Christoph Ernst, Petra Gropp,
Karl Anton Sprengard (Hg.)

Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Christoph Ernst, Petra Gropp, Karl Anton Sprengard (Hg.)

Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch den Fachinformationsdienst Philosophie.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de
Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2003 im transcript Verlag, Bielefeld
© Christoph Ernst, Petra Gropp, Karl Anton Sprengard (Hg.)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-89942-159-0
PDF-ISBN 978-3-8394-0159-0
https://doi.org/10.14361/9783839401590
Buchreihen-ISSN: 2702-9999
Buchreihen-eISSN: 2703-0016

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Inhalt

Christoph Ernst, Petra Gropp und Karl Anton Sprengard
Einleitung
9

Philosophie

Josef Rauscher
Einleitung
19

Josef Rauscher
Medialität und Medien
25

Christoph Ernst
Gespenst, Phantom, Wiedergänger.
Zur medienphilosophischen Lektüre der Dekonstruktion
45

Andreas Hütig
Das Verschwinden des Menschen.
Exklusion, Manipulation und Regression als medienethische Probleme
69

Literaturwissenschaft

Petra Gropp
Einleitung
89

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Matthias Bauer
Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit – Medien der Kulturpoetik.
Zum Verhältnis von Kulturanthropologie,
Semiotik und Medienphilosophie
94

Petra Gropp
Perspektiven einer Ästhetik der Schrift.
Verkörperungen der Schrift als inszenierte Selbstreflexion
von Medialität – anhand Roland Barthes' écriture-Konzept
119

Christian Schärf
Nietzsches Schreiben. Eine medienphilosophische Skizze
139

Filmwissenschaft

Bernd Kiefer und Marcus Stiglegger
Einleitung
157

Marcus Stiglegger
Rituale der Verführung.
Seduktive Strategien filmischer Inszenierung
163

Bernd Kiefer
Film und politischer Modernismus.
Von der neomarxistischen Medientheorie der Frankfurter Schule
zum Spätmarxismus Fredric Jamesons
180

Theaterwissenschaft

Christopher Balme
Einleitung
209

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Petra Maria Meyer
Medienphilosophische Grundlagen intermedialer Theaterpraxis und Theoriebildung
215

Alexander Jackob und Kati Röttger
Ab der Schwelle zum Sichtbaren.
Zu einer neuen Theorie des Bildes im Medium Theater
234

Meike Wagner
Fremde Körper.
Das mediale Blickgeschehen im Theater
258

Julia Glesner
Internet Performances als site-specific art
275

Buchwissenschaft und New Media Studies

Karl Anton Sprengard und Christoph Ernst
Einleitung
291

Ernst Fischer
Sinn und Eigen-Sinn.
Medienphilosophie in buchwissenschaftlicher Sicht
296

Christian Rabanus
Wirklichkeit und Neue Medien
310

Die Autorinnen und Autoren
327

Abbildungsverzeichnis
331

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Einleitung

Christoph Ernst, Petra Gropp und Karl Anton Sprengard

Einem Buch den Titel *Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie* voranzustellen, ist im Hinblick auf die kontroverse Frage, ob es überhaupt Sinn macht, von einer »Medienphilosophie« zu sprechen, keine Selbstverständlichkeit. Die Begriffsverwendung »Medienphilosophie« ist als übergreifende Bezeichnung für ein eigenständiges Forschungsfeld vergleichsweise neu.[1] Dabei bezeichnet der Begriff bisher keine anerkannte Einzeldisziplin der Philosophie. Als Oberbegriff unterschiedlicher Reflexionen über die Medien hingegen ist er jedoch durchaus gängig. Auffällig an dieser Diskussion ist, dass sich zwar ein Konsens darüber abzeichnet, wer oder was historisch zum Kanon einer Medienphilosophie gezählt werden könnte,[2] grundsätzliche methodische

1. Einen ersten Zugriff auf das Diskussionsfeld um die »Medienphilosophie« bieten Hans-Dieter Bahr: »Medien-Nachbarwissenschaften I: Philosophie«, in: Joachim-Felix Leonhard u.a. (Hg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Berlin, New York: de Gruyter 1999, S. 273-281; ders.: »Medien und Philosophie. Eine Problemskizze in 14 Thesen«, in: Sigrid Schade/Georg C. Tholen (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: Fink 1999, S. 50-68; Jay David Bolter: *Der digitale Faust. Philosophie des Computerzeitalters*, Stuttgart: DVA Oktogon 1990; Norbert Bolz: *Philosophie nach ihrem Ende*, München: Boer 1992; Frank Hartmann: *Medienphilosophie*, Wien: WUV 2000; Sybille Krämer (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998; Wolfgang Müller-Funk: »Ouvertüren zu einer Philosophie der Medialität des Menschen«, in: ders./Hans Ulrich Reck (Hg.), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien: Springer 1996, S. 63-86; Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/Main: Fischer 2003; Mike Sandbothe: *Pragmatische Medienphilosophie. Grundlegung einer neuen Disziplin im Zeitalter des Internet*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001; Matthias Vogel: *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001; Gianni Vattimo/Wolfgang Welsch (Hg.): *Medien, Welten, Wirklichkeiten*, München: Fink 1998.

2. Vgl. dazu F. Hartmann: *Medienphilosophie* (Anm. 1).

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und inhaltliche Fragen aber, zum Beispiel die, wie mit der Nähe zwischen Medienphilosophie und kulturwissenschaftlichen Konzepten (Medientheorie, Mediengeschichte, Medienwissenschaft usw.)[3] umzugehen wäre, ungeklärt sind.[4] Demgemäß beruft sich die Philosophie, will sie Medienphilosophie sein, auf dieselben Referenzautoren wie all diejenigen Kulturwissenschaften, die schon in der Anlage ihres Faches, sei es als Literatur-, Film-, Theater- oder Buchwissenschaft – von den Bemühungen um die Neuen Medien ganz zu schweigen – gezwungen sind, eine medientheoretische Klärung ihrer Objekte vorzunehmen.[5] Dass es Medienphilosophie gibt, scheint also unstrittig zu sein, was Medienphilosophie ist, ob sich also eine spezifisch philosophische Perspektive auf die Medien hin etablieren lässt, dagegen noch weitest gehend offen.

Der wesentliche Grund hierfür liegt in der interdisziplinären Vernetzung des Gegenstands einer Medienphilosophie. Im Bemühen um die Medien fällt es schwer, eine Unterscheidung zwischen Philosophie und anderen Fächern zu treffen.[6] Kulturwissenschaftliche Fächer sind in Sachen Medien ebenso gezwungen, ihre philosophischen Axiome zu klären, wie die Philosophie darauf angewiesen ist, kulturwissenschaftliche Ergebnisse in ihre Arbeit zu integrieren.[7] Mehr denn je sehen sich Philosophie und Kulturwissenschaften aufgefordert, in Dialog miteinander zu treten.

Der Band *Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie* stellt ein solches Gesprächsangebot dar. Begonnen wird bei einer Pluralität der Ansätze, in denen die Philosophie genauso ihren Platz hat wie die verschiedenen kulturwissenschaftlichen Disziplinen. Ein einheitliches Konzept einer Medienphilosophie wird nicht vorausgesetzt. Analog dazu wird Interdisziplinarität an dieser Stelle nicht als etwas Hypothetisches gedacht, das im Anschluss an eine Medienphilosophie zu formulieren wäre. Interdisziplinarität ist etwas, das, speziell im Hinblick auf

3. Um zu sehen, dass die Grenze zwischen Philosophie und Medientheorie kaum zu ziehen ist, vgl. die Auswahl solch klassisch »medientheoretischer« Texte wie in Günther Helmes/Werner Köster (Hg.): *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart: Reclam 2002.

4. Vgl. H.D. Bahr: »Medien und Philosophie« (Anm. 1), S. 50f.

5. Vgl. z.B. Hans B. Heller u.a. (Hg.): *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg: Schüren 2000; Helmut Schanze (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart: Kröner 2001; Georg Stanitzek/Wilhelm Vosskamp (Hg.): *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*, Köln: DuMont 2001.

6. Vgl. zur Begriffsgeschichte des Begriffs »Medium« Stefan Hoffmann: *Geschichte des Medienbegriffs*, Hamburg: Meiner 2002.

7. Vgl. u.a. Stefan Münker: »After the medial turn. Sieben Thesen zur Medienphilosophie«, in: Münker/Roesler/Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie* (Anm. 1), S. 16-26.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die Adaption philosophischer Methoden und Ideen, in der Auseinandersetzung mit den Medien bereits seit langem faktisch vor sich geht. Die offene Frage, was Medienphilosophie sei, liegt in diesem Band entsprechend in der Hand derjenigen Fächer, die einzelne Medien oder das Phänomen der Medialität zu ihrem Gegenstand haben. Das gewiss paradoxe Unterfangen, Perspektiven einer interdisziplinären Medienphilosophie aufzuweisen, läuft nicht darauf hinaus, die Existenz einer kohärenten Medienphilosophie zu postulieren, sondern stellt den Versuch dar, aus je einzelwissenschaftlicher Perspektive die Frage zu stellen, inwiefern sich Philosophie und Kulturwissenschaften historisch und methodisch im Hinblick auf ausgewählte Problemstellungen verständigen und wechselseitig ergänzen können. Verschiedenartige Herangehensweisen und Ergebnisse sind auf dem gegebenen Diskussionsstand zu erwarten. Doch erst eine Vielzahl der Perspektiven, wie sie aus der praktischen Auseinandersetzung mit den Gegenständen erwächst, trägt dazu bei, das Bemühen um die Medien voranzubringen.

Die Texte des vorliegenden Bandes bieten zweierlei: Ein Panorama der Praxis der philosophischen und kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Medien und die theoretische Bestandsaufnahme eines je von den einzelnen Disziplinen thematisierten medienphilosophischen Diskurses. Bei aller Heterogenität des Forschungsfeldes und der beteiligten Disziplinen zeigen die Beiträge, dass Tendenzen erkennbar sind, die sowohl historisch als auch methodisch und inhaltlich zur Ausbildung einer interdisziplinär fundierten medienphilosophischen Perspektive beizutragen vermögen.

Dazu gehört die nahe liegende Betrachtung, dass zwischen Philosophie und Kulturwissenschaften cum grano salis Aufgabenverteilung zu herrschen scheint. Jenseits einzelwissenschaftlicher Medientheorien, also Fragen, wie beispielsweise Literatur mit ihren Mitteln andere Medien beobachtet,[8] konzentrieren sich disziplinübergreifende kulturwissenschaftliche Theoriebildungen vor allem auf die Medien selbst. Dies geschieht etwa im Denken der Medien als materiellem Gegenstand[9] sowie im Hinblick auf den Diskurs über die Medien.[10] Wissenschafts-

8. Vgl. hierzu Jochen Hörisch: *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.

9. Vgl. grundlegend Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988; dies. (Hg.): *Schrift*, München: Fink 1993; Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München: Fink 1995; ders.: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986; ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993; Peter Koch/Sybille Krämer: *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, Tübingen: Stauffenburg 1997.

10. Vgl. z.B. Albert Kümmel/Petra Löffler (Hg.): *Medientheorie 1888-1933*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002; Stefan Andriopoulos/Bernhard J. Dotzler (Hg.): *1929*.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

geschichtlich findet das seinen Grund in der breiten kulturwissenschaftlichen Rezeption der Schriften Jacques Derridas und Michel Foucaults, in denen beide Fragestellungen vorgeprägt sind.[11] Damit wird nicht automatisch behauptet, dass in der Philosophie kein Medienbegriff entwickelt worden wäre, die Philosophie sich gar einer »Medienvergessenheit« schuldig gemacht hätte, wie ihr mancherorts – und nicht selten im Anschluss an Derrida oder Foucault – vorgeworfen wurde. Sehr wohl aber hat die philosophische Reflexion andere Schwerpunkte gesetzt. Im Zentrum des philosophischen Forschens stand vornehmlich die Medialität, die als Verlängerung bestehender philosophischer Fragestellungen, insbesondere erkenntnistheoretischer, ontologischer, ethischer oder anthropologischer Provenienz, angegangen wurde.[12] Allerdings haben sich mit zunehmender gesellschaftlicher Relevanz der Frage nach den Medien auch die philosophischen Anstrengungen um die Medien verstärkt. Vielleicht könnte man es darum als Beginn einer genuin medienphilosophischen Perspektive ansehen, den Versuch zu unternehmen, das Verhältnis zwischen Medialität und Medien zu bestimmen, folglich die wechselseitige Verknüpfung beider Perspektiven, ihrer Gemeinsamkeiten und Differenzen, auf- und auszuarbeiten.[13]

Die diskursive Voraussetzung hierzu ist mit der nicht gerade neuen Einsicht gegeben, dass im Kontext einer von Medienkonkurrenz definierten Kommunikationssituation, wie sie in der jüngeren Mediengeschichte z.B. ab 1900 brisant wird, die technischen Unterschiede der verschiedenen Medien eben ganz schlicht und ergreifend einen Unterschied machen, eine Differenz darstellen, die es im Hinblick auf die vermittelten Inhalte auszuweisen gilt.[14] Als zentrale Aufgabe erscheint es, dasjenige, *Was* in den Medien zur Erscheinung gebracht wird, auf sein je spezifisches *Wie* zurückzuführen.[15] Insistiert man nun aber auf

Schnittpunkte der Medientheorie, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002; Irmela Schneider/Peter Spangenberg: *Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Opladen: Westdeutscher Verlag 2002.

11. Vgl. dazu auch M. Sandbothe: *Pragmatische Medienphilosophie* (Anm. 1), insb. S. 98ff.

12. Vgl. H.D. Bahr: »Medien und Philosophie« (Anm. 1), S. 50f.

13. Vgl. Georg C. Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

14. Vgl. Albert Kümmel/Petra Löffler: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Medientheorie 1888-1933* (Anm. 10), S. 9-19, hier S. 11f.

15. Auch diese Einsicht wird nicht überraschen. In der neueren, häufig durch Niklas Luhmanns Systemtheorie geprägten, Medientheorie wird sie explizit u.a. von Norbert Bolz verfolgt, vgl. dazu den Klappentext von Norbert Bolz: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*, München: Fink 1995: »Umso unverzichtbarer ist eine Theorie, die beobachtet, wie geschieht, was geschieht.«

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

diesem, an sich nicht gerade neuen, Punkt, wird deutlich, dass die offene Frage, unter welchen methodischen und inhaltlichen Prämissen eine interdisziplinär verstandene medienphilosophische Vernetzung von Kulturwissenschaften und Philosophie geleistet werden könnte, sich tendenziell beantworten lässt. Das Bemühen um Medien und Medialität findet in aktuellen kulturwissenschaftlichen und philosophischen Ansätzen im Rückgriff auf Theoriekonzepte statt, die phänomenologischer Herkunft sind, eine wesentliche historische und methodische Gemeinsamkeit. In historischer Hinsicht dominiert kaum eine philosophische Schule die theoretische Auseinandersetzung mit den Medien derart, wie die Phänomenologie und ihre differenztheoretischen Nachfolger bzw. Abstoßungsbewegungen, heißen sie nun Diskursanalyse, Dekonstruktion oder Systemtheorie.[16] Spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kristallisiert sich ein phänomenologisch grundierter Diskurs innerhalb der Auseinandersetzung mit den Medien heraus, in dem auch eine klassisch verstandene Phänomenologie bis heute klärende Perspektiven bereithält. Dies wird ergänzt durch die zweifelsohne zu konstatierende methodische Aktualität der Phänomenologie. In den letzten Jahren haben Denker wie Bernhard Waldenfels mit Nachdruck das enorme inhaltliche Potenzial der Phänomenologie vor Augen geführt.[17] Eine moderate Rückbesinnung auf die Phänomenologie ist also nicht nur im Hinblick auf die historischen Prämissen einer etwaigen Medienphilosophie hilfreich, sondern hält darüber hinaus einen Fundus an Wissen um medienphilosophisch relevante Themenfelder und Problemkonstellationen bereit, der wohl in dieser Form von keiner anderen philosophischen Schule erreicht wird. Von dieser Perspektive profitieren inzwischen nicht nur Diskurse über visuelle Medien wie z.B. Theater oder Film. Auch für andere Problemkreise, wie sie sich zum Beispiel der Medienethik stellen, sind innovative Beschreibungsmöglichkeiten zu gewinnen. Ohne nun aus einem solchen – zweifelsohne überkomplexen – Verständnis von Phänomenologie zur Konzeption einer genuinen »Medienphänomenologie« schreiten zu wollen,[18] gar einen dezidiert phänomenologischen Medienbegriff den verschiedenen Medienreflexionen zugrunde zu legen, wirken phänomenologische Impulse unverkennbar in Richtung eines Verständnisses von Medien und Medialität,

16. Vgl. Oliver Jahraus: *Theorieschleife. Systemtheorie, Dekonstruktion und Medientheorie*, Wien: Passagen 2001.

17. Vgl. dazu auch Barbara Becker: »Philosophie und Medienwissenschaft im Dialog«, in: Münker/Roesler/Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie* (Anm. 1), S. 91-107, hier S. 97ff.

18. Siehe zu phänomenologisch orientierten Arbeiten z.B. Iris Därmann: *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München: Fink 1995; Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München: Hanser 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

das unter Umständen disziplinübergreifenden Charakter gewinnen könnte. Ein prominentes Beispiel dafür bilden die, oft medientheoretisch gewendeten, kulturwissenschaftlichen Körperdiskurse.[19] Hier steht eine Phänomenologie des Leibes, insbesondere im Rekurs auf die Arbeiten Maurice Merleau-Pontys, nicht selten Pate, sofern die Phänomenologie den Leib als ebenso produktives wie zutiefst paradoxes Medium von Sinn begreift.[20]

Zweifelsohne wären damit Fragen mit theoretizistischem Charakter gestreift. Gleichwohl ist Sinn, um eine Redewendung Erwin Straus' zu adaptieren, ohne die Sinne, und das heißt situations- und gebrauchsbezogen, einigermaßen sinnlos. Sinn ist gebunden an sinnenhaftes Ereignen, an das, was sich zeigt, und behauptet als solcher unter Umständen einen vehementen »Eigen-Sinn« (E. Fischer). Die skizzierte Fragestellung, die Medialität der Medien in ihrer »medienspezifischen Art und Weise« (P. Meyer) zu beobachten, setzt somit voraus, dass Distanz zum beobachteten Gegenstand gewahrt bleibt. Auch das ist ein bekannter phänomenologischer Gedanke: Präsenz impliziert Absenz, Reflexion ist nur zu haben, wo Abweichungen das Normale verzerren, wo sich Brüche in das Gewohnte einzeichnen, mithin ein anderer Blick möglich wird. Das ist in der Kunst, neuerdings insbesondere in Formen interaktiver Medienkunst, der Fall.[21] Somit könnte man festhalten, dass sich eine besondere Privilegierung des Ästhetischen, und, daran anschließend, die Tendenz zu einer Verkreuzung von ästhetischer und medienphilosophischer Reflexion, ausmachen lässt. Medienphilosophie scheint ohne ästhetische Theorie, ohne einen Blick auf die Künste, nicht auszukommen. Nachhaltig ließe sich deshalb dafür votieren, die

19. Vgl. z.B. Annette Keck/Nicolas Pethes (Hg.): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld: transcript 2001; Irmela Schneider/Barbara Becker: *Was vom Körper übrig blieb. Körperlichkeit, Identität, Medien*, Frankfurt/Main: Campus 2000.

20. So gesehen liegt es unter phänomenologischen Gesichtspunkten nah, Anschlüsse zu dezidiert medienanthropologischen Ansätzen herzustellen, dazu z.B. W. Müller-Funk/H.U. Reck (Hg.): *Inszenierte Imagination* (Anm. 1); Karl Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.

21. Vgl. z.B. Volker Demuth/Robin Wagner: *Vom Sinn multipler Welten. Medien und Kunst*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000; Peter Gendolla u.a. (Hg.): *Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001; S. Schade/G.C. Tholen (Hg.), *Konfigurationen* (Anm. 1); Irmela Schneider/Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand 1997; Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart: Metzler 2000; Yvonne Spielmann/Gundolf Winter (Hg.): *Bild, Medium, Kunst*, München: Fink 1999.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Verbindung von kulturwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung und einer phänomenologisch grundierten Medienphilosophie voran zu treiben.[22] Ein gemeinsamer Gesprächsfaden zeichnet sich im beiderseitigen Rekurs auf die Semiotik ab, ist es doch eine der Stärken des prozessual gedachten, triadischen Zeichenbegriffs Charles Sanders Peirces, einerseits den Anforderungen wechselnder Funktionen von Zeichen als Medien oder Botschaften zu entsprechen, andererseits im Rahmen einer erkenntnistheoretischen Fundierung etabliert zu sein, deren Kategorien spezifischen Übergangssituationen bzw. transversalen Vernetzungen, wie sie in intermedialen Konstellationen gegeben sind, gerecht werden können.

Das deutet an, dass Kunst noch in einem weiter gehenden Sinne relevant ist. Nicht nur lassen sich anhand ästhetischer Situationen mediale Verflechtungen nachvollziehen, auch das lange verschwiegene, für die Medienproblematik nichts desto weniger elementare, Problem des Verhältnisses von Theorie und Praxis wird in intermedialen Übergangssituationen elementar in Erinnerung gerufen.[23] Die Erkenntnis, dass es einen medienspezifischen Sinnüberschuss gibt, den Kunst zu nutzen vermag, rechnet man sie in das Theoretische zurück, hat zu der zirkulären Figur geführt, Medienphilosophie sei ohne Medienpraxis nicht zu haben. Die Philosophie sieht sich an dieser Stelle herausgefordert, insbesondere, wenn man mit der Aussage ernst macht, sie sei diejenige Disziplin, welche die Möglichkeit der eigenen Bedingungen zu hinterfragen vermag. Zwischenzeitlich ist es kaum mehr möglich, davon abzusehen, dass auch das philosophische Tun als Medienpraxis zu begreifen ist, beispielsweise als »Schreib-« oder »Buchpaxis«. Diese Einsicht, die von Medienphilosophen wie Vilém Flusser noch zum Anlass gleichermaßen apokalyptischer wie utopischer Szenarien genommen wurde, hat sich längst zu einem Gemeinplatz in den Überlegungen zu den Medien verfestigt. Vornehmlich der aus der Sprachphilosophie entlehnte und kulturwissenschaftlich erweiterte Begriff der »Performanz« steht im Zentrum des Interesses.[24] Hierin finden kulturwissenschaftliche Theoriebildungen, sofern sie Medienpraxis als künstlerische Praxis, gar als Praxis im Medium der Künste, erschließen, philosophische Relevanz. Der Bereich der Praxis ist jedoch mit Vorsicht zu betrachten, denn gerade die kulturwissenschaftliche Rezeption des Performanzbe-

22. Vgl. z.B. Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin: Erich Schmidt; Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen: Francke 2002.

23. Vgl. Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zur einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

24. Vgl. die Texte und Beiträge in Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

griffs tendiert dazu, den Begriff zu einem universell verwendbaren Theorem auszuweiten. Ziel eines Austauschs zwischen Philosophie und Kulturwissenschaften scheint es daher zu sein, ein gemeinsames Vokabular zu entwickeln, das in der Lage ist, die je gegebene Spezifik von Performanzen zu bestimmen, ein Vokabular also, dass der für mediale Zusammenhänge so entscheidenden Trias von Ereignis, Prozessualität und Offenheit gerecht wird. Freilich gilt es nicht aus den Augen zu verlieren, innerhalb welcher, theoretisch zu benennender, normativer oder struktureller Determinanten ebendiese Phänomene zur Erscheinung kommen – ein Unterfangen, in dem einmal mehr vor allem Philosophie, vielleicht eben derzeit als phänomenologisch grundierte Medienphilosophie, gefragt sein dürfte.[25]

***

Das Konzept des Bandes geht auf eine Reihe von interdisziplinären Veranstaltungen und Gesprächen zurück, die aus Anlass der methodischen und inhaltlichen Umorientierung der Geisteswissenschaften zu Medien- und Kulturwissenschaften an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Sommersemester 2002 und Wintersemester 2002/2003 stattgefunden haben. Die Herausgeber sind allen Beteiligten dieser Veranstaltungen für ihr Engagement und Interesse zu besonderem Dank verpflichtet. Die Drucklegung erfolgte mit Unterstützung der Forschungsförderung der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Nicht zuletzt danken wir dem transcript-Verlag, der das Projekt tatkräftig gefördert und zügig realisiert hat.

25. Vgl. die in vielerlei Hinsicht aufschlussreichen Beiträge von Sybille Krämer, an dieser Stelle etwa Sybille Krämer: »Sprache, Stimme, Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«, in: Wirth (Hg.), *Performanz* (Anm. 24), S. 323-347.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Philosophie

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Einleitung

Josef Rauscher

Die Frage der Medienphilosophie ist heute zu einer in theoretischer und praktischer Hinsicht beherrschenden Frage in der Auseinandersetzung um die Möglichkeit von Philosophie überhaupt geworden, sei es, dass Medienphilosophie als philosophische Fundamentaldisziplin gefordert wird, sei es, dass die Vermittlungsleistung der Philosophie wie ihre mediale Präsentation praktisch und pragmatisch ins Spiel kommt. Wie immer man zu der Frage stehen mag, ob die Ratio selbst als ein Medium und von daher als ein Gegenstand der Medienphilosophie zu begreifen sei – ich meine, dass dies ein unglückliches Konstrukt ist[1] –, es ist nicht zu leugnen, dass Vernunft bzw. Formen der Vernunft und ihre Welterschließungsleistung zu einem beherrschenden Thema in der Reflexion der Medialität geworden sind. Vernunft selbst und die Vermittlungsinstanz der Begriffe werden in medialen Fragestellungen in Bezug auf Kontingenz, Performanz und situativen Geltungsraum befragt und anderen Medien wie dem Bild kontrastiert. Rorty, Derrida und Lyotard stecken mit Überlegungen zu Zentralität ohne Zentrum, zum Ereignis als Zwischenfall oder zum Widerstreit das Terrain ab. Wolfgang Welsch mit seinen Überlegungen zu transversaler Vernunft und ästhetischen Sperrfeuern selbstgenügsamer Deduktionen ist in diesem Zusammenhang ebenfalls von Bedeutung.

Nicht nur an die – bei aller Problematik – ungemein verdienstvolle Etablierung einer fundamentalen, wenn auch ohne fundierendes Zentrum auskommenden, pragmatischen Medienphilosophie eines Mike Sandbothe ist in diesem Zusammenhang zu denken. Die mediale Verfasstheit des Philosophierens in der Bezogenheit auf Schrift, Rede oder Bild und der Übergang von festgelegten Formen der Argumentation zu bildmächtigen kleinen Erzählungen oder kleinen (Sprach-)Bil-

1. Matthias Vogel: *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001 ist ein beeindruckender Grundlegungsversuch, der unabhängig davon, ob die Grundintention tragfähig ist, relevante Einsichten erarbeitet.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dern durchzieht daneben als Thema in unterschiedlicher Form zahlreiche Arbeiten. Eine doppelte Verlagerung des theoretischen Fokus an die Ränder ist dabei zu beobachten. Erstens: Kultur- und Literaturtheoretiker oder Soziologen, also nicht unbedingt professionelle Philosophen, – Beispiele wären Roland Barthes, Jean Baudrillard, aber natürlich auch Marshall McLuhan – thematisieren und implementieren Schlüsselbegriffe und Vorgaben für die philosophische Reflexion: ›Hybridisierung‹, ›Textualität‹ oder ›Performanz‹ wären Beispiele. Zweitens: Aus der Praxis des theoretischen Arbeitens werden indirekt, gleichsam durch die Ausübung selbst oder versteckt in literarischer Analysearbeit, die großen Themen wie Vernunft, Inszenierung des Denkens, Konstruktionen und De(kon)struktionen der Vernunft in fragmentarischen oder bildverpflichteten Erzählungen statt Argumentationen entwickelt oder gestreift, wobei diese Marginalisierung selbst Programm ist. Lyotard ist der Meister dieses Verfahrens. Frank Hartmanns *Medienphilosophie* (2000) demonstriert zwar allein schon wegen der direkten Thematisierung der Medien in einer Weise das Gegenteil, zeigt aber in der Binnenorganisation bei der Integration der technikorientierten Medientheorie und kulturanthropologischen Kommunikationstheorie[2] genauso die facettenhafte, dezidiert elliptische Darbietung wie in der Präsentation erkenntnistheoretischer und sprachphilosophischer ›Happen‹. Diese Topikalisierungen sind eher als Impulse eines offenen Diskurses über Rationalität und Epistemologie zu verstehen, denn als eine Art ›Entwicklungsgeschichte des Denkens unter Berücksichtigung medialer Organisation‹, wie es in der Zeit und der Form der ›großen Erzählungen‹ vermutlich geheißen hätte.

Die Aufmerksamkeit gegenüber den Formen des Denkens und den Voraussetzungen des Logos in Begriff und Analyse vor phänomenologischem Hintergrund führt im Übrigen die traditionell gestellten Fragen nach dem Verhältnis von Begriff und Bild, sowie Begriff, Bild und Wirklichkeit in neue Formen über. Flussers *Kommunikologie* und Fotophilosophie sind Anzeige für Ersteres, Baudrillards Überlegungen zu Simulakren und dem symbolischen Tausch können das zweite signalisieren. Immer wieder wird freilich bezogen auf diese Autoren auch die

2. Die traditionelle Basis, den Dreifuß der Medienphilosophie, stellen immer noch der technologisch orientierte Ansatz (Marshall McLuhan als Signalwort), der kommunikationstheoretisch-kulturanthropologische (Luhmanns Systemtheorie lediglich als Anreiz) und der ästhetisch-kulturkritische (Walter Benjamin als Flagge) dar. Die Namen sind dabei reine Etiketten. Felder sind damit signalisiert, die in unterschiedlicher – und manchmal unvereinbarer – Weise den Begriff Medium ins Spiel bringen. Angesichts der, im Blick auf die konkreten Beitragsperspektiven enggeführten Übersicht, möchte ich an dieser Stelle auf Sibylle Krämers bedeutsame Beiträge zur Erhellung medialer Strukturen ausdrücklich hinweisen.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Frage nach der philosophischen Basis und Valenz der Überlegungen laut. Sind alle Autoren stark phänomenorientiert und die meisten dezidiert phänomenologisch ausgerichtet, so ist dies begleitet von einer essayistischen Präsentationsform und eigenwilligen Sprachartistik.

Die hochkomplexen Auseinandersetzungen um Status, Inhalt und Umfang der Medienphilosophie, die in statu nascendi dieser Disziplin heute noch um den Begriff der Disziplin selbst kämpft,[3] bleiben hier weitgehend ausgeblendet. Die Debatten sind nicht einmal in Ansätzen zu einer Fokussierung gelangt, wie sie selbst in anderen, hinsichtlich Geschichte, Methode und Thematik, intern umstrittenen Disziplinen wie Kulturphilosophie und Anthropologie gegeben ist. Das Feld sei nur angezeigt.

Der Beitrag zu »Medialität und Medien« (Rauscher) im vorliegenden Band sucht eine Strukturierung dieses medienphilosophischen Interessenfelds, die sowohl den Konnex der unterschiedlichen Blicknahmen der Medialität verdeutlicht, wie die Differenzen vor Augen stellt, die es verunmöglichen, über das Phänomen ›Medialität‹ als faktisch zu erhebender Struktur eine Philosophie der Medien zu entwickeln. Das Problem zeigt sich in anderer Form etwa an Engells Forderung nach einem »Begriff des schlechthin Medialen«, bevor er statt eines Begriffs eine Metapher offeriert.[4] Richtig stellt Engell an dieser Stelle fest, »wenn schlicht Alles Medium wäre, dann wäre Medium Nichts«, und dieser Herausforderung sucht sich der Beitrag zu »Medialität und Medien« zu stellen. Der Übergang von exemplarischen Formen der Medialität und Strukturerhebungen zu *den Medien* verlangt eine spezifische Auswahl und Einschränkung der Gegenstände, die als Medien zum theoretischen Gegenstand der Betrachtung werden. Die Forderung einer systematischen Organisationsstruktur und gesellschaftlichen Relevanz von Kommunikationsmedien führt dabei zwangsläufig zu einer Rückwendung von der Theorie der Medien zur Reflexion von Medialität im Allgemeinen auf der Basis einer Phänomenologie der Einzelmedien. Eine systematische Aufkonstruktion einer Medienphilosophie auf ontologischer Basis wird hingegen in Frage gestellt.

3. Vgl. Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/Main: Fischer 2003. Die Aufnahme des Readers in einer Rezension unter dem Titel »Die Kunst, aneinander vorbei zu reden« (Franz Böckelmann, *Süddeutsche Zeitung* 25.2.03) zeigt so weniger Kritik an – zumal der Rezensent von einem anregenden Scheitern der Konsensbildung spricht –, sondern signalisiert in bezeichnender Weise den Zustand der Disziplin im Prozess der Selbst(er)findung.

4. Lorenz Engell: »Wege-Kanäle-Übertragungen – Zur Einführung«, in: ders. u.a. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 2000, S. 127-134, hier S. 127. Der Reader bietet zahlreiche Ausschnitte aus medienphilosophischen Texten.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ich verkenne dabei nicht, dass theoretisch legitimiert werden könnte, Medienphilosophie als eine Fundierung der Fundamentaldisziplin Ontologie zu entwickeln. Auf der Basis einer Konzeption von *Differenz und Wiederholung*, wie sie in Gilles Deleuzes großer, gleichnamiger Studie anklingt, lässt sich solches (mehr oder minder) unschwer gewinnen. Entsprechende Überlegungen ließen sich aus einer Relektüre des Schlüsselbegriffs der différance, der ohnehin bei Derrida medientheoretisch Gewicht erlangt, herleiten.

Derridas Überlegungen liegen dabei sicher jenseits der theoretischen und pragmatischen Fundierungsversuche einer Disziplin Medienphilosophie. Doch sie sind fundamental, nicht nur in seiner Fassung des Problems der Sprache, die über die Schrift, in einer Aufdeckung der letzteren als eines verdeckten Ursprungs, begriffen werden sollte. Derrida liefert dabei mehr als eine klassische, exemplarische Betrachtung des Mediums Schrift.

Die Frage nach dem ›Begriff‹ als dem Medium philosophischer Auseinandersetzung geht bei Derrida über in eine Frage nach einem so konkret gedachten Begreifen – so spricht er vom Begreifen der Sprache durch das (grammatische) Subjekt Schrift –, dass die ganze Logik des Begriffs ›Zeichen‹ aufgehoben wird, damit aber die Logik allgemein. Akzidentelle Umstände, die den Begriff tingieren, etwa in der Frage danach, ›Wer spricht?‹, ›Unter welchen Umständen geschieht etwas?‹ oder ›Was alles von dem, was der Präsentation dient, findet als unbedacht Relevantes Eingang in die Mitteilung?‹ erweisen sich als fundamental. Spuren. In der Aufmerksamkeit auf Randphänomene der Thematisierung philosophischer Fragen in ihrer performativen Realisierung statt in deren theoretischer Valenz treffen sich dabei Derrida und Deleuze mit Baudrillard.

Christoph Ernst zeigt in seinen Ausführungen »Gespenst, Phantom, Wiedergänger – Zur medienphilosophischen Lektüre der Dekonstruktion« zu Derrida, inwiefern in der Differenz zwischen den Begriffen ›Geist‹ und ›Gespenst‹ eine »auf-reißende Differenz« zwischen der Idealitätsformel eines Begriffs (Geist) und einer im radikalen Möglichkeitsraum verorteten Übertragung (Gespenst) virulent ist. Dieser ›Spielraum‹, der als solcher auch nur als ›etwas‹ gedacht werden kann, dabei jedoch zugleich, diesem ›etwas‹ vorausgehend, als Möglichkeit des ›als etwas‹ verstanden werden muss, weist auf die paradoxe Struktur der *Différance* hin. Diese Paradoxie entspricht der begrifflichen, die darin sich zeigt, dass jedes inhaltlich Gesagte in der Praxis des Sagens aufgehoben wird. Das vorgängig zu Denkende wird erst vom nachgängig Geschehenden im Vollzug bestimmt, wobei dieses Ereignis der artikulierenden Verbindung als Differenz begrifflich nie einzuholen ist. »Geschieht es?« wäre die einzig adäquate Frage (Lyotard). Die medienphilosophischen Implikationen liegen auf der Hand. Christoph Ernst zeigt auf, inwiefern somit die Logik der Medien parallel läuft zur Logik be-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

grifflicher Dekonstruktion und geht weiter zu den von Derrida in letzter Zeit thematisierten Fragen des Zeichens unter teletechnologischen Bedingungen. Am Schluss bezieht er Stellung zu der medienphilosophisch strittigen Frage einer Einordnung Derridas in das Schema von theoretizistisch und pragmatisch. Soviel zu Derrida als zentraler Figur der Medienphilosophie.

Das Feld der Medienphilosophie insgesamt wird daneben von literaturtheoretischen, bildwissenschaftlichen, ästhetischen und medienspezifischen Arbeiten gekennzeichnet, die entweder mit einer Ersetzung des Begriffs der Künste durch den der Medien operieren – wie Karl Ludwig Pfeiffer in *Das Mediale und das Imaginäre* – oder bekannte Fragen einer Semiotik der Kunst und Dichtkunst aufgreifen und die Differenzen der einzelnen Künste als Differenzen der Medien in den Blick nehmen. Ich kann auf diese Aspekte nicht weiter eingehen.

Für das weite Feld der medienästhetischen, kulturphilosophischen und technologischen Fragen nach der Technik, die von der Druckkunst ausgehend, schließlich über Fotografie und Film, die Frage nach dem Technobild stellen, benenne ich neben Flusser und Baudrillard vornehmlich Paul Virilio.

Dessen Überlegungen zu Aspekten der technologischen Entwicklung auf verschiedenen Ebenen skizzieren relativ ungenau die medientheoretischen Aspekte solcher Entwicklung, doch sie thematisieren in außerordentlich prägnanter Form damit zusammenhängende medienethische Fragen in anthropologischer Perspektive. In solcher Form bestimmen sie das Diskussionsfeld wesentlich mit. In diesem Problemfeld medienethisch anthropologischer Fragestellung gilt es auch auf Peter Sloterdijk hinzuweisen, der mit seinem dezidierten Konnex von Ästhetik, anthropologischer Medienfrage und kulturellen Folgerungen grundsätzliche Fragen der Manipulation und Züchtung des Menschen aus der genetischen Perspektive von Medientransformationen ins Bewusstsein zu heben sucht.

Diese Thematisierungen anthropologischer Aspekte – ein Hinweis auf Günther Anders und dessen Lenkung der Aufmerksamkeit auf die enge Kopplung technologischer Entwicklung der Medien mit der Ausgestaltung der sozialen Lebensformen scheint angebracht – machen deutlich, inwiefern es tatsächlich notwendig ist, von einer Theorie der Medien zu einer Reflexion des medialen Gefüges, das Bedingungsform und Gestaltungsstruktur der sozialen Gemeinschaft ist, zurückzusteigen.

Die von Andreas Hütig in seinen medienethischen Überlegungen unter dem Titel »Das Verschwinden des Menschen« benannten Phänomene Exklusion, Manipulation, Regression machen deutlich, wie die Reflexion der konkreten Auswirkungen der Medien zur Betrachtung der medialen Strukturen anthropinaler oder zumindest sozialer Verfasstheit zurückführen muss. Medien als handhabbare Einrichtungen für den

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Menschen drohen in ihren Entwicklungstendenzen den Menschen zum reinen Funktionär der Medien werden zu lassen. Hütig stellt so Typologien ethisch relevanter Aspekte der medialen Organisation vor Augen. Dabei demonstriert er, dass es nicht allein um genuin medienethische Fragestellungen gehen kann, die solche ethischen Probleme betreffen, die aus der Natur des Mediums erwachsen, sondern auch um Herausforderungen gehen muss, denen im konkreten Umgang mit den Medien zu begegnen ist. Doch zeigt Hütig im Zusammenhang mit der Frage der Manipulation auch ein mit der »Struktur *aller* Medien verbundenes Set ethischer Implikationen auf«. Auf einer Metaebene prüft er zudem die Argumentationsstrategien antihumanistischer Entwürfe auf der Basis von angenommenen oder aufgewiesenen Medienkonstellationen (Sloterdijk).

Medienethik[5] betrifft, anders als die Medienästhetik, die spezifische Fragen der einzelnen Medien und der Intermedialität behandelt,[6] neben den konkreten Fragen angewandter Ethik, wie sie in vielfältiger Form von Rüdiger Funiok, Wolfgang Wunden u.a.[7] aufgegriffen werden, vornehmlich die Rückwendung zu grundlegenden Formen der Medialität. Diese können dann als ethische Probleme gerade auch in der Verknüpfung mit einer pragmatischen Medienphilosophie in Angriff genommen werden. Das mag in der selektiven Perspektive dieser Blicknahme den Kreis zum Anfang und der Medialität des Denkens schließen.

5. Für eine kaleidoskopische Übersicht sei auf Klaus Wiegerling: *Medienethik*, Stuttgart: Metzler 1998 hingewiesen.

6. Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart: Metzler 2000 und der Sammelband Peter V. Zima: *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*, Darmstadt: WBG 1995 wären beispielhaft.

7. Rüdiger Funiok (Hg.): *Grundfragen der Kommunikationsethik*, Konstanz: UVK Medien Oelschlaeger 1996; Wolfgang Wunden (Hg.): *Freiheit und Medien*, Frankfurt/Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1998; Jürgen Wilke (Hg.): *Ethik der Massenmedien*, Wien: Braumüller 1996.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Medialität und Medien

Josef Rauscher

Der Titel Medialität und Medien signalisiert in der konjunktiven Verknüpfung der Begriffe eine gesuchte, spezifische Differenz, ohne in Abrede stellen zu wollen, dass die Rede von Medialität immer Rede von einem Medium ist, und die Rede von welchen Medien auch immer, nichts anderes als die Rede über bestimmte Organisationsformen der Medialität. Die Differenzanzeige trägt dem alltagssprachlichen Umstand Rechnung, dass wir, wenn wir von ›den Medien‹ sprechen, keineswegs alle durch Medialität ausgezeichneten Medien meinen. So werde ich versuchen, den Weg vom Phänomen der Medialität zu *den Medien* zu skizzieren, und andeuten, inwiefern eine Philosophie der Medien aus der phänomenologischen Analyse dieser ausgezeichneten Medien, gleichsam auf dem Rückweg zur Medialität, jenen Grundzusammenhang von Anthropologie, Epistemologie und Ontologie, der die Frage nach der Medialität und den Medien provoziert, besser vor Augen zu stellen vermag, als die Betrachtung der Medien als bloßer Plural von Medium. Das wiederum ist ein Instantiierungsfall des Mediengesetzes, dass die Übermittlung von ›allem‹ weniger vermittelt als die Übermittlung eines signifikanten Teils. Doch zunächst wende ich mich – statt einer Einleitung – exemplarisch Medien jenseits des Alltagssprachgebrauchs, den ich in seiner selektiven Funktion zu rechtfertigen suche, zu – gewissermaßen der medialen Übermenge von Allem und Nichts.

Medialität und die Doppelköpfigkeit von Sein und Nichts

»Nichts ist« behauptet der erste Emphatiker des Medialen und fügt hinzu, »wenn aber doch etwas ist, dann ist es unerkennbar, ist aber etwas und wäre es auch noch erkennbar, so könnte es anderen nicht kundgetan (geoffenbart) werden.«[1] In solcher Weise dekonstruiert der So-

1. Gorgias von Leontinoi: »Über das Nichtseiende«, in: ders.: *Reden, Fragmente und Testimonien*. Griechisch-Deutsch. Hg. mit Übers. u. Kommentar von Thomas Buch-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

phist Gorgias (ca. 484-376 v. Chr.) seinen Lehrer Parmenides. Immerhin verdankt sich die pointierte Aussage ›Nichts ist‹ seiner Verteidigung der Parmenidesthese: ›Sein ist‹ und deren Auszeichnung als einzige sichere – gar göttliche – Erkenntnis. Vor dem Hintergrund der parmenideischen Hinzufügung, dass »es notwendig sei, zu sagen und zu erkennen, daß Seiendes ist«: »Sein nämlich ist, Nichts aber nicht ist«[2], stellt die Gorgiasverteidigung eine aparte Umkehrung dar.

Natürlich ist die These, dass Gorgias, der Rhetor, Performancekünstler und Situationist mit seinen herausfordernden Behauptungen über das Nichtsein, die Nichtigkeit der Erkenntnis und die mangelnde Wahrheitsreferentialität der Rede eine Parmenidesverteidigung im Blick hatte, hochumstritten.[3] Selbst der Auffassung, dass er eine Reductio ad absurdum auf der Basis des parmenideischen Grundaxioms leiste, folgen nur wenige. Zumeist wird Gorgias die effekthascherische Umkehrung der sichersten These, dass nämlich Sein oder Seiendes ist, als rhetorische Meisterdemonstration unterstellt und die These ›Nichts ist‹ samt Beweisführung als sophistischer Taschenspielertrick abgetan. Ich selbst meine, dass Gorgias seine These ernsthaft vertreten hat, und dass das eigentliche Ziel seiner Überlegung war, zu zeigen, dass ein Wahrheitsanspruch für das Medium Sprache nicht gehalten werden kann und durch einen Geltungsanspruch ersetzt werden muss. Dieser Geltungsanspruch stützt sich für ihn allein auf die sinnlich-nichtige Materie und deren Potenzial, über Differenzen Schein zu erzeugen und zu vermitteln. Lyotard stellt zwar im Anschluss an Cassin ganz richtig fest, dass Gorgias deshalb die Seins- und Wahrheitsgewissheit des Parmenides in seinem Beweis paradox aufhebt und negiert, weil er die offenbarende Göttin streicht, und so ohne Metaebene auskommen muss, doch er sieht nicht, dass im Verzicht auf die Göttin als Wahrheitsgarant zugleich der Konzeption der Geltung unter Sterblichen der Raum bereitet wird. Natürlich ist es richtig, wenn man darin den Widerstreit von Logos und Doxa, von wahrem Sein und sinnlichem Schein, ausmacht, den Wi-

heim, Hamburg: Meiner, 1989, S. 40-63; hier S. 40f. Ich gebe den griechischen Text in eigener Phrasierung – aus rhetorischen Gründen der Argumententwicklung – ansonsten in enger Anlehnung an Buchheim.

2. Parmenides von Elea: *Über das Sein*. Griechisch-Deutsch. Hg. von Hans von Steuben, übers. von Jaap Mansfeld, Stuttgart: Reclam, 1981, hier Frg. 6,1-2. Wiederum gebe ich meine eigene Übersetzung, ohne wirklichen Anspruch auf Eigenständigkeit, doch möchte ich andererseits auch nicht Übersetzungsvarianten diskutieren.

3. Barbara Cassin vertritt diese Auffassung in ihrer Ausgabe des Texts *Sí Parménide. Le traité anonyme De Melisso Xenophane Gorgia*. Éd. Critique et Commentaire, Lille: Pr. Univ. de Lille 1980. Lyotard beruft sich interessanterweise in seiner Konstruktion des Widerstreits darauf. Vgl. Jean François Lyotard: *Der Widerstreit*, München: Fink 1989, S. 37.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

derstreit, den Platon, der andere Parmenidesadept, nicht müde wird gegen Gorgias auszufechten. Doch der entscheidende Punkt ist dabei ein medientheoretischer.

Das Sein des Parmenides ist das Sein der reinen, unerschütterlichen Logik, die, vorausgesetzt ein Satz und die Satzoperationen der Konjunktion und Negation (›Nicht-sein ist nicht‹) sind gegeben – d.h. geoffenbart –, in ihrer Wahrheit ruht, unerschütterlich, unvergänglich und einheitlich ganz. Diese Wahrheit vermittelt keine Sinnenwelt, die ganze Sinnlichkeit wird ausdrücklich ausgeschlossen (Frg. 7), sie ist reine Form. Besonderes Interesse gewinnt die Form jedoch dann, wenn etwas darin vermittelt wird. Dann zeigt sich, wie die Welt unter der Vorgabe dieser Form sich im Medium der Sprache darstellen lässt. Die Göttin, die dem Parmenides die reine Wahrheit, jenseits der Sinnlichkeit, offenbart, offeriert ihm so als Zugabe, wie mit Hilfe dieser Wahrheitsform die sinnliche Welt am besten vermittelt und sprachlich dargestellt wird. Doch diese reine Form *mit* Weltbedeutung ist dann bereits wieder angekrankt von Werden und Vergehen, von Sein und Nichtsein. Im Blick auf Welt und Sterbliche ist folgender Fehler unvermeidlich: Dem Ganzen des wahren Seins, das in seinem Sein und den Gesetzen der Logik ewig unerschütterlich und geschlossen ruht, geben die Sterblichen Namen, die separieren, individualisieren, differenzieren und die Form verzeitlichen. Damit wird die Geschlossenheit, die Einheit und Wahrheit des Seins in der Bezugnahme auf sinnliche Erfahrung und Individualität der Gegenstände aufgebrochen. Strukturell kehrt dieses Argument bei Platons Differenz zwischen der Welt der Ideen und der Phänomenwelt, die nur ein schattenhaftes Abbild darstellt – selbst ein Medium?! –, wieder. Es ist dies der Weg von der Form und mit dieser Form als Medium zur Welt.[4]

Parmenides spricht von doppelköpfigen Sterblichen (Frg. 6,4f.), da sie auf Sein und Nichts zugleich ausgerichtet sind und abwechselnd und austauschbar damit operieren. Ihr Verfahren ist die Namengebung (*onoma*) mit Geltungsanspruch auf scheinbarer Wahrheitsgrundlage (Frg. 8,38f.). Die Namen (*onoma*) der Rede der Sterblichen werden so dem Logos als der göttlichen, wahren Rede kontrastiert. Sprache kommt also, wie die Menschen, ebenfalls doppelköpfig vor, einmal als Medium der Wahrheit, mit dem Ineinsfall von Sein-Erkennen-Sagen im Logos, einmal als Medium der Sinnenwelt, das im besten Fall sich an der Form des Logos orientiert.

Man könnte die Bewegung vom Sein zur Welt charakterisieren als Bewegung von der einen Wahrheit zu vielen Scheinwahrheiten (Doxai), wobei die Nähe zur ›wahren Wahrheit‹ als Kriterium der unterschiedlichen Meinungen dienen kann. ›Wie gut wird die Wahrheit des

4. Ich lasse hier die Problematik einer Referenz auf Formen als Medien beiseite.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Seins vermittelt?‹, wäre die entscheidende Frage. Multiplikation und Diversifikation – denen wir als Medienparameter auf verschiedensten Ebenen begegnen, treten dabei interessanterweise als Wahrheits- und Geltungsverlust auf.

Ich richte von dieser Kennzeichnung den Blick nochmals auf den seltsamen Parmenidesverteidiger Gorgias. Was macht Gorgias? Er verzichtet auf die Göttin und verteidigt die Meinung des Parmenides, eines Menschen, nebenbei erwähnt. Das ist so, als wolle man bei einem Axiom fragen: ›Stimmt dies?‹, was aber in jedem Fall das Axiom qua Axiom aufhebt. Man sollte sehen, dass genau dies den Schlüssel für zahlreiche der neueren spekulativen Annäherungen an Medialität liefert. Was passiert, wenn wir die göttliche Vorgabe des Axioms, der Form, der Wahrheit, menschlich übernehmen? Nietzsches ›Gott ist tot‹, Lyotards Frage nach dem ›Geschieht es?‹, Derridas Fokussierung auf das ›als‹ und die gleichzeitige Unterminierung des ›als‹ in einer Dekonstruktion der Begriffe, ja noch Levinas' Negation des jeweilig Gesagten im Rückgriff auf ein Sagen, reagieren in unterschiedlicher Weise auf diese Frage.[5]

In systematischer Hinsicht wird die göttliche Wahrheit dann zur pragmatischen Annahme. Das ist ein Rückverweis auf die sinnliche Welt der Sterblichen. Eigentlich gibt es keinen gegründeten Anfang.[6] Nichts ist. Erst in der Differenz des gesetzten Seins zu dem ihm entgegengesetzten Nichtsein gibt es Dinge und Welt. Das entspricht zwar nun sogar auf das Genaueste der Namengebung der Sterblichen bei Parmenides, bei dem die Dinge und »die ganze Buntheit und Bewegtheit der Welt zum menschlichen Irrtum wurde«[7], doch mit entgegengesetztem Ursprung und entgegengesetztem Ziel. Bei Gorgias gilt: Der Fülle des Nichts geben die Sterblichen Namen und erreichen zeitweilige Geltung. Angestrebt ist dabei rhetorisch die Anmessung der Sprache an die Si-

5. Allein die Nennung des gläubigen Juden Levinas zeigt bereits an, dass dies nicht die Frage nach religiöser Überzeugung berührt, sondern die Frage nach der Vertretung, der Übernahme des Göttlichen als Subjekt menschlicher Rede. Es ist dies eine Frage nach der Verankerung der medialen Struktur, weshalb sie bei Lyotard auch als Infragestellung der großen Erzählungen virulent werden kann.

6. Es ist diese Grundcharakteristik entscheidender als die formale Herleitung des Gorgias', der aus der Möglichkeit der wahren Aussage ›Sein ist und Nichtsein ist nicht‹ herleitet, dass Sein entweder aus der Negation des – dann vorgegebenen – Nichtseins gewonnen wird oder das Sein des ›Seins‹ mit dem Sein des ›Nichtseins‹ identisch ist, was er beides, dem Parmenides folgend, zurückweist. Damit ist dann weder ›Sein‹ noch ›Nichtsein‹.

7. Parmenides von Elea: *Vom Wesen des Seienden*. Hg., übers. u. erläutert von Uvo Hölscher, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 124. Hölschers ausgezeichnete Interpretation betont mit dem Blick auf die »Konstituierung der Welt durch die Sprache« (ebd., S. 128) die medialen Aspekte.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tuation durch Differenzierung. Durch die Differenz gewinnt das Nichts Seinsgeltung, das Ganze wird reicher, partikularer, perspektivischer. Der mediale Parameter Multiplikation, der als Medienparameter bei Parmenides Wahrheitsverlust anzeigt, mutiert bei Gorgias zum Geltungsgewinn. Doch hat sich auch der Bezug auf das Medium, bzw. das Verständnis geändert: im einen, parmenideisch-platonischen, Fall ›Einheit‹ und ewige Form als Vermittlungsgröße, im anderen, gorgianischen, Fall Materie und Differenz(en) als Generierungsprinzip.

Sprache als Vermittlerin und Begründerin des Seienden gemäß seiner Geltung stützt sich bei Gorgias denn auch konsequent auf die materiale, sinnliche Seite der Rede. Dies ist nur natürlich, wenn die ideale Bedeutung des materialen Trägers, das Sein als ewige Form negiert wird.

Wir haben dann mit Parmenides und Gorgias im Grunde zwei entgegengesetzte mediale Entwürfe, in denen sich Form (Bedeutung) und Materieträger (Bezeichnendes), Wahrheit und Geltung, Einheit und Differenz entgegenstehen.

Wir könnten sogar sagen, Logik und Rhetorik sind so je verschiedene ›Medien‹ der Welt- und Selbstdarstellung, mit der Tendenz, dass das Medium in einem Fall in der Form verschwindet, im anderen Fall zur Materie verdichtet wird. Dies ist in Ordnung, solange wir Logik und Rhetorik nicht als Gegenstände einer Disziplin Medienphilosophie begreifen. Ein solcher Gegenstand wird nämlich nicht durch den Aufweis der Medialität ausgezeichnet, auch wenn die Medialität selbst und die mit ihr gegebenen Strukturprobleme einen wesentlichen Teil der Fragen einer Medienphilosophie ausmachen.

Mit der Betrachtung einer – gesetzten – Doppelköpfigkeit von Sein und Nichts, Einheit und Differenz, Form und Materie, Bedeutung und Bezeichnendem und dem korrelierenden Seitenblick auf die Menschen als doppelköpfige Wesen, die selbst durch eine seelische Innendimension und eine sinnliche Außendimension gekennzeichnet sind, habe ich wesentliche Momente medialer Strukturen beispielhaft – und gleichzeitig beiläufig – eingeführt. Entscheidend war dabei die Bezogenheit auf den Menschen und die Schlüsselstellung der Sprache. Darauf komme ich in der philosophischen Betrachtung der Medien, die erst auf der Basis einer Erschließung der relevanten Medien aus einer Definition bestimmter medialer Strukturen zu gewinnen ist, zurück.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Phänomen der Medialität

Für die Felder Anthropologie und Ontologie wird die Medialität zur entscheidenden Frage.[8] Der Mensch als das konstitutionell medialisierende und, in seiner Bestimmtheit durch die Medien, mediatisierte Wesen ist dabei der eine große Bereich, der medienphilosophisch interessiert, der andere ist die Konstitution von Welt. Das Phänomen der Medialität, und dies bedeutet gleichzeitig eine Einschränkung des allgemeinen Phänomenbereichs Medialität, soll daher nur im Blick auf den Menschen als Zeichenbenutzer oder, wie Cassirer schön formelhaft sagt, als animal symbolicum, beleuchtet werden. Das scheint eine triviale Aussage, doch ich möchte sie hervorheben und unterstreichen, weil daran bewusst werden kann, dass es im Blick auf das Phänomen Medialität medienphilosophisch nicht um irgendwelche Medien geht und gehen kann, sondern darum, von der Blicknahme medialer Strukturen aus, Einschränkungen zu erarbeiten für das, was uns als Gegenstand einer Wissenschaft oder Theorie der Medien interessieren kann und soll. Mensch, Form und materieller Träger sind grundlegende begriffliche Bausteine, die aus unserer exemplarisch anfänglichen, philosophischen Blicknahme der Vermittlungsprinzipien für Welt gewonnen wurden. Werden diese in ihren möglichen Komplexionen als Strukturgrößen des medialen Raums betrachtet, so erlauben sie eine Gliederung des Phänomenbereichs der Medialität, sollen die spezifischen Kopplungen jedoch jeweilig neue Medien als Betrachtungsgegenstand einer Theorie der Medien auszeichnen, führen sie zur Wissenschaft von Allem und Nichts.[9]

Wenn ich im Vorangehenden von der Vermittlung von Sein und Nichts, dem Wechselspiel von Bedeutung und sinnlichem Zeichenkörper, Form und Material, der Konstruktion von Mannigfaltigkeiten aus der Einheit und dem Gewinn von Einheiten aus der Differenz gesprochen habe, wenn ich den Menschen mit seiner Logos- und Rhetorikfähigkeit im Blick auf die menschliche Rede bestimmt habe und ihn in der kommunikativen Beziehung zu Gott und Gesellschaft gestreift habe, dann habe ich nichts anderes getan als Medialität in einigen Skizzen –

8. So bestimmt auch Boris Groys die Medientheorie als »nichts anderes als eine Fortsetzung der Ontologie unter den neuen Bedingungen der Weltbetrachtung«, Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München: Hanser 2000, S. 20.

9. Karl Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999 bietet ein gutes Beispiel für eine Betrachtung des Phänomens Medialität im angezeigten Spannungsfeld. Dort jedoch, wo er von seiner überzeugend präsentierten, mit Nietzsche gestützten Grundidee von den Künsten als Medien, eine Idee, die interessante Aspekte der Medialität illustriert, zu medientheoretischen Aussagen übergeht, verliert er sich im Beliebigen.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

aus einer philosophisch sehr anfänglichen Problemstellung – zu beleuchten.

Wir konnten so das Phänomen der Form und des materialen Trägers in seiner extremsten Ausformung und ontologischen Aufgipfelung vor Augen stellen,[10] wir begegneten der Struktur von Sender und Empfänger und stießen von allen Seiten auf die menschliche Kommunikation als Zentrum der Vermittlungsproblematik. Im Blick auf das Phänomen der Medialität in gegenwärtig bestimmenden Ausgestaltungen[11] fehlt einzig der Aspekt der technischen Instrumentalität. Dabei scheint spätestens seit dem Beginn der Neuzeit die praktische wie die theoretische Frage nach technischen Verbesserungen im Umgang mit etablierten Medien die Medienproblematik zu bestimmen. Doch werden damit nicht einfach technische Instrumente als *Mittel für* etwas zu Medien als *Mittler von* etwas gehoben. Die traditionelle Unterscheidung bleibt auch dann erhalten, wenn die Technik als Apparat werkzeugtranszendierend (welterzeugend) operiert und so selbst als Medium fungiert, das möglicherweise gar nicht mehr als Mittel verstanden werden kann.[12]

Unter der Frage der Medialität werden so allgemeine Grundstrukturen der Ausformung von Vermittlung betrachtet, von denen wir Form, Materie und Differenz benannt haben. Dabei gehört die Reflexion auf den Begriff ›Medium‹ mit dem Ziel einer Einschränkung der Menge der durch mediale Strukturen und Operationen ausgezeichneten Medien auf einen relevanten Teilbereich ›Medien‹ zu den wichtigsten Fragen dieser Problemstellung ›Medialität‹. Die Definition eines ausge-

10. Der Grundunterscheidung von *formalen Strukturgegebenheiten* und *materiellen Trägereigenschaften*, die in aller Regel selbst durch komplizierte Strukturen charakterisiert sind und erst auf der elementarsten Ebene zu so etwas führen wie Material, begegnen wir in nahezu allen Blicknahmen des Phänomens der Medialität. Dieser Unterscheidung entspricht in Strukturanalogie die Luhmann'sche Differenzierung von *Medien* als losen Kopplungen von Elementen (z.B. Geräusche) und *Formen* als relativ festen Kopplungen von Elementen (z.B. Schrift). Sybille Krämer interpretiert dies mit Recht in Analogie zu Zeichenbedeutung/Zeichenträger, vgl. Sibylle Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: dies. (Hg.), *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 73-95, hier S. 77f.

11. Dies bestätigt sich bei einem Blick in die Literatur, wo der instrumentell-apparative Aspekt einen eigenen medientheoretischen Ansatz auszeichnet, der nicht zuletzt durch McLuhans Überlegungen seine Impulse empfing. In grober Gliederung der medientheoretischen Betrachtungen kann man sagen, dass sie in ihrer Gesamtheit wesentlich durch die drei Vorgaben a) Form, b) Träger, c) technische Instrumente und Apparat bestimmt sind.

12. Vgl. dazu Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography 1994, S. 42ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zeichneten Begriffs ›Medium‹ für eine Philosophie der Medien ist ein Versuch aus dem allumfassenden Bereich des Medialen jene Teilbereiche auszuzeichnen, in denen es gemeinsame Fragestellungen einer Wissenschaft gibt. Wenn solche Einschränkung gelingt, werden einerseits systematische Untersuchungen einzelner Medien hinsichtlich gemeinsamer Parameter möglich, andererseits sollen und müssen jedoch jene Veränderungen des Menschen- und Weltbilds, die sich aus der Entwicklung neuer Medien als bestimmter Formate ergeben, wieder unter der generellen Perspektive der Medialität betrachtet werden. Die anthropologischen und soziologischen Implikationen, die sich aus dem Umgang mit bestimmten Medien, wie Fernsehen, Film, aber auch Schrift und deren Präsentationsformen, etwa zwischen normativen Steintafeln und agitatorischen Flugblättern, ergeben, gehören zu den Fragen der Medialität und ihrer Auswirkung auf den Menschen.

Liebe – ein exemplarischer Fall von Medialität oder Gegenstand einer Wissenschaft der Medien?

Die Betrachtung der konkreten Medien selbst gehört hingegen zur Philosophie der Medien, die als solche durch Medialität nicht hinreichend bestimmt wären. Das ist an dieser Stelle natürlich alles andere als klar, da es einen bestimmten Medienbegriff bereits voraussetzt. Jedenfalls ist im Blick auf die phänomenal verschiedenen Organisationsformen ein Medienbegriff zu etablieren, der hinreichend differenziert ist, so dass nicht das Medium ›Liebe‹ – wenn es denn eins ist und Niklas Luhmann Recht hat – unter derselben Perspektive und auf derselben Stufe betrachtet wird wie, sagen wir, die Tageszeitungen, auch wenn sie gleich weit verbreitet sein sollten. Die Liebe als Medium kommt vielleicht jedoch ohnehin am besten unter der Perspektive Medialität als ein Exemplum zur Sprache, nicht in einer Betrachtung der Medien.

Das Codierungssystem ›Liebe‹ kann verdeutlichen, welche Schritte auf dem Weg zu den Medien relevant sind. Wie Luhmann beispielhaft demonstriert, lassen sich Charakteristika wie Institutionalisierung und organisierte Kommunikation in spezifischen Formen, die, wie wir gleich sehen werden, für *die* Medien, die als Gegenstand einer Theorie der Medien von Interesse sind, auch an der Liebe aufweisen, und Liebe lässt sich als ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium verstehen. Ob allerdings deshalb Liebe sinnvoll in einer Philosophie der Medien als eines der Medien zu behandeln ist, steht dahin. Entscheidend wäre, dass die Differenzen zu anderen Medien in systematischer Hinsicht brauchbare Vergleichsebenen betreffen. Das aber ist nicht recht zu sehen.

Das Phänomen der Liebe selbst wie auch die Weise, wie Luhmann in *Liebe als Passion* ›Liebe‹ als Codierung der Intimität und damit

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

als »symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium« gewinnt, ist erhellend, und lässt uns gleichzeitig eine signifikante Differenz erheben, die der Liebe wie auch anderen, ähnlich problematischen, potenziellen Medien, z.B. der Macht, einen Ort zuschreiben lässt.

Liebe ist allein deshalb schon ein fragwürdiges Medium, weil sie als Organisationsform des sozialen Verhaltens eigentlich nicht so sehr Mittleres, denn Umgreifendes ist. Vielleicht trifft dies nicht in der Weise zu wie bei Sein und Nichts oder auch Natur und Vernunft, doch ist sie weniger medial zu nutzen, denn real zu leben. Diesem Medium Liebe fehlt die Handhabbarkeit und die Eigenständigkeit als Kommunikationssystem. Die Liebe ergreift die Subjekte, der ganze Mensch steht auf dem Spiel, ist involviert, eingeschlossen, und so ist die Liebe – wie in anderer Weise die Macht – eine Organisationsform, in der die Subjekte der Kommunikation als Einsatzgrößen fungieren. Die Subjekte haben so kein Medium, über das sie verfügen, sie sind als Ganzes Medium. »Das Medium bedient sich der Person«.[13] Dabei ist entscheidend, dass – im Unterschied etwa zum Theater – keine selbständigen Formen vom intentionalen Subjekt qua Person abgelöst werden können. Deshalb können Autoren, Schauspieler und Publikum sich des Mediums ›Theater‹ und theatraler Formen in ganz anderer Weise bedienen als Liebende des Mediums Liebe. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Weise, in der Luhmann sein Medium ›Liebe‹ installiert, ihrerseits als Phänomen Zeigekraft. Luhmann spricht nicht über die Liebe, er behandelt die literarischen Formen, in denen die Liebe zum Gegenstand wird.

Freilich, ganz unberechtigt ist die Bezeichnung der Liebe als Medium nicht. Liebe ergreift uns nicht nur, wir ergreifen auch sie, Liebe wird spielbar, lernbar, steht uns als codierte Ausdrucksform bis zu einem gewissen Grad zur Verfügung. Sollten wir daher Liebe und ähnliche umgreifende Medien wie Macht – wie stünde es im Übrigen mit ›Krankheit‹? – als Gegenstände einer Medienphilosophie etablieren wollen, wie es uns eine bedeutende Richtung der Medientheorie und Medienphilosophie, für welche die Namen Luhmann und Parsons[14] als Indikatoren dienen könnten, ansinnt, dann wäre zu berücksichtigen, dass es völlig andersgeartete Medien sind, mit grundsätzlich anderen Fragestellungen, denn die, welche durch die Alltagssprache ausgezeichnet werden. Auf der Basis vertrauter Medien wie Buch und Zeitung, Film und Fernsehen etc. gewinnen wir aber auch durch phänomenologische Einklammerung keinen theoretisch tauglichen gemein-

13. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 28.

14. Vgl. Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996; Talcott Parsons: *Zur Theorie der sozialen Interaktionsmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1980.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

samen Kern. Allenfalls verweisen die umgreifenden Medien auf mediale Strukturen wie die Sender-Empfänger-Relation und deuten hin auf die Sprache als entscheidendes Referenzmedium. Die Unterscheidung jedenfalls zwischen zuhandenen Medien, die wir als systematisch geformtes Material in bestimmterweise nutzen können, Medien also auf einer Ebene, die unterhalb unserer personalen und sozialen Identität liegt, und Medien, in denen wir leben, die demnach auf einer über uns anzusiedelnden Ebene liegen, die uns in unserer sozialen und individuellen Identität prägt, so dass wir gleichsam für das Medium als Gestaltungsmasse fungieren, diese Unterscheidung ist bedeutsam. Manchmal freilich, etwa bei der natürlichen Sprache, haben wir das Gefühl, dass sich beide Ebenen durchdringen. Metaphysische Ereignisdimension und soziale Organisation hängen von der Sprache ab, die dennoch den Personen als freies Kommunikationsmittel dient.

Von der metaphysischen Ereignis- und Referenzebene zur sozialen Hyperstruktur ist es ein weiter Weg. Für beide ›Medien‹ aber gilt, dass wir nicht als Spieler, sondern als Spielmarken eines solchen Mediums fungieren. Bewegen wir uns also zu den Medien hin, die in systematischer Hinsicht von uns abgelöst betrachtet werden können, Medien, in denen wir Spieler sind.

Annäherung an die Bestimmung der Medien als nutzbare Zeichensysteme

Auf der Basis einer doppelten Verselbstständigung, a) der Freistellung des Menschen zum Spieler eines handhabbaren, kommunikativen Spielmittels und b) der Freistellung des Mediums von der situationsgebundenen, singulären Medialisierung, nähere ich mich der zentralen Aufgabe in der Reflexion der Medialität. Neben der exemplarischen Bestimmung und Erhebung verschiedener Strukturen der Medialität ist nämlich die Suche nach einer Definition des Begriffs ›Medium‹, der eine Philosophie der Medien als einheitliche Fragestellung ermöglicht, vordringliche Aufgabe.

Betrachtet man *Medium* auf der allgemeinsten Ebene, so kann praktisch alles zum Medium werden und medial wirken, soweit es Beziehungen zwischen mindestens zwei Relata stiftet, die nicht in einem direkten Reaktionszusammenhang stehen. Eben jenes Mittlere, das zwar in der Mitte steht, durch das aber in bestimmter und verschiedener Hinsicht gekürzt werden kann. Die Natur des Medialen scheint in gewisser Hinsicht genau dies zu erfordern.

Wenn wir die Relationsstruktur und die mediale Membran in ihrer Gegebenheit in der Welt betrachten und zur Bestimmung unseres Gegenstandsbereiches einer Medienphilosophie verwenden wollten, erhalten wir jedoch zuviel. Die beiden prominentesten Medienphiloso-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

phien im deutschen Sprachraum sind beide in gewisser Hinsicht Indikatoren dieser Gefahr. Sowohl Hartmann mit seiner *Medienphilosophie*, die den »gesamten symbolischen Reproduktionsprozeß« zu betrachten sucht und in einer »integrativen Sicht« die Medienevolution im Blick auf »ideengeschichtliche Motive von Erkenntnistheorie und Erkenntniskritik«, zusammen mit Sprachphilosophie und Sprachkritik zu dem fernen Ziel einer medienphilosophischen Theorie zu führen sucht[15], als auch Sandbothe in seiner *Pragmatischen Medienphilosophie* als *Grundlegung einer neuen Disziplin im Zeitalter des Internet* stehen vor diesem Problem. Obwohl Sandbothe dem theoretizistischen Versuch einer neuen Fundamentaldisziplin Medienphilosophie sogar ablehnend begegnet und Margreiter dafür kritisiert,[16] gelangt er selbst in seinem Versuch der Etablierung der Medienphilosophie als »transversaler Schnittstellendisziplin«[17] und seiner Wendung zur Pragmatik zum Problem, die Medien über dem Phänomen der Medialität der Formen von Philosophie als Gegenstand aus dem Auge zu verlieren. Es ist kein Zufall, dass er in der Vorbereitung seines Ansatzes nichts weniger vorausschicken muss als die Geschichte der philosophischen Disziplinen in ihrer Gesamtheit. Philosophie als Medium ein Gegenstand einer Philosophie der Medien. Die platonische ein anderes Medium als Rortys Philosophie, Sandbothes Philosophie wiederum ein eigenes Medium? Sandbothes pragmatistische Wendung bewahrt ihn freilich vor der expliziten Formulierung eines umfassenden theoretischen Systemanspruchs. Doch das Problem einer zu weit gefassten Philosophie der Medien, die sich schließlich gar der Konstituierung oder Relativierung der Vernunft als eines universellen oder transversalen Mediums zuwendet, bleibt virulent. Sandbothe leistet denn auch etwas anderes als eine Philosophie der Medien. Er zeigt, welche Verstrickungen im Blick auf formale Strukturvorgaben aus der spezifischen Medialität denkerischer Welt- und Selbstvergewisserung erwachsen und welche Lösungsmöglichkeiten sich in der praktischen Vermittlung aus der Praxis lockerer Verknüpfungen statt theoretizistischer Herleitungen ergeben.

In solcher Problemsicht auf mediale Formen in der Verknüpfung von Denk- mit Lebensformen ist der formale Aspekt der Medialität jedoch immer mit einer systematischen Komponente und einem gesellschaftlichen Relevanzanspruch des Mediums verknüpft. Halten wir sowohl die systematische Komponente wie die dazu in einem Spannungsverhältnis stehende pragmatische Realisierungskomponente als gesell-

15. Frank Hartmann: *Medienphilosophie*, Wien: WUV 2000, S. 14.

16. Für eine ausgeführte Sachkritik des Grundlegungsversuchs von Margreiter siehe Verf.: »Medienphilosophie als Grundlagenwissenschaft?«, www.josef-rauscher.de.

17. Mike Sandbothe: *Pragmatische Medienphilosophie. Grundlegung einer neuen Disziplin im Zeitalter des Internet*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001, S. 13.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schaftliche Relevanz fest, dann verfügen wir über weitere Einschränkungsmittel für eine Definition der Medien. Philosophie als Medium scheint allerdings einerseits zu weit, andererseits zu eng für die Bestimmung eines brauchbaren Medienbegriffs. Doch hatten wir ja im Blick auf das Phänomen der Medialität ohnehin die Materialität als Gegenpart der Form von Anfang an festgehalten.

Eine Definition von ›Medium‹, wie sie der Konstruktivist Siegfried J. Schmidt bietet, hält ebenfalls systematische Aspekte und gesellschaftliche Relevanz fest, nur dass sie auf Materialität als Basis abhebt. Ergänzt um den Aspekt der Form könnte diese Definition daher eine brauchbare Annäherung darstellen. Medien sind »alle Materialitäten, die systematisch zu einer geregelten und gesellschaftlich relevanten semiotischen (bzw. symbolischen) Kopplung von lebenden Systemen genutzt werden (können).«[18]

Dann lassen sich die Medien, wie Schmidt betont, unter den verschiedensten Perspektiven betrachten: Kopplungsbereiche, Materialität, Direktionalität, Zugänglichkeit, Verbreitungsdichte, außerdem Organisationsgrad, Ökonomisierung und Herrschaftsfunktionen.

Ergänzt werden müsste diese Basisbestimmung der Medien um die pragmatische Einschränkung der ›lebenden Systeme‹ auf Menschen als potenziell intentionsfähige Benutzer und die Forderung formaler Strukturiertheit. Auf der Nutzungsebene wäre daneben noch die Verbesserung der technischen Transfermöglichkeiten als potenzielles Generierungsprinzip neuer Medien zu erwähnen. Auf dieser Basis erhält man eine Schachtelung von Medien mit verschiedenen Problempunkten. Die grundsätzliche Problematik der Schrift als Medienalternative zur Rede etwa, verändert sich im Buchdruck durch ein im Prinzip relativ unbedeutendes technisches Detail. Dieses neue Medium zeitigt dann gewaltige Auswirkungen im Blick auf verschiedene systematische Parameter und erlangt ungeheure gesellschaftliche Relevanz.[19] Multiplikation und massenhafter Verbreitung auf der einen Seite, stehen auf der anderen Seite Einschränkungen auf der Senderebene – die Verfügung über die Kommunikationsmittel – entgegen.

Dies kommt auch in einer Begriffsbestimmung ›Medium‹ von Saxer zum Ausdruck. Dieser formuliert auf der Basis einer bereits auf relevante Medien eingeschränkten Perspektive: »Ein Medium ist ein institutionalisiertes System um einen organisierten Kommunikationskanal

18. Siegfried J. Schmidt: »Medien. Die Kopplung von Kommunikation und Kognition«, in: Krämer (Hg.), *Medien, Computer, Realität* (Anm. 10), S. 55-73, hier S. 57.

19. Vgl. die in dieser Hinsicht treffenden Medienüberlegungen in Peter Sloterdijk: *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

von spezifischem Leistungsvermögen mit gesellschaftlicher Dominanz.«[20] In die Institutionalisierung findet die Form Eingang, in die Organisation das Instrument und die materielle Basis betrifft den Kanal. Für uns sind die Fragen nach Materialveränderung, Form- oder Strukturänderung oder instrumentellen Möglichkeiten so etwas wie heuristische Wegweiser für relevante Veränderungen im Grundgefüge der medialen Organisation der Kultur. Sie generieren auf der Basis eines etablierten Mediums neue Medien.

Meine Bestimmung der für eine Philosophie der Medien relevanten Medien wäre definitorisch demnach so zu leisten: Medien sind alle Materialien und technischen Einrichtungen sowie formalen Strukturierungen, die als Systeme institutionalisiert sind und dazu dienen, systematisch eine geregelte und gesellschaftlich relevante semiotische (bzw. symbolische) Kopplung zwischen Personen zum Zweck der Informationsübertragung zu bewirken.

Das Problem von Computern als beteiligten Sendern oder Empfängern in der Nutzung von Medien – also nicht als medienrelevantes Instrument – habe ich damit ausgeklammert. Es wäre zu einfach gedacht, die Computer mit dem Searle'schen Chinese-Room-Argument als intentionsunfähige Entitäten auszuschließen, doch diese Frage der Computer als Mediennutzer statt als Medium muss weiter gehender Reflexion vorbehalten bleiben. Metaphysische wie ontologische und semiotische Fragen sind damit verbunden.

Die Eigenschaften der Systeme, die wir als relevante Medien bestimmt haben, führen uns in ihren Rückwirkungen auf die Ausgestaltung der Gesellschaft und im Blick auf das Selbstverständnis des einzelnen Menschen dann wieder zurück zur Frage der anthropologischen Medialität. Die Benutzung der Medien als etablierter Kommunikationssysteme verweist bei den ausdifferenziertesten Medien zurück auf die Frage nach der Stellung der Person als Spielmarke des Mediums oder Spieler des Medienspiels. In ihrer schärfsten Form tritt uns diese Problemlage in der sowohl ethisch wie ontologisch bedeutsamen anthropologischen Frage entgegen, ob wir aus der Mitte der Medien uns bestimmen lassen oder ob wir die Medien als nutzbare und handhabbare Mittel gestalten und bestimmend entwickeln. Flusser, der Propagator des technischen Bildes, warnt vor der Gefahr des technischen Bildes, die darin liegt, uns zur Funktionsgröße zu degradieren. Flusser hat darin jedoch völlig Recht, dass deshalb nicht die Neuen Medien in Frage zu stellen sind. Entscheidend ist vielmehr, ob wir die Medien in einer den Menschen als politisches und sprachfähiges Wesen fördernden Weise zum Mittel machen, das die Vermittlung mit anderen ermöglicht und

20. Ulrich Saxer, zit. nach Werner Faulstich (Hg.): *Grundwissen Medien*, München: Fink 2000, S. 27.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

befördert. Dazu muss man vor allem Medienkompetenz hinsichtlich der Medien als elaborierter Systeme erwerben.

Für eine Philosophie der Medien werden die Medien so aufgrund bestimmter Eigenschaften wie Systematizität und Organisation relevant. Dazu gehört die Frage, inwieweit diese Eigenschaften die Lebensform und das Selbstverständnis des Menschen prägen. Vor allem ist die Frage bedeutsam, ob bestimmte Unterschiede in Verbreitung, Zugänglichkeit, Verfügbarkeit, aber auch psychischer Auslöserwirkung und Welterfassung Auswirkungen auf die Verfasstheit des Kulturwesens Mensch haben.

Die Differenz in der Wirkung ist so in gewissem Maße ausschlaggebend. Häufig aber lässt sich feststellen, dass diese Differenz einfach mit der Verbreitung und Verbesserung der Technik zu tun hat. Buchdruck, Radio und möglicherweise Internet stellen in verschiedener Weise eine Massenverbreitung sicher und werden dadurch als gesellschaftliches und politisches Problem relevant. Allerdings ist die strukturelle Problematik nicht einfach auf große Organisationsformen einzuschränken.

Das Feld der Medienphilosophie verteilt: zwischen Reflexion der Medialität und einer Theorie der Medien

Das Grundproblem der Medienphilosophie als einer Philosophie der Medien ist also, vom reinen Begriff des Mediums in seinen verschiedenen Schattierungen zu einer Auswahl der Medien zu gelangen, die für eine Philosophie der Medien interessant sind. Gleichzeitig führt die Reflexion der gesellschaftlichen Auswirkungen der so bestimmten Medien zurück zu Fragen der Medialität im Allgemeinen. Das gesamte Feld der Phänomene ließe sich dabei annähernd so gliedern.

Unter dem Etikett der medialen Struktur, die sich auf alle Formen der Medialität bezieht, finden wir im Bereich der Reflexion von Medialität auf der *1. Stufe* einer gleichsam metaphysisch bestimmten Medialität die Vermittlung von Sein und Nichts, Form und Materie, Subjekt und Objekt oder auch Innen (Seele) und Außen (Welt). Auf der korrelierenden, entsprechend fundamentalen, empirischen Ebene begegnen uns dabei die Kategorien des Instruments als Mittels für und des Substrats als Träger von.

Wenn wir auf dieser Ebene von Medium sprechen, referieren wir auf so etwas wie Vor- und Übermedien auf der einen Seite und korrelierend Vor- und Untermedien auf der anderen Seite. Entweder der Mensch wird von den medialen Strukturen in seiner gesamten Verfasstheit bestimmt und das Medium operiert über ihm und über ihn hinweg, ohne dass er es frei und systematisch in relevanter Weise nutzen könnte, oder, korrelierend, das Medium erreicht nicht die Ebene ei-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nes systematisch genutzten Mittlers von etwas, der für die Ausgestaltung der Lebensform Relevanz gewinnt.

Auf einer *2. Stufe*, die uns Medien ebenfalls mehr als Exempel eines Phänomens der Medialität zuspielt, denn als kommunikativ nutzbare Systeme, finden wir gesellschaftliche Organisationsformen wie beispielsweise die Organisation der Liebes- oder der Machtbeziehungen. Allerdings nähern wir uns bei diesen Übermedien, zu denen, rein von der Stufung, vielleicht auch so problematische Medien wie Geld oder Ratio zu zählen wären, den Medien als nutz- und handhabbaren, systematischen Vermittlungsinstanzen an. Für Liebe und Macht gilt jedenfalls, dass sie als Überstrukturen fungieren, die den Mediennutzer in systematischer Hinsicht determinieren, so dass er als Spieler zum Spieleinsatz wird. Es wird nicht (nur) etwas übermittelt, sondern er wird in seiner gesamten Verfasstheit vermittelt. Man kann von diesen Medien wohl als Gegenstand einer Theorie der Medien handeln, doch die Differenz zu den anderen relevanten Medien als Gegenstand einer Wissenschaft wäre für eine gemeinsame Betrachtung zu groß.

Das führt auf einer *3. Stufe* zu dem Medium, das als Kommunikationssystem, als selbst- und weltvermittelndes Medium von geradezu definierender gesellschaftlicher Relevanz so beispielhaft ist, dass ich geneigt wäre, von ihm als paradigmatischem Nullmedium zu sprechen, weil von ihm aus die Systematik und Geschichte der Medien eigentlich definiert wird: die Sprache. Keineswegs zufällig bestimmen sich auch die Medien wie Liebe oder Macht wesentlich in ihrer Analogie zur gesprochenen Sprache. Sprache ist das Mustermedium und die Referenzebene jeder Medienbetrachtung, weshalb ja auch die nahezu tautologische Hinzufügung ›gesprochene‹ Sprache informativ wird. Das liegt daran, weil Sprache als medienübergreifende Abstraktion über Stimme, Schrift, Gesten und häufig sogar Bilder – oder gar Liebe – verwendet wird und so den Gesamtraum der interessierenden Medien anzeigt. Im Bezug auf technische Instrumente, materielle Unterschiede und formale Einschränkungsbedingungen werden dann Medien in Analogie und Differenz zur Leistung der Sprache als Medien greifbar.

Die natürlich gesprochene Sprache als Nullmedium ist gemäß dieser Bestimmung das Medium an sich, und Alternativmedien bestimmen sich in Abhebung dazu. Sie gibt vor, was Medien überhaupt zu leisten vermögen, und noch in ihren Defizienzen macht sie klar, was durch mediale Veränderungen an medialen Möglichkeiten systematisch zu gewinnen ist. Am bekanntesten und sprichwörtlich geworden ist der Transfer des geflügelten, flüchtigen Wortes in die, je nach Trägermaterial durch unterschiedliche Formen der Dauerhaftigkeit ausgezeichnete Schrift. Verba volant … So lassen sich Kulturleistungen erfassen, wobei der wichtigste Parameter neben der angesprochenen Zeitbezogenheit die Multiplikation ist, bei der neben dem quantitativen Aspekt der Vervielfältigung die Verbreitungsgeschwindigkeit wesentlich ist.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Gewinn- und Verlustrechnung lassen sich dabei nur in der auf Medialität im Allgemeinen rückbezogenen Analyse aufmachen, da nirgends sonst wie bei den Medien gilt, dass der Gewinn selbst in anderer Perspektive der Verlust ist.

Jedenfalls sind wir mit der Sprache als Dreh- und Angelpunkt dann bei den relevanten Medien angelangt und die Veränderungen der Parameter gemäß technischen Fortschritten spielen für die Mediendiskussion die entscheidende Rolle. Auf zahlreichen Ebenen, die ich nun nicht nachzeichnen will, entfaltet sich die Bezogenheit auf die Sprache fort. Doch ist nicht nur eine vertikale Bezogenheit, wie z.B. bei der Schrift[21] als eines der (gesprochenen) Sprache in medialer Differenz nachgeordneten Abbildungssystems und dessen weitere Ausbreitung auf wiederum nach- und untergeordneten Ebenen neuer Medien des Buchdrucks, der Zeitungen usw. zu berücksichtigen. Die Sprache liefert auch als Differenzfolie zu konkurrierenden Systemen derselben Ebene wie Bild und Körper die Auszeichnung dieser Medien als Systeme spezifischer Leistungsmöglichkeit. Platons Kampf mit Gorgias spielt sich nicht nur als Kampf um Sein und Nichts, ideale Form und sinnliche Materie ab, Platon kämpft auch gegen das abbildende Bild mit Parteinahme für die lebendige, beseelte Rede und die ewige Ratio in einem. Dabei soll dieser Hinweis auf Platon nur anzeigen, dass traditionell Bild und Rede als Medien kontrastiert werden. Die Medien von systematischer Bedeutung, für die Medialität nur notwendige, nicht aber hinreichende Bedingung ist, erhalten ihre hinreichende Bestimmtheit als Medium durch solchen Bezug auf die Sprache.

In der Fortentwicklung der Medien kommen dabei zwei immer wieder beobachtete Gesetze der Generierung neuer Medien zum Tragen. Zum Ersten: Ein neues Leitmedium transferiert, wenigstens zu wesentlichen Teilen, das Medium, aus dem es hervorgeht, so dass zunächst, nach der zum Schlagwort geronnenen theoretischen Annäherungsformel McLuhans, das Medium die hauptsächliche Botschaft ist. Die innovativen Möglichkeiten des neuen Mediums treten dann erst in der Anwendung allmählich hervor. Zum anderen kann man beobachten, dass in der Ausdifferenzierung auf unteren Ebenen, wo die jeweils neuen die alten Medien verarbeiten, teilweise weiterentwickeln, transformieren und transportieren, eine hochkomplexe Vermischung der Medien geleistet wird. Dies geschieht zum einen im kombinatorischen Nebeneinanderstellen von verschiedenen Medien, man denke nur an Bild und Schrift in gedruckten Büchern mit all den Überschneidungen von unterschiedlichen Entwicklungsstadien der ›reinen‹ Entwicklung der verschiedenen Grundmedien, zum anderen in der prägenden Len-

21. Zumindest sieht Aristoteles in der klassischen Auffassung von *De interpretatione* die Schrift so.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

kung eines vorgegebenen Mediums durch ein späteres.[22] Als Beispiel solcher Rückkopplung verweise ich nur auf das Phänomen der Schriftsprache oder der Digitalisierung von photographischen Bildern und entsprechenden Umschreibmöglichkeiten, eine Kombination von Palimpsest und Kontextualisierung. Im gegenwärtigen Entwicklungsstand erscheint das Netz als Relais und intermediale Zusammenfassung der verschiedensten Medien das interessanteste Medium einer Theorie der Medien mit einer gewissen Tendenz zum Übermedium zu werden.

Schluss: Ausblick auf Zentralität des Mediums und das Phänomen der Medienwahrnehmung im Medium ›Philosophie‹[23]

Medium meint *das Mittlere*, dazwischen liegend, eigentlich aber auch und zuvorderst die *Mitte als Zentrum*. In dem Vermittlungsprozess, den wir in den systematischen Aspekten anhand spezieller Medialisierungen zu denjenigen *Medien* hin verfolgt hatten, die hinsichtlich der Form ihrer Vermittlungsleistung im Vergleich mit dem anthropinalen Medium der gesprochenen Sprache Systematizität und gesellschaftliche Relevanz erkennen lassen, spielen beide Aspekte eine Rolle. Medienphilosophie als Reflexion der Medialität wie als Philosophie der Medien würde den Begriff ›Medium‹ durch die Kennzeichnung eines Zwischen und eines Zentrums freilich etwas unterbestimmen.

Doch im Bedenken dieser Aspekte der Mitte als eines bestimmenden Zentrums und des Mittleren als eines vernachlässigbaren Zwischen lässt sich ein generelles Phänomen der gegenwärtigen Veränderung des Medienbewusstseins und der Bestimmung der Menschen, die *in den*, *mit den* und *durch die* Medien, sich darin ihrer selbst und der Welt vergewissernd, mit anderen – vornehmlich Menschen – kommunizieren, ausmachen. Vilém Flusser machte darauf aufmerksam, dass und wie durch die Medialisierung im Code des Technobilds eingewirkt wird

22. Derridas Grammatologie, die eine unbewusste Arche des Phonozentrismus ausmacht, wäre in dieser Hinsicht vielleicht neu zu befragen.

23. Man verzeihe mir die leicht ironisch gefärbte Formulierung, da nach den vorangehenden Ausführungen klar sein sollte, dass ich die Rede vom Medium ›Philosophie‹ als Gegenstand einer Philosophie der Medien als verunglückte Vergegenständlichung einer Reflexion sehr spezieller medialer Strukturen ansehe, auch wenn wir allenthalben auf Formulierungen stoßen wie: im Medium der aristotelischen Philosophie. Das leichte Unbehagen, das mich bei derart umfassenden Perspektiven im Blick auf die Medien erfasst, mag vielleicht plausibler werden, wenn man sich vor Augen stellt, was denn medienphilosophisch gewonnen wäre, wenn wir der Differenz der Betrachtung der Medien im Medium Medienphilosophie und im Medium Medienwissenschaft nachgehen wollten.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auf Welt und Menschen. Dabei versucht er zu erreichen, dass nicht das Medium als generalisiertes Zentrum die Menschen programmiert und funktionalisiert, sondern dass die Menschen die Medien auch in deren ausdifferenziertesten Formen als Mittel der Vermittlung zu nutzen verstehen. Dieser Kampf auf der gesellschaftlichen Organisationsebene, der sich gegen das Medium als Zentrum wendet und doch für die Medien als vermittelnde Mittel plädiert, ist ein Aspekt der Medialität, dem auf der theoretischen Ebene die Aufmerksamkeit auf die Medien als Figurationen der Zentralität entspricht. Die theoretische Aufmerksamkeit richtet sich dabei in jedem Fall auf das Verständnis des Mediums als Zentrum. Dies bedeutet eine grundlegende Veränderung in der Wahrnehmung des Mediums. Diese Veränderung entspricht jedoch den veränderten Strukturen der Medialität und betrifft uns selbst als medialisierende und mediatisierte Teilnehmer am gesellschaftlichen Kulturkonstrukt von *Welt* und *Medienwelt*.

Früher verband sich mit der Kennzeichnung und Anzeige des Mediums als mittleres Zwischen, d.h. als Mittleres zwischen verschiedenen, wie auch immer zu bestimmenden, Größen x und y, eine Marginalisierung des Mediums, sei es dass das Mittlere im Blick auf die Wichtigkeit der Relata Sender und Empfänger zurücktrat, sei es, dass das Gegebene, das Trägermaterial, als transparent auf ein anderes Abwesendes hin gedacht und negiert wurde. Gegen diese Tendenz, das Abwesende als geistige Bedeutung oder gegenständlichen Bezug zum eigentlichen Kriterium zu machen, aufzuwerten zu dem, was allein zählt, engagierten sich Barthes wie Lyotard. Das Plädoyer für die Anerkennung der Präsenz des Zeichenmaterials gegen das Signifikat verband sich mit einer doppelten Aufwertung des Mediums in seiner konkreten Gegebenheit.

Denn sehen wir im Medium entgegen der traditionellen Sicht des vernachlässigbaren Zwischenfalls das bedeutsame Ereignis und betonen die zentrale Mitte, dann verschiebt sich bei gleicher Ausgangslage unser Konnotationsraum. Das Medium tritt ins Zentrum, und wenn – und soweit man – den Charakter des ›Zwischen‹ nicht leugnen will, wird die Differenz zum eigentlichen zentralen Beweggrund – und Mediengenerator. Die Relata werden marginalisiert, als Randphänomene verstanden, die durch ein Zentrum definiert werden, das durchaus, wenn man sich philosophisch anstrengt, als eine generierende, alle gegenständliche Zentralität negierende Differenz gedacht werden kann – und gedacht wurde. Lyotard, Deleuze, Derrida, und bei aller Differenz zu den Genannten und untereinander, Barthes und Baudrillard, stehen dafür. Sowohl die Nutzer des Mediums wie die *bedeutenden* Relata des Mediums Welt und Idee werden dann durch die zentrale Rolle des Mediums bestimmt.

Die generelle Verschiebung unserer Wahrnehmung der Medien, für die ein Zeichen auch die Aufwertung der Medienfrage in der Philo-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sophie ist, kann also, meine ich, gut beschrieben werden als *Verlagerung des Akzents vom Medium als mittleres Zwischen* – und damit mehr oder weniger unwichtiges Zwischenglied – *zum Medium als Zentrum* – als schwer zu fassende, sich entziehende und dennoch bestimmende zentrale Größe. Ein triviales Zeichen dafür ist auch, dass wesentlich die Medienpräsenz unsere Einschätzung der Bedeutung von Personen bestimmt. Das reicht in der Verselbstständigung des Mediums zum definierenden Zentrum dann sogar bis zu utopischen Entwürfen posthumaner Bewahrung des Menschen als Datenmenge im Medium Computer. Doch auch die viel diskutierten Fragen der Bestimmung der Wirklichkeit in Abhängigkeit von der medialen Vermittlung eben dieser Wirklichkeit und die oft überakzentuierten Probleme der Virtualität hängen mit dieser Verlagerung eng zusammen. Baudrillards Überlegungen sprechen in dieser Hinsicht für sich.

Die angezeigte Verlagerung im Blick auf Medium und Medien lässt sich also auf den unterschiedlichsten Ebenen ausmachen und verdient kritische, reflektierende Aufmerksamkeit. Das Medium bestimmt – natürlich nur dank unseres eigenen Selbstverständnisses –, was bedeutend ist, und negiert partiell die Bedeutsamkeiten, die es vermittelnd offeriert. Wir können dieses charakteristische Phänomen der Gesellschaft im Zeitalter der Neuen Medien, die durch die Steigerung der Parameter quantitative Multiplikation und zeitliche Optimierung[24] zu bestimmenden Größen wurden, nur durch erneute Rückwendung zur Reflexion der medialen Strukturen im Allgemeinen in den Griff bekommen.

Geht man, wie im vorliegenden Aufsatz, von Grundphänomenen metaphysisch motivierter Medialität in der Spannung von Sein und Nichts, Gott und Mensch, Innen und Außen, Logos und Sinnlichkeit aus und wendet sich als zweiter Stufe gesellschaftlichen Organisationsformen als einer Art formaler Codierung unseres In-der-Welt-Seins zu, bei der wir selbst in Person als Zeichen des Codes fungieren, dann gelangt man über die Drehscheibe der natürlichen Sprache zu Medien über Medien, die uns – nach der Sprache – letztlich in derselben Weise über den Kopf zu wachsen drohen wie die vorsprachlichen Medien Macht und Liebe. Unerachtet der kühnen Versuche Vilém Flussers, die Neuen Medien handhabbar und sinnerzeugend zu bewahren, scheint es dabei, als vollzögen wir über Gorgias hinaus die (pseudo-)parmenideische Bewegung nach, und stürzten vom Sein und der Bedeutung hin zur Auflösung in mediale Scheinwelten. Doch eben hier setzen möglicherweise

24. Diese Optimierung zeigt im Blick auf die Zeit zwei unterschiedliche Phänomene: a) mit der Multiplikation gekoppelt ergibt sich eine Zeitmaximierung der Speicherungsdauer, auf der anderen Seite steht b) eine Zeitminimierung zwischen Ereignis und medial vermittelter Ereignispräsentation.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

neue mediale Strukturen jenseits offenbarender Senderhierarchien, wie wir sie bisher in den Neuen Medien kennen, an. Wesentliche Aufgabe der Medienphilosophie als Reflexion der Medialität auf der Basis einer Theorie der Neuen Medien scheint so eine neue Mittenbestimmung zu sein. Zu leisten ist dies nur, wenn wir im phänomenologischen Blick auf die einzelnen Neuen Medien wie Film und Internet, von konkreten Phänomen ausgehend, die Grundformen anthropinaler Medialität in ihrem Gefährdungs- und Entwicklungspotenzial neu reflektieren.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Gespenst, Phantom, Wiedergänger. Zur medienphilosophischen Lektüre der Dekonstruktion

Christoph Ernst

I.

Lässt sich die Dekonstruktion medienphilosophisch lesen? Inwiefern stellt sich in Derridas Denken überhaupt eine Frage nach den Medien? Man sollte die Fragwürdigkeit dieser Fragen nicht überhören. Es liegt keineswegs auf der Hand, was eine Frage nach den Medien wäre und wie man sie philosophisch stellen könnte.[1] Ebenso wenig ist ausgemacht, um was es sich bei Derridas Projekt der Dekonstruktion handelt.[2] Die Möglichkeit dieser Fragen steht selbst in Frage, zumal wenn sich der Referenzautor mit expliziten Äußerungen über die Medien zurückgehalten hat. Wer so fragt, steht also noch am Anfang. Dennoch werden Derridas Texte im Kontext medientheoretischer/-philosophischer Überlegungen weitläufig rezipiert.[3] Die Literaturwissenschaft weiß um eine »dekonstruktivistische Medientheorie«,[4] die sich von Arbeiten abhebt, in denen Derridas Terminologien auf technomediale Phänomene wie

1. Vgl. Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/Main: Fischer 2003.

2. Vgl. Georg W. Bertram: »Wem gilt die Kritik der Dekonstruktion?«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 24 (1999), S. 221-242, hier S. 221.

3. Meist zitiert man Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998.

4. Vgl. u.a. Natalie Binczek: »Medien und Kommunikationstheorie. Neuere deutsche Literatur«, in: Claudia Benthien/Hans Rudolf Velten (Hg.), *Germanistik als Kulturwissenschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 152-175; Natalie Binczek/Nicolas Pethes: »Mediengeschichte der Literatur«, in: Helmut Schanze (Hg.), *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart: Kröner 2001, S. 248-316; Oliver Jahraus: *Theorieschleife. Systemtheorie, Dekonstruktion und Medientheorie*, Wien: Passagen 2001.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Hypertexte appliziert werden.[5] Ähnlich die Philosophie, wo die Beschäftigung mit Derrida unter dem Signum eines »poststrukturalistischen Mediendiskurses«, im Zusammenhang der Unterscheidung zwischen »pragmatischer« und »theoretizistischer« Medienphilosophie, und dort, wo sich Ansätze zu einer Medienphilosophie anhand der Dekonstruktion präzisieren oder konzipieren lassen, stattfindet.[6] Auf einen Nenner zu bringen sind diese Diskurse indes kaum. Der Grund liegt in verschiedenen Auffassungen, was Dekonstruktion tut und ist.

Das ist die Problematik, die sich dieser Versuch zu Eigen macht. Dekonstruktion ist nichts, das sich von selbst versteht. Doch sie folgt bestimmbaren Prinzipien. Die Frage nach der Dekonstruktion kann gestellt werden. Sie ist eine vordringliche Aufgabe, will man ermessen, was der Diskurs der Dekonstruktion in Fragen der Medienproblematik leisten kann. Als Frage *nach* der Dekonstruktion findet sie ihren Ansatzpunkt darin, die Frage *der* Dekonstruktion zu verstehen. Und genau diese Frage, die Frage, was der Inhalt und die Praxis der Frage der Dekonstruktion ist, soll der Frage vorgeschaltet werden, was in den Texten Derridas an medienphilosophischem Potenzial nutzbar zu machen ist. An die Stelle des Versuchs, das heterogene Feld medienphilosophischer Reflexionen im Rekurs auf Derrida zu erschließen, tritt die Frage, worin die Frage der Dekonstruktion besteht und wie im Rahmen dieser Frage eine Frage nach den Medien aufgeworfen wird. Es geht nicht darum, die verschiedenen medientheoretischen und medienphilosophischen Rezeptionen mit Derridas Schriften abzugleichen. Ebenso fern liegt es, die Schlüssigkeit von Derridas Argumenten zu prüfen. Das Ziel ist, mittels

5. Vgl. u.a. Jay David Bolter: *Writing Space. The Computer, Hypertext and the History of Writing*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Ass. 1991; George P. Landow: *Hypertext. Convergences of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore: John Hopkins Univ. Press 1992; Mark Poster: »Derrida and electronic writing. The subjekt of the computer«, in: ders.: *The mode of information. Poststructuralism and social context*, Chicago: Univ. Press 1990, S. 99-128; Michael Wetzel: *Die Enden des Buchs oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien*, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1992.

6. Vgl. Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München: Hanser 2000; Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und Apparat«, in: dies. (Hg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 73-95; Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink 2002; ders.: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002; Mike Sandbothe: *Pragmatische Medienphilosophie. Grundlegung einer neuen Disziplin im Zeitalter des Internet*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001; Sigrid Schade/Georg C. Tholen (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: Fink 1999; Georg C. Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der Deskription von Derridas Ideen eine Diskussion darüber zu führen, welchen Ort Derridas Medienreflexionen innerhalb der Frage der Dekonstruktion einnehmen und worin ein medienphilosophisches Verständnis der Dekonstruktion liegen könnte.

Drei Punkte werden erarbeitet. Zunächst ist die Frage der Dekonstruktion zu bestimmen. Anschließend wird anhand von *Echographies of Television* und *Marx' Gespenster* angedeutet, inwiefern sich in Derridas Denken der Dekonstruktion eine Frage nach den Medien stellt.[7] Ein Fazit sichtet medienphilosophische Lektüremöglichkeiten der Dekonstruktion.

II.

Was ist die Frage der Dekonstruktion? Zahlreiche Antworten sind hierauf gegeben worden. Die Dekonstruktion wurde häufig so verstanden, dass ihre Frage auf ein fremdes Korrelat zielt, auf ein Gegenüber, das sie ›dekonstruiert‹. Ihre Frage wäre innerhalb einer Methode situiert. Sie fände ihren Platz auf dem sicheren Grund einer Philosophie als Befragung ›von etwas‹. Was immer sie fragen würde, was immer sie ›dekonstruieren‹ würde, sie würde ein Ergebnis erwarten, selbst wenn dieses darin bestünde, den Bedeutungen freien Lauf zu lassen. Doch trifft das den Ausgangspunkt der Frage Derridas? Dekonstruiert Dekonstruktion etwas? Die philosophische Derridarezeption hat sich zusehends von dieser Einschätzung entfernt.[8] Einher gehen Äußerungen Derridas zu Gegenstand und Zielen der Dekonstruktion. Dass Derrida sich ausdrücklich nicht als ›Dekonstruktivist‹ verstanden wissen will, veranschaulicht die Distanz zum oft vorherrschenden Verständnis seiner

7. Vgl. Jacques Derrida/Bernard Stiegler: *Echographies of Television. Filmed Interviews*, Cambridge: Polity 2002; Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/Main: Fischer 1995. Dazu auch Michael Sprinker (Hg.): *Ghostly demarcations. A Symposion on Jacques Derridas ›Spectres of Marx‹*, London: Verso 1999.

8. Vgl. Georg W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion*, München: Fink 2002; Geoffrey Bennington/Jacques Derrida: *Jacques Derrida. Ein Portrait*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001; Uwe Dreisholtkamp: *Jacques Derrida*, München: C.H. Beck 1999; Rodolphe Gasché: *The tain of the mirror. Derrida and the philosophy of reflection*, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1986; ders.: *Inventions of difference. On Jacques Derrida*, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1994; Hans-Dieter Gondek/Bernhard Waldenfels (Hg.): *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997; Andrea Kern/Christoph Menke (Hg.): *Philosophie der Dekonstruktion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002; Heinz Kimmerle: *Jacques Derrida zur Einführung*, Hamburg: Junius 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Texte.[9] In *Die unbedingte Universität* schreibt er zum Gegenstand der Dekonstruktion:

»Denn falls es sie gibt, die singuläre Ereignishaftigkeit dessen, *was* geschieht und (mit) mir geschieht, oder dessen, *der* da unversehens kommt und über mich kommt (was ich im Französischen *l'arrivant* nenne), wenn es also dergleichen gibt, dann setzt es einen Einbruch oder einen Ausbruch voraus, der den Horizont sprengt, der jede performative Regelung, jede Vereinbarung und jeden von einer Konventionalität beherrschbaren Kontext *unterbricht*. Was nichts anderes heißt, als dass dieses Ereignis dort stattfindet, wo es sich von keinem ›als ob‹, zumindest von keinem bereits lesbaren, entzifferbaren und *als solches* artikulierbaren ›als ob‹ bändigen lässt. So dass es durchaus sein könnte, dass dieses kleine Wort, das ›als‹ des ›als ob‹ wie das ›als‹ des ›als solches‹ – dessen Autorität jede Ontologie ebenso begründet wie jede Phänomenologie, jede Philosophie als Wissenschaft oder als Erkenntnis –, dass also dieses kleine Wort ›als‹ der Name des eigentlichen Problems, um nicht zu sagen: die Zielscheibe der Dekonstruktion ist.«[10]

In diesen kryptischen Bemerkungen steckt die Frage der Dekonstruktion. Der genaue Blick lohnt. Zwei Motive werden verwoben: das Motiv einer »singulären Ereignishaftigkeit« und das Motiv des »als«. Rollt man es von hinten her auf, ist das Problem der Dekonstruktion, wie Derrida sagt, »dieses kleine Wort ›als‹«. Das »als« ist die »Zielscheibe der Dekonstruktion«. Dieses »als« wird von Derrida in einen Gegensatz zu dem gestellt, »*was* geschieht«, einer »singulären Ereignishaftigkeit«, die sich den Regularien des »als« entzieht, weil sie »jede performative Regelung, jede Vereinbarung und jeden von einer Konventionalität beherrschbaren Kontext *unterbricht*.« Wenn man jetzt davon ausgeht, dass Derridas Rede vom »als« als »Zielscheibe der Dekonstruktion« den Rahmen bildet, in dem das Denken der Dekonstruktion seine Fragen formuliert, steckt die Antwort, auf die Derrida aus ist, in dem, »*was* geschieht«. Der Frage der Dekonstruktion geht es um das, *was geschieht*. Rechnet man nun noch das »als«, das Derrida als Zielscheibe der Dekonstruktion bezeichnet, in seiner Eigenschaft als Bindeglied der *signifikativen Differenz* des ›etwas als etwas‹ hinzu, wird auch klar, worauf man sich bei der Suche nach dieser Antwort zu konzentrieren hat, nämlich auf die signifikative Differenz als dem Kern allen Fragens nach *Bedeutung*. Man kann feststellen: Die Dekonstruktion stellt die Frage nach einem *Bedeutungsgeschehen*. Die Fragen, die das Denken der Dekonstruktion auf-

9. Vgl. Jacques Derrida: *Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen*, Berlin: Merve 1997, S. 41ff.

10. Vgl. Jacques Derrida: *Die unbedingte Universität*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 72f.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wirft, richten sich sämtlich auf das »als« im Zwischenraum der signifikativen Differenz. Das ist der Ort, wo entschieden wird, »*was* geschieht«. Von dort ausgehend muss auch dasjenige thematisiert werden, was sich der Bedeutung und ihren Regelungen entzieht, sprich: jene »singuläre Ereignishaftigkeit«. Die Dekonstruktion stellt ihre Frage, die Frage nach einem Bedeutungsgeschehen, somit als die Frage nach dem, was sich Bedeutungsgefügen entzieht.[11]

Wie ein roter Faden ist diese Frage in Derridas Schriften angelegt. Derrida hat eine ausgefeilte Strategie entworfen, um sie zu beantworten. Er differenziert dazu in den *Inhalt der Frage* und in die *Praxis des Fragens*. Einerseits fragt er, *›was‹ ein Bedeutungsgeschehen ist*, andererseits, *›wie‹ eine Antwort auf die Frage nach einem Bedeutungsgeschehen möglich ist*.[12] Um das deutlicher zu machen, ist es sinnvoll, dieses Verhältnis umzukehren. Aus der Perspektive von Derridas doppelter Frage kann im Anschluss gezeigt werden, inwiefern in der Frage des Denkens der Dekonstruktion eine Frage nach den Medien zur Sprache kommt.

Mit der Frage nach dem *Wie* der Frage der Dekonstruktion rührt man am Ausgangspunkt der Dekonstruktion. Die Frage ›wie eine Antwort auf die Frage nach einem Bedeutungsgeschehen möglich ist‹ wird von Derrida als andauernde Problematisierung des Verhältnisses von Thematisieren und Fungieren aufgeworfen. Befragt wird die Praxis des eigenen Fragens *als Frage*. Das geschieht, weil Derrida davon ausgeht, dass man die erste Frage, die Frage ›was ist ein Bedeutungsgeschehen‹, nicht beantworten kann, solange nicht bedacht wird, *dass* man sich in einem fungierenden Bedeutungsgeschehen (Fragen) bewegt. Vor jedem *Was* der Frage liegt ein *Dass* ebendieser Frage, ein *Dass* des Fragens.[13] Darauf reagiert Derrida, indem er versucht, sowohl die Frage (Inhalt) als auch das Fragen (Praxis), und zwar *als Frage nach dem als*, also als onto-interrogatives Ereignis, ständig *in Frage* zu stellen, ständig also die Frage aufzuwerfen, wann die Frage nach einem Bedeutungsgeschehen beantwortet ist. Das *Wie* der Dekonstruktion zu denken bedeutet darum, sich auf ein zu Bedeutendes auszurichten (auf ein Anderes) *und* sich dabei reflexiv auf sich selbst zu beziehen, parallel also immer zu bedenken, dass man sich *von sich* selbst differenziert, wenn man sich selbst

11. Vgl. Bernhard Waldenfels: *Bruchlinien der Erfahrung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 28ff.

12. Vgl. G.W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion* (Anm. 8), S. 81ff.

13. Konsequenterweise beginnt der Text von *Glas* unvermittelt mit der zweiten Hälfte einer Frage, vgl. Jacques Derrida: *Glas*, Paris: Éd. Galilée 1974, hier S. 7. Vgl. im weiteren Kontext auch die grundsätzliche Kritik an Derrida bei D. Mersch: *Was sich zeigt* (Anm. 6), insb. S. 357ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

thematisiert. In ihrer Anlage, ihrem *Wie*, kalkuliert die Frage der Dekonstruktion mit einem *Selbstentzug* im *Selbstbezug*.[14] Sie (die Frage), thematisiert etwas, das sie fungierend vorfindet, und thematisiert die Tatsache, *dass* sie etwas thematisiert (sich als Frage), *dass* sie also etwas *als* fungierend vorgefunden hat (als Fragen), sprich: etwas als fungierendes Thematisieren (das Fragen) vorfindet. Auf diese Weise wird im Moment des Thematisierens eines fungierenden Thematisierens eine *Verschiebung* ersichtlich gemacht, die etwas *als* etwas Bedeutung zuordnet. Derrida hat diese Verschiebung unter anderem im Effekt eines *Verschwindens im Erscheinen* erkannt. Die Verschiebung lässt etwas als *etwas* (sich als Frage) erscheinen und *etwas* als etwas (sich als Fragen) verschwinden. Die Frage der Dekonstruktion rechnet darum mit einer Ambivalenz von »autopoietischer« Selbstkonstitution und, wie es in *Politik der Freundschaft* heißt, »teleopoietischer« Selbstdekonstitution.[15] Sie ist eine »zweigeteilte Geste«,[16] »auto-teleopoietisch«, eine »Poetik der Distanz auf Distanz«.[17]

Für die Frage nach dem *Was* ändert dies die Grundlage. Die Frage ›was ist ein Bedeutungsgeschehen‹ muss in ihrer Anlage berücksichtigen, *dass* sie in einem fungierenden Bedeutungsgeschehen steht. Das *Wie* der Dekonstruktion wird zu ihrem *Was*. Derrida kleidet dies in eine Formulierung, die für alle, die unter Dekonstruktion eine Methode verstehen, paradox anmuten muss. Er sagt, Dekonstruktion (sic!) sei »das, was geschieht«.[18] Das heißt, die Frage ›was ist ein Bedeutungsgeschehen‹ ist keine Frage, die ihren Voraussetzungen entginge. Das hat Derrida zu der viel beachteten Konsequenz geführt, dass, wenn Dekonstruktion das ist, was geschieht, es sich als logisch erweist, bei einem bestehenden Gesagten anzusetzen.[19] Dort ist die Dekonstruktion als das, »*was* geschieht«, schon gegeben. Die Aufgabe der Frage der Dekonstruktion ist es, die Antworten auf die Frage, »*was* geschieht«, wie Derrida in *Platons Pharmazie* andeutet, »zu-lesen-zu-geben«.[20] Daher gilt:

14. Vgl. Bernhard Waldenfels: »Was sich der Dekonstruktion entzieht«, in: Kern/Menke (Hg.), *Philosophie der Dekonstruktion* (Anm. 8), S. 331-345, hier S. 337f.

15. Vgl. Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 60; G.W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion* (Anm. 8), S. 82f.

16. Vgl. Jacques Derrida: »Platons Pharmazie«, in: ders.: *Dissemination*, Wien: Passagen 1995, S. 69-193, hier S. 72.

17. Vgl. J. Derrida: *Politik der Freundschaft* (Anm. 15), S. 60.

18. Vgl. J. Derrida: *Die unbedingte Universität* (Anm. 10), S. 73f.: »Auf denselben Gedanken stützt sich auch meine wiederholte Erinnerung daran, dass die Dekonstruktion unmöglich oder das Unmögliche und dass sie keine Methode, keine Lehre, keine spekulative Meta-Philosophie sei, sondern *das, was geschieht*.«

19. Vgl. G.W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion* (Anm. 8), S. 83.

20. Vgl. J. Derrida: »Platons Pharmazie« (Anm. 16), S. 71ff. Dazu Michel Lisse:

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Was Dekonstruktion ›zu-lesen-gibt‹, *ist Dekonstruktion*. Die Frage, »*was* geschieht«, beantwortet sich im Rahmen einer gegebenen Bedeutung. Im Rahmen eines fungierenden Bedeutungsgefüges muss das Ereignis der Bedeutung lesbar gemacht werden.

Für die Systematik der Dekonstruktion enthält das eine wichtige Konsequenz. Alle Begriffe, die Derrida im Laufe der Zeit geprägt hat, dienen einzig der Explikation des ›Lesbarmachens‹ dessen, »*was* geschieht«, des Lesbarmachens des Ereignisses der Bedeutung in ihrem Geschehen. Derridas Terminologien sind samt und sonders darauf ausgerichtet, Operationen innerhalb von Bedeutungsgefügen zum Ausdruck zu bringen, die ›Dekonstruktion‹, also den Selbstentzug des Geschehens, sein Ereignis als eines »unmöglichen Möglichen, des Möglichen *als* des Unmöglichen«, explizit zu machen: »Die Beispiele, durch die ich versucht habe, diesem Gedanken [dass die Dekonstruktion das ist, *was geschieht*, C. E.] gerecht zu werden (die Erfindung, die Gabe, die Vergebung, die Gastfreundschaft, die Gerechtigkeit, die Freundschaft etc.), bekräftigen sämtlich ein Denken des unmöglichen Möglichen […].«[21] Das gilt u.a. für die Sphäre des Rechts, der Ökonomie, der Kunst, der Philosophie und schließlich auch für die »Politik *des* Virtuellen im *cyberspace* oder der *cyberworld* der *mondialisation*, des Weltweit-Werdens […].«[22]

An dieser Stelle kann die Frage nach dem Denken der Dekonstruktion in eine Frage nach den Medien übersetzt werden. Daher nehme ich die Fragen wieder auf: ›Lässt sich die Dekonstruktion medienphilosophisch lesen? Und inwiefern stellt sich in ihr eine Frage nach den Medien?‹, und verknüpfe dies mit einem Verdacht, dem nämlich, dass die Frage nach den Medien bei Derrida eine doppelte Perspektive verfolgt, die durch die Implikationen dessen, worin die Frage der Dekonstruktion besteht, abgedeckt werden: Zum einen die Perspektive, dass Derridas Frage nach den Medien *theoretisch* innerhalb der Frage nach einem Bedeutungsgeschehen aufgelöst wird; zum anderen die Aussicht, dass vom Ausgangspunkt der Dekonstruktion in diesen Erörterungen eine *praktische* Ebene enthalten ist, die sich aus dem Umstand, dass Dekonstruktion ihre Frage so stellt, *wie* sie es tut, ergibt. Gemeint ist der Aspekt, dass die literarische Praxis der Dekonstruktion ein für medienphilosophische Erörterungen bisher wenig beachtetes Potenzial bereithält. Im Fokus dieser Perspektiven stehen die Begriffe

»Zu lesen geben«, in: Michael Wetzel/Jean-Michel Rabaté (Hg.), *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin: Akademie-Verlag 1993, S. 19-37.

21. Vgl. J. Derrida: *Die unbedingte Universität* (Anm. 10), S. 73f., dazu auch Jacques Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin: Merve 2003.

22. J. Derrida: *Die unbedingte Universität* (Anm. 10), S. 25.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Gespenst, Phantom und Wiedergänger. Es handelt sich um zeitdiagnostisch-medienphilosophische Verlängerungen der im Kontext der Frage nach einem Bedeutungsgeschehen entwickelten Begriffe différance, Spur und Wiederholung.[23]

III.

Derrida diskutiert seine Frage nach den Medien innerhalb der Parameter der Frage nach einem Bedeutungsgeschehen. Terminologisch steht dieses Programm unter der Ägide dessen, was Derrida die »Logik des Spektralen« nennt. Der Begriff, auf den es ankommt, ist der des Gespenstes. Vom Gespenst ist nicht erst in dem 1993 erstmalig publizierten Band *Marx' Gespenster* die Rede. Bereits Mitte der 70er Jahre finden sich Hinweise. Doch speziell in neueren Texten wird das Gespenst mit dem Begriff des Mediums verbunden.[24] In *Recht auf Einsicht* heißt es: »Mir ist das Wort Medium hier sehr lieb, so wie jene Bilder mich an Gespenster, Phantome und Revenants [Wiedergänger, C. E.] erinnern […].«[25] Das lautet im Kapitel »Erscheinen des Unscheinbaren« von *Marx' Gespenster* wie folgt: »Eine Verbindung (*articulation*) […] gibt Spielraum. Sie spielt zwischen dem Geist und dem Gespenst, zwischen dem Geist einerseits, dem Phantom und dem Wiedergänger andererseits.«[26]

Was ist mit dem Gespenst gemeint? Derrida unterscheidet ausdrücklich zwischen Geist und Gespenst.[27] Des Weiteren differenziert er den Begriff des Gespenstes in die Begriffe Phantom und Wiedergänger. Deckungsgleich sind die Begriffe Geist, Gespenst, Phantom und Wie-

23. Wie Georg W. Bertram gezeigt hat, stecken die Begriffe différance, Spur und Wiederholung axiomatisch das Feld ab, in dem sich Derridas Denken bewegt. Vgl. G.W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion* (Anm. 8), S. 81-159.

24. Vgl. H. Kimmerle: *Jacques Derrida* (Anm. 8), S. 139f. Auch auf Derridas Auftritt in Ken McMullens Film *Ghostdance* (1983) ist hinzuweisen. Eine Schlüsselstellung kommt ferner Derridas Auseinandersetzung mit Roland Barthes' Text *Die helle Kammer* (1979) zu, siehe Jacques Derrida: »Die Tode des Roland Barthes«, in: Hans Horst Henschen (Hg.), *Roland Barthes*, München: Boer 1988, S. 31-75.

25. Marie-Francoise Plissart/Jacques Derrida: *Recht auf Einsicht*, Wien: Passagen 1985, S. VI. Eine andere, nicht medien- sondern subjektphilosophische Interpretation der Begriffstrias Gespenst, Phantom, Wiedergänger findet sich in Jodey Castricano: *Cryptomimesis. The Gothic and Jacques Derrida's ghost writing*, Montreal: McGill-Queen's Univ. Press 2001.

26. J. Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 7), S. 199.

27. Vgl. auch J. Derrida: *Vom Geist. Heidegger und die Frage*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 33, S. 93ff., S. 106ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dergänger also nicht. Neben dem zu konstatierenden Unterschied zwischen Geist und Gespenst, liegt es stattdessen nah, die Begriffe Phantom und Wiedergänger als Aspekte des Gespenstes zu interpretieren. Alles hängt an jener »Verbindung (*articulation*)«, von der Derrida sagt, sie gebe »Spielraum«, sie »spiele« zwischen den Begriffen. Tatsächlich handelt es sich hierbei um den entscheidenden Gedanken der Derrida'schen Medienreflexionen. Ich konzentriere mich bei der Diskussion dieser »Verbindung« zunächst auf den Unterschied zwischen Geist und Gespenst, von dem Derrida andernorts sagt, es sei der einer »différance«.[28] Deutlich wird, dass Derrida mit dem Begriff des Gespenstes und seinen Aspekten *Effekte* benennt, die er von jener »Verbindung« quasi als ›Artikulation‹ ausgehen sieht. Auf diese Weise kann geklärt werden, inwiefern sich in Derridas Denken eine Frage nach den Medien stellt.

Der Unterschied zwischen Geist und Gespenst wird im Kontext von Derridas semiologisch motivierter Kritik an Edmund Husserls transzendentalphänomenologischem Ansatz exponiert.[29] Der Verweis auf Husserl deutet an, dass es um allgemeine Strukturen des phänomenalen Erlebens geht. Derrida ist darin überaus deutlich: In allem Erleben steckt für ihn die »radikale Möglichkeit« einer »Gespenstigkeit«. Husserls Begriff des »Noema« als eines intentionalen, aber, wie Derrida betont, »nicht reellen« Teils des Erlebens sei »weder ›in‹ der Welt noch ›im‹ Bewusstsein«, zugleich aber die »Bedingung jeder Erfahrung, jeder Gegenständlichkeit, jeder Phänomenalität, das heißt jeder noetisch-noematischen Korrelation, sei sie originäre oder modifiziert.« Daraus folgert er, das Noema sei »eingeschlossen, ohne dazuzugehören«. Es ist kein Phänomen, sondern ein »erscheinende[s] Erscheinen, das weder das Bewusstsein ist noch das Seiende, das ihm erscheint«. Und er fragt: »Eine solche ›Irreellität‹ ihre Unabhängigkeit *sowohl* in Bezug auf die Welt als auch in Bezug auf den *reellen* Stoff der egologischen Subjektivität – ist das nicht der Ort des Erscheinung selbst, die wesenhafte, allgemeine, nicht-regionale Bedingung des Gespensts?«[30]

Als »radikale Möglichkeit« verdankt sich diese »Gespenstigkeit« dem Begriff der différance. Die différance ist Derridas Formel für das, was im Zwischenraum des ›etwas als etwas‹ geschieht. Für das medien-

28. Vgl. J. Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 7), S. 214.

29. Vgl. dazu Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 51ff.; U. Dreisholtkamp: *Jacques Derrida* (Anm. 8), S. 64ff.; Bernhard Waldenfels: *Deutsch-französische Gedankengänge*, Darmstadt: WBG 1996, S. 83ff.

30. Vgl. J. Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 7), S. 213ff., S. 229. Derrida geht mit seinem Begriff des Gespenstes an dieser Stelle entscheidend über die Verwendung dieses Begriffs bei Roland Barthes hinaus, vgl. J. Derrida: »Die Tode des Roland Barthes« (Anm. 24), insb. S. 40, S. 49.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

philosophische Verständnis, wie für das Verständnis der Dekonstruktion generell, ist sie von entscheidender Bedeutung.[31]

Der Begriff meint Folgendes: Etwas ist nur etwas, wenn es in Differenz zu etwas anderem steht. Die reine Feststellung, dass dies so ist, reicht jedoch nicht, um das ›etwas als etwas‹ zu denken. Die Frage ist, worin diese Differenz, quasi die Differenz des ›als‹, ihrerseits besteht. Für Derrida ist diese Differenz ein *dynamischer Bezug*, der drei Implikationen aufweist: Er ist der *Raum*, der zwischen etwas und etwas liegt. Erst durch Distanz, eine ›Verräumlichung‹, kann etwas als etwas bestimmt werden. Er ist die *Zeit*, die zwischen etwas und etwas liegt. Will man etwas als etwas bestimmen, muss man eine ›Verzeitlichung‹ in Kauf nehmen, um ein anderes etwas zu bestimmen. Schließlich ist er die *Kraft*, die etwas und etwas auseinander hält. Vor aller Differenz zwischen ›etwas und etwas‹ liegt eine Aktivität, aus der die Differenz zwischen ›etwas und etwas‹ resultiert. ›Etwas und etwas‹ sind Effekte dieser Aktivität. Im differenziellen Bezug des ›als‹ im ›etwas als etwas‹ steckt ein zeiträumlicher Umweg, der ›etwas und etwas‹ zum Effekt hat.[32]

Als solcher differenzieller Bezug aber ist die différance ein Paradox. Sie kann nur als *etwas* gedacht werden, ist faktisch jedoch dasjenige, was diesem *als etwas* vorausgeht. Jedes Sprechen über différance setzt différance als fungierend voraus, ohne dass es möglich wäre, diese Voraussetzung je explizit zu machen oder dass es sie als Voraussetzung strictu sensu überhaupt gäbe. Différance anzunehmen heißt daher nicht, die différance als Möglichkeitsbedingung von Bedeutung zu denken. Im Gegenteil, denn *als solche* ist die différance von ihrem »Gegebensein im Zeichen« nicht zu trennen.[33] *Es gibt* sie nur dort, wo es Zeichen gibt. Sie ist nicht die Bedingung der Möglichkeit von Zeichen. Auf dieses Paradox bezieht sich Derridas »radikale Möglichkeit« einer »Gespenstigkeit«. Durch die als différance zu denkende differenzielle »Verbindung« eines ›als‹ wird eine unheimliche ›Unvordenklichkeit‹, in der etwas immer schon als etwas ist und die deshalb ›gespenstisch‹ anmutet, in Szene gesetzt.

Mit Blick auf die Systematik der Dekonstruktion ist festzuhalten: Die différance ist nicht die Bedingung der Möglichkeit von Zeichen. Denkt man vorschnell, heißt das: auch nicht die Bedingung der Möglichkeit von Medien. Deshalb ist eine medienphilosophische Lektüremöglichkeit der Dekonstruktion von vornherein auszuschließen: Die

31. Vgl. Jacques Derrida: »Die différance«, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen 1988, S. 29-53. Vgl. zum Neographismus »différance« H. Kimmerle: *Jacques Derrida* (Anm. 8), S. 77ff.

32. Vgl. G.W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion* (Anm. 8), S. 88ff.

33. Vgl. ebd. S. 92ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Frage nach den Medien im Rahmen der Dekonstruktion zu stellen meint nicht, die Unhintergehbarkeit eines Mediums zu postulieren. Das Denken der différance ist ein Denken dessen, »was *sein kann*«.[34] Weil die différance von ihrem Gegebensein als ›Zeichen‹ nicht zu trennen ist, geht es um gegebene ›Spielräume‹, nicht um Bedingungen der Möglichkeit. Kulturhistorisch ist Derridas Denken keine Verlängerung der Transzendentalphilosophie, sondern ein *Möglichkeitsdenken*.[35] Derrida sagt es selbst: »Eine Verbindung (*articulation*) […] gibt Spielraum.« Die »radikale Möglichkeit« einer »Gespenstigkeit« manifestiert sich über den Umstand, dass eine »Verbindung« »Spielraum« gibt. Nachzuvollziehen ist der Grundgedanke, dass als »Verbindung (*ariculation*)«, die »Spielraum« gibt, der différance eine ›mediale‹ Konnotation abgerungen werden kann.

Dieser Grundgedanke kann unmittelbar dem Denken der différance entnommen werden. Vom Denken der différance her, ist ein doppelter Status des ›etwas als etwas‹ gegeben. Setzt man ›etwas als etwas‹, wird nicht nur eine Oppositionsbildung von ›etwas als etwas‹ *inhaltlich* ausgesagt (quasi als »Verbindung«), es wird auch eine Korrelation von ›etwas als etwas‹ *praktisch* vollzogen (quasi als ›Artikulation‹).[36] Der Inhalt des Gesagten wird durch die Praxis des Sagens in der Weise konterkariert, dass das ›etwas als etwas‹ nicht nur das ist, was mit ihm ausgedrückt werden soll, sondern *dass* das ›etwas als etwas‹ sich ereignet. Impliziert ist darin, dass es keine einfache Privilegierung von ›etwas‹ geben kann. Etwas als etwas zu formulieren, heißt in gleichem Maße etwas *und* etwas zu behaupten. Etwas ist nur etwas, wenn es den Umweg über etwas anderes nimmt. In der Praxis des Sagens steckt die Behauptung von ›etwas *und* etwas‹, ein Überschuss, ein »Exorbitantes«.[37] Zwischen ›etwas‹ und ›etwas‹ klafft ein Spielraum, dem die Dekonstruktion doppelt verpflichtet ist: dahingehend, dass sie in diesem Zwischenraum ›geschieht‹, und dahingehend, dass sie sich dort als ›Möglichkeit zu Kritik‹ manifestiert. Wenn beispielsweise Aristoteles die Metapher als ›uneigentliche‹ dem ›eigentlichen‹ Begriff entgegensetzt, also der Begriff der Metapher übergeordnet wird, bringt diese Opposition in dem

34. Vgl. J. Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 7), S. 63: »[...] wie überall, wo es um die Dekonstruktion geht, würde es sich darum handeln, eine [...] *Affirmation*, *wenn es eine gibt*, mit der Erfahrung des Unmöglichen zu verbinden, die nur eine radikale Erfahrung dessen sein kann, was *sein kann*.«

35. Historisch wäre mit dem Konzept des *Essayismus* eine Basis gegeben, auf der sich die Charakteristika des Denkens *und* Schreibens Derridas vereinigen ließen.

36. Vgl. G.W. Bertram: »Wem gilt die Kritik der Dekonstruktion?« (Anm. 2), S. 228ff.

37. Vgl. J. Derrida: *Grammatologie* (Anm. 3), S. 279f.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Maße, in dem sie den Begriff behauptet, die Metapher mit hervor. Der Begriff geht einen der Praxis geschuldeten ›Umweg‹ über die Metapher, der insbesondere dann zu einer Aporie führt, wenn ein ›eigentlicher‹ Begriff der Metapher gesucht wird.[38] In Derridas Worten: »Diese zusätzliche Metapher, welche außerhalb des Feldes bleibt, deren Grenzen sie festzulegen erlaubt, extrahiert oder abstrahiert sich immer noch aus diesem Feld, zieht sich davon um eine Metapher ab.«[39] Es handelt sich um eine nichtwahre Metapher, das »Phantom einer Metapher«.[40] Kein Begriff ist darum beständig genug, um das Feld der Metapher vollständig zu kontrollieren. Vielmehr stellt die différance den Raum einer unvordenklichen »Übertragbarkeit« frei, eines »Meta-Phorein«.[41]

Just das kann im Rekurs auf die »Verbindung«, die einen »Spielraum« gibt, medienphilosophisch gewendet werden. Derridas Rede vom Spielraum, den eine Verbindung – man könnte paraphrasieren: *als sprachliche Artikulation*, mithin *mediale Operation* – schafft, meint nichts anderes als diesen Raum von »Übertragbarkeit«.[42] Es handelt sich um einen ebenso apräsenten wie atopischen ›Zwischen-Raum‹, von dem Derrida sagt: »Dieser Ort wird nichts anderes sein als das, was geschieht, worauf man stößt oder was einem zustößt, das Ereignis, die Stätte des Stattfindens […].«[43] Mit der »Verbindung« als ›Artikulation‹ wird von Derrida ein »Auf-Riss«,[44] eine auf-reißende Differenz, intendiert, die – qua différance – etwas *als* etwas aufeinander bezieht, indem sie es trennt. Es ist diese auf-reißende Differenz, die den Unterschied zwischen Geist und Gespenst markiert. Der Geist ist folglich, um obige

38. Vgl. Jacques Derrida: »Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text«, in: ders.: *Randgänge der Philosophie* (Anm. 31), S. 205-259; ders.: »Der Entzug der Metapher«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Die paradoxe Metapher*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 197-235. Dazu R. Gasché: *The tain of the mirror* (Anm. 8), S. 293-318; Anselm Haverkamp: »Die paradoxe Metapher«, in: ders. (Hg.), *Die paradoxe Metapher* (s.o.), S. 7-29; David E. Wellbery: »Retrait/Re-entry. Zur poststrukturalistischen Metapherndiskussion«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 1997, S. 194-208. Grundlegend zu Derridas Metapherntheorie im Zusammenhang mit der Medienproblematik Hans-Joachim Lenger: »Host-Point-Poll. Ist Medientheorie ›ontologisch‹«, in: Schade/Tholen (Hg.), *Konfigurationen* (Anm. 6), S. 69-80 und G.C. Tholen: *Die Zäsur der Medien* (Anm. 6), S. 19-61.

39. Vgl. J. Derrida: »Die weiße Mythologie« (Anm. 38), S. 214f.

40. Vgl. ebd., S. 248.

41. Vgl. G.C. Tholen: *Die Zäsur der Medien* (Anm. 6), S. 50ff., hier S. 53f.; H.-J. Lenger: »Host-Point-Poll« (Anm. 38), S. 73ff.

42. Vgl. J. Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 7), S. 90ff.

43. Vgl. J. Derrida: *Die unbedingte Universität* (Anm. 10), S. 23.

44. G.C. Tholen: *Die Zäsur der Medien* (Anm. 6), S. 57.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Terminologie zu verwenden, die Formel für eine mit sich selbst identische Idealität eines ›Begriffs‹. Das Gespenst hingegen, vergleichbar der ›Metapher‹, ein der »Übertragbarkeit«, dem »Meta-phorein« geschuldeter Effekt.[45] In der Adaption des Spielraums der différance erweist sich Derridas »Logik des Spektralen« als das Denken eines *Spielraums des Medialen*.

Die »radikale Möglichkeit« einer »Gespenstigkeit«, die zugleich ein ›Spielraum des Medialen‹ ist, entspringt einer der Erfahrung eingezeichneten, nicht aber vorgängigen medialen Operation, die als trennender und doch verbindender »Auf-Riss« als Bedingung der Möglichkeit und der Unmöglichkeit von Bedeutung anzusehen ist.[46] Sie steht für den »Zwischen-Raum« einer »Mit-Teilbarkeit«, in dem durch eine verbindende Trennung ›etwas *als* etwas‹ erscheint.[47] Alle Bedeutung ›von etwas als etwas‹ ist durch das Medium (Verbindung, Artikulation) ›formatiert‹.[48] Was sich qua Medium zeigt, trennt ›etwas‹ ab, um ›etwas‹ zu zeigen. Im Erscheinen lauert ein Verschwinden, im Darstellen ein Entzug, in der Präsenz eine irreduzible Absenz, die weder vor der Erfahrung liegt, noch aus der Erfahrung kommt, sondern erst mit der Erfahrung zu Tage tritt, der apräsente und atopische Ort des Spielraums des Medialen, der durch den trennenden und auf einander beziehenden »Auf-Riss«, die *Differenz des Mediums*, eröffnet wird.[49]

Für die Systematik der Dekonstruktion hat das Konsequenzen. Ebenso wie die Frage der Dekonstruktion bedenken muss, dass sie ihrer Faktizität als Frage nicht entgeht, entgeht sie nicht ihrer Rückbindung an ein Medium. Deshalb propagiert die Dekonstruktion jedoch nicht die Unhintergehbarkeit eines Mediums. Die Antwort, die sie sucht, liegt in dem, was im Bereich des Medialen geschieht. Es geht um das Denken einer »singulären Ereignishaftigkeit«. Die Frage der Dekonstruktion bewegt sich durch das Feld dessen, was dank Medien induziert geschieht, hindurch. Derrida betont es ausdrücklich: »the condition of the question does not […] belong to the field oft what it questions. The question does not belong to the field of the questioned.«[50] Die Frage der Dekonstruktion zielt auf den »Zwischen-Raum« dessen, »*was* geschieht«. Sie sucht ihre Antwort im Versuch eines Denkens jener »sin-

45. Vgl. J. Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 7), S. 214f.

46. Vgl. Bernhard Waldenfels: *Grenzen der Normalisierung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 55ff.

47. Vgl. ebd.; G.C. Tholen: *Die Zäsur der Medien* (Anm. 6), S. 7ff.

48. Vgl. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 3ff.

49. Vgl. G.C. Tholen: *Die Zäsur der Medien* (Anm. 6), S. 197ff.; D. Mersch: *Ereignis und Aura* (Anm. 6), S. 27ff.

50. Vgl. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 109.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gulären Ereignishaftigkeit« des trennenden und doch verbindenden »Auf-Risses« als ›Differenz des Mediums‹. Dekonstruktion medienphilosophisch zu interpretieren heißt darum, die ›Differenz des Mediums‹ als Möglichkeit der Gespenstigkeit zu denken und so den ›Spielraum des Medialen‹ kritisch zu durchmessen.

Wie denkt Derrida demzufolge die Medien? Und inwiefern stellt sich die Frage nach den Medien in seinem Denken? Das zentrale Axiom ist die Bestimmung der ›Differenz *des* Mediums‹, wie sie in *den* Medien gegeben ist. Derrida argumentiert: Ohne die ›Differenz des Mediums‹, ohne den trennenden und doch verbindenden »Auf-Riss« und die durch ihn erzeugte »divisibility of the living present«, also ohne die »radikale Möglichkeit« einer »Gespenstigkeit«, gäbe es gar keine Aufzeichnungen und Aufnahmen, mithin gar nicht *die* Medien.[51]

Angelegt ist dies in einer Gedankenfigur, die Derrida in *Der Entzug der Metapher* dargestellt hat.[52] Es geht um einen »Re-trait«, Rück- bzw. Entzug *der* ›Differenz des Mediums‹ *in* der ›Differenz des Mediums‹.[53] Der »Auf-Riss« der ›Differenz des Mediums‹ ist für Derrida ein »trait«, ein »Zug«, der das durch ihn getrennte ›etwas und etwas‹ hervorbringt, auseinander hält und auf einander bezieht. Als solche Differenz aber ist die ›Differenz des Mediums‹ immer auch »Re-trait«, »Rück-/Entzug«. Der »Auf-Riss« benötigt eine »supplementäre Faltung«, um das von ihm Unterschiedene seinerseits unterscheiden zu können, eine auf sich selbst zurückgebeugte Unterscheidung der Unterscheidung von Unterschiedenem. In diesem Rückzug beinhaltet der »Auf-Riss« sich selbst, unterscheidet sich von sich selbst. Es kommt zu einer »Rück-kehr«, die an Luhmanns Re-entry erinnert.[54] So gesehen *ist* die Differenz des Mediums das Spezifische der Medien. Erst durch die auf-reißende Differenz der Stimme ist die Schrift zum Medium geworden, wie Derrida erklärt.[55] Die ›Differenz des Mediums‹ »instituiert« sich in der »Rück-kehr« gleichsam im »Medium der Medien selbst«.[56] Die Logik der Medien läuft damit parallel zur Logik der Dekonstruktion: »The spectral logic is de facto a deconstructive logic.«[57] *Die* Medien führen die ›Differenz *des* Mediums‹ beständig ›vor Augen‹.[58]

51. Vgl. ebd., S. 51; J. Derrida: *Grammatologie* (Anm. 3), S. 113f.

52. Vgl. J. Derrida: »Der Entzug der Metapher« (Anm. 38), insb. S. 197ff., S. 214ff.

53. Vgl. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 12f.

54. Vgl. J. Derrida: »Der Entzug der Metapher« (Anm. 38), S. 219; D.E. Wellbery: »Retrait/Re-entry« (Anm. 38), S. 203ff.

55. Vgl. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 101f.

56. J. Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 7), S. 87.

57. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 117.

58. Vgl. ebd., S. 113ff: »Film plus psychoanalysis equals a science of ghosts.«

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Was Derrida derart konturiert, ist die Grenze zwischen Medien und Medialität. Dass es Medien in einem materiellen Sinne *gibt*, ist für ihn dabei nicht das entscheidende. Zu denken sind dagegen die Möglichkeiten eines qua différance gegebenen Spielraums des Medialen. Derridas Frage nach den Medien stellt sich also insofern, als von der différance her eine ›Differenz des Mediums‹ zu denken ist, die im »Medium der Medien« – in den Medien sichtbar – Virulenz entfaltet. Das ist der Hintergrund, vor dem Derrida die Frage nach den Medien zweifach aufwirft: als Frage, welche *Effekte* technische Verbreitungsmedien haben, und als Frage, welche Möglichkeiten zu *Kritik* sich bieten. In dieser Reihenfolge werde ich die beiden Fragen vorstellen.

IV.

Derridas erste Frage zielt auf die »Virtualisierung des Raums und der Zeit« durch teletechnologisch vermittelte Zeichen.[59] Derrida analysiert diese Frage, indem er sie an einen Diskurs über den Status der *Präsenz* unter teletechnologischen Bedingungen koppelt. Die beiden Teilaspekte des Gespenstes, Phantom und Wiedergänger, sind Begriffe, die gleichsam durch die »Rück-kehr« der ›Differenz des Mediums‹ im »Medium der Medien« hindurch gegangenen sind. Konkret etabliert Derrida sie als medienphilosophische Ausweitungen der im Kontext seiner Frage nach einem Bedeutungsgeschehen entwickelten Begriffe Spur und Wiederholung. Derrida denkt derart den *Status durch teletechnologische Medien vermittelter Zeichen*. Zur Verdeutlichung von Derridas Analysen bietet sich der Bereich des Politischen an.[60] Zwei Arten von Veränderungen in der »Präsenz des Politischen« kommen zur Sprache: Veränderungen, die durch die ontologische Zweifelhaftigkeit teletechnologischer Zeichen ausgelöst werden (Phantom), und Veränderungen, die durch die Möglichkeit beständiger Rekursivität teletechnologischer Zeichen induziert sind (Wiedergänger).

Für Derrida sind die Zeichen, wie sie durch Film, Fernsehen und Fotografie vermittelt werden, Phantome. Unter einem Phantom versteht Derrida eine räumliche Erscheinung, die weder anwesend noch abwesend, sichtbar noch unsichtbar, berührbar noch unberührbar, phänomenal noch nichtphänomenal ist.[61] Das Phantom besitzt vielmehr eine »verschwindende Materialität«. Es ist ein Simulakrum, »inkarniert« in

59. J. Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 7), S. 265.

60. »Politik« meint bei Derrida den Ort, wo Soziales stattfindet, wo es kommunikative Ereignisse gibt. Vgl. Thorsten Bonacker: »Rezension zu Jacques Derrida ›Politik der Freundschaft‹«, in: *Soziale Systeme* 6 (2000), S. 392-396.

61. Vgl. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 117.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

einem artefakthaften Leib, dessen Materialität die Möglichkeit des eigenen Verschwindens in sich trägt, und daher, streng genommen, nicht als »Materialität« gelten kann.[62] Der Begriff des Phantoms ist eine medienphilosophische Variante des Begriffs der »Spur«.[63] Phantome sind teletechnologische Zeichen, die nichts anderes sind, als eine durch die ›Differenz des Mediums‹ im »Medium der Medien« hindurchgegangene Logik der ›Spurung‹ von Zeichen.

Der Begriff Spur thematisiert bei Derrida das Verhältnis eines Zeichens zu anderen Zeichen (a zu b, c, d etc.). Eine Spur ist eine materielle Hinterlassenschaft. Dabei steht die Spur in einem idealen Verweisungsverhältnis. Erst wenn sie sich von anderen Spuren unterscheidet, ist sie eine Spur. Der Punkt ist, dass, qua différance, alle anderen Spuren an der Spur präsent (anwesend) sind, und zwar in der Art, dass sie nicht präsent (abwesend) sind.[64] Als Spur ist das Zeichen nur eine »Spur von Spuren«, ein »Bündel verschwundener Spuren«.[65] Jede Spur nimmt einen Umweg über alle anderen Spuren. Verkreuzt sind Materialität und Idealität, Signifikat und Signifikant. Im materiellen Sinne kann eine Spur nur Spur sein, wenn im idealen Sinne andere Spuren an ihr anwesend abwesend sind. An der Spur haftet die »Gegenwärtigkeit der Abwesenheit«, die nicht Präsenz ist und derart »die Opposition Anwesenheit/Abwesenheit als solche« überschreitet.[66] Das ist der Sachverhalt, den das Phantom als teletechnologisches Zeichen vor Augen führt.

Solcherart sind Phantome eine Provokation für die »Politik der Gemeinschaft«. In ihrer Eigenschaft, anwesend abwesend zu sein, missachten die Phantome Grenzen wie »öffentlich« und »privat«.[67] Auf die Konstitution von Gemeinschaft hat dies destabilisierende Wirkung. Die Phantome der Teletechnologien werfen durch ihre Grenzüberschreitung das Problem des Ausschlusses von Dritten auf. Eine Gemeinschaft muss, um Gemeinschaft sein zu können, exklusiv verfahren. Nur mittels eines Ausschlusses können ego und alter eine Gemeinschaft bilden. Ego und alter ziehen eine Grenze, die das eine ein- und das andere ausgrenzt.[68] Exakt diese Zugehörigkeit wird durch Phantome heikel. Die Gemeinschaft bekommt durch Phantome die Tatsache, dass sie den Weg über den Ausschluss des Anderen geht, beständig demonstriert.[69] Die kollektive »Teilhabe« an Fernsehbildern schreibt die Un-

62. Vgl. J. Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 7), S. 200f.
63. Vgl. G.W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion* (Anm. 8), S. 93ff.
64. Vgl. J. Derrida: *Grammatologie* (Anm. 3), S. 131.
65. G.W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion* (Anm. 8), S. 97.
66. G. Bennington/J. Derrida: *Jacques Derrida* (Anm. 8), S. 84.
67. Vgl. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 34ff.
68. Vgl. dazu auch T. Bonacker: »Rezension« (Anm. 60), S. 394.
69. Vgl. dazu J. Derrida: *Politik der Freundschaft* (Anm. 15), S. 158ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

möglichkeit von Gemeinschaft fort. Derrida erklärt: Die »Quasi-Totalität« des Fernsehens sei eine »praktische Dekonstruktion der traditionellen Konzepte von Staat und Bürger«.[70] Das Phantom ist ein unheimlicher Gast, der eine Delokalisierung in Gang setzt, die isolationistischen Bestrebungen Vorschub leistet und doch nur zeigt, dass die Gemeinschaft niemals ›bei sich‹ sein wird. Das Phantom problematisiert die Grenze als eine zutiefst paradoxe Struktur, indem es die Unmöglichkeit einfacher Grenzziehungen präsentiert.[71]

Neben der räumlichen Herausforderung durch das Phantom steht die zeitliche Provokation durch den Wiedergänger. Ein Wiedergänger ist ein Toter, der aus dem Reich des Todes zurückgekehrt ist; er ist eine »Heimsuchung« durch Vergangenes. Dergestalt steht er für den Umstand, dass immer schon ›etwas als etwas‹ da war. Was er somit vergegenwärtigt, ist die Möglichkeit des eigenen Todes. Ein Selbst muss, um Selbst zu sein, wiederkehren können, was bedeutet, den eigenen Tod denken zu müssen.[72] Mit dem Wiedergänger greift Derrida auf sein Theorem der »Wiederholung« von Zeichen zurück.[73]

Der Begriff der Wiederholung steht für eine, wie Derrida verschiedentlich ausgeführt hat, »testamentarische Struktur« des Zeichens. Im Rückgriff auf die Konstitution des Zeichens als Spur wird ein Zeichen durch Wiederholung zu einem »bestimmten« Zeichen.[74] Das Zeichen muss, um Zeichen zu sein, als Zeichen wiederholbar sein (a, a, a etc.). Aus diesem Grund aber geht die Wiederholung dem Zeichen voraus. Ein Zeichen kann, eingedenk der différance, nur als Wiederholung seiner selbst gedacht werden.[75] Die Identität des Zeichens ist keine mit sich selbst identische, sondern ein Effekt der Wiederholung.[76] Die Möglichkeit teletechnologischer Medien, als Archive zu funktionieren, ist von der testamentarischen Struktur des Zeichens her zu denken. Wiederum gilt also, dass der Begriff des Wiedergängers eine durch die ›Differenz des Mediums‹ im »Medium der Medien« hindurchgegangene Logik des Zeichens, in diesem Fall die Logik der Wiederholung, darstellt.

Folgen ergeben sich für die »Politik der Erinnerung«. Die durch

70. Vg. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 35f.

71. Vgl. ebd., S. 79ff.

72. Vgl. J. Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 7), S. 27f.

73. Vgl. dazu Jacques Derrida: »Signatur, Ereignis, Kontext«, in: ders.: *Randgänge der Philosophie* (Anm. 31), S. 291-315.

74. G.W. Bertram: *Hermeneutik und Dekonstruktion* (Anm. 8), S. 100.

75. Vgl. ebd., S. 99ff.

76. Vgl. Bernhard Waldenfels: »Die verändernde Kraft der Wiederholung«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 46 (2001), S. 5-19.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wiedergänger ermöglichte Omnipräsenz des Vergangenen führt zu Indifferenz gegenüber der Zukunft. Die Möglichkeit zur teletechnologischen Aufbewahrung macht ein zukünftiges Ereignis als archivierbares Ereignis antizipierbar. Alles, was zukünftig kommen mag, ist ›bewahrbar‹, damit paradoxerweise aber ›bereits da gewesen‹. Wenn die Zukunft qua Möglichkeit ihrer Aufbewahrung zu erahnen ist, wird der eigene Tod ›gesehen‹, denn die Aufbewahrung des Zukünftigen muss über die eigene Erfahrung hinaus gewährleistet sein, damit Erinnerung möglich ist. Derrida denkt hier einen alternativen Begriff der Kontingenzerfahrung in der Mediengesellschaft: »anything at all can happen, but it has happend already.«[77] Was Teletechnologien anzeigen, ist ein irreduzibles ›Noch-nicht‹, das die Präsenz eines jeden Augenblicks spaltet. Greifbar in Terminologien wie »Real Time«, »Event«, »Live« erweisen sich teletechnologische Medien als regressiver Versuch, so nah wie möglich an Augenblick heran zu kommen, um ihn so weit weg wie möglich zu reproduzieren. Doch dieses »Live«, das vermeintlich ›Leben‹ transportiert, ist nur ein »most life«, dem ein »no more life« inhärent ist, welches auf den Umstand zurückfällt, dass das »most life« in einer ›finiten‹, weil an die Materialität eines Mediums gebundenen Weise, für die längste mögliche Zeit und über die größte mögliche Distanz, ›exportiert‹ wird. Das Ergebnis dieses »live effects« ist eine paradoxe »Resititution of the ›living present‹ of what is dead.«[78]

Die mit den Begriffen Phantom und Wiedergänger benannten Effekte bilden zwei Beispiele dafür, was Derrida in wechselnden Kontexten im Bereich des durch Medien Vermittelten analysiert. Gemäß der doppelten Perspektive der Frage der Dekonstruktion werden diese Analysen durch die Frage flankiert, wie es überhaupt möglich ist, diese Vorgänge zu analysieren und zu kritisieren. Wie also ist eine Antwort auf die Frage nach dem, »*was* geschieht« denkbar, speziell wenn – und auf diesen Punkt kommt es an – man sich selbst »Teletechnologien«, nämlich Sprache und Schrift, zu bedienen hat, um die Effekte anderer Teletechnologien zu analysieren?[79] Wo hat Kritik dann einen Spielraum? Derridas Antwort lautet: Spielraum findet Kritik in einem ›Spielraum des Medialen‹, der zwischen den Teletechnologien gegeben ist. Dort ereignet sich Dekonstruktion als systematische Verzögerung, die Kritik möglich macht.

77. Vgl. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 105f.

78. Ebd., S. 39. Derridas Analysen sind an dieser Stelle denen von Roland Barthes vergleichbar, allerdings mit dem maßgeblichen Unterschied, dass für Derrida diese Effekte nicht nur Effekte der Fotografie sind, sondern aller »Tele-Technologien«, vgl. J. Derrida: »Die Tode des Roland Barthes« (Anm. 24), S. 55ff.

79. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 101ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Derrida diskutiert die Frage, *wie* eine Antwort auf die Frage »*was* geschieht« möglich ist, im Gewand einer Frage nach dem *Anderen* unter teletechnologischen Bedingungen. Die Rückbindung der Logik des Spektralen an allgemeine Erfahrungsstrukturen unterstreicht für ihn, dass es keinen Sinn macht, dem Gespenst seine Gespenstigkeit vorzuwerfen. Darum stellt Derrida sich auf den Standpunkt, dass das Gespenst zu respektieren ist.[80] Dieses Programm läuft nun aber nicht darauf hinaus, schlichtweg die Unmöglichkeit einer (medien-)ontologischen Frage zu konstatieren.[81] Das widerspräche der Perspektive der Dekonstruktion, sofern sie nicht nach Bedingungen von Möglichkeit, sondern nach dem, »was sein kann«, fragt. Noch in der »radikalen Möglichkeit« einer »Gespenstigkeit« macht Derrida vielmehr einen Spielraum aus, den Kritik nutzen kann.[82] Weil nämlich das Gespenst als Phantom die Unmöglichkeit einer Gemeinschaft demonstriert, bildet es die Möglichkeit der Freiheit.[83] Und weil sich im Gespenst als Wiedergänger die Unmöglichkeit von Gegenwart begründet, eröffnet es die Möglichkeit zur Zukunft. Beides sind Momente eines radikal Anderen, eines Ereignisses, das sich der Antizipierbarkeit entzieht.

Abstrakt ist das so zu verstehen: Als Ereignis ist die ›Differenz des Mediums‹, jener trennende und doch verbindende »Auf-Riss«, nicht nur eine »Rück-kehr« im Sinne der Spezifik der ›Differenz des Mediums‹ im »Medium der Medien«, sondern als Ereignis ist der »Auf-Riss« seinerseits durch einen »Re-trait«, einen »Ent-zug«, gekennzeichnet: den Entzug des »Auf-Risses« selbst. Keine Rückfaltung des »Auf-Risses« auf sich selbst *als* »Auf-Riss« wird sich selbst als »Auf-Riss« erfassen;[84] in der ›Differenz des Mediums‹ liegt ein Entzug, der noch den komplexesten Versuchen, die ›Differenz des Mediums‹ im »Medium der Medien« selbst thematisch zu machen, entgeht. Die ›Differenz des Mediums‹ ist zutiefst ambivalent: Einerseits eröffnet das Medium die Möglichkeiten des Sinns, fällt *als* eröffnende Differenz also nicht mit diesem »Auf-Riss« zusammen, andererseits entgleitet sich die ›Differenz des Mediums‹ im Entzug der Differenz gleichsam selbst. *Es gibt* daher eine »singuläre Ereignishaftigkeit«, die sich »jeder performativen Regelung, jeder Vereinbarung und jedem von einer Konventionalität beherrschba-

80. Ebd., S. 123f.

81. Vgl. dazu B. Groys: *Unter Verdacht*, S. 83ff. Derrida verweigert sich ausdrücklich dieser Lesart, vgl. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 6.

82. Vgl. J. Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 7), S. 159ff.; J. Derrida »Die Tode des Roland Barthes« (Anm. 24), S. 60f.

83. Vgl. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 122.

84. Vgl. R. Gasché: *Inventions of Difference* (Anm. 8), S. 129-150, hier S. 142.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ren Kontext« – so Derrida in den eingangs zitierten Bemerkungen – entzieht.

Interpretiert man in diesem Sinne, steht das teletechnologische Gespenst für die Figur einer irreduziblen Unentscheidbarkeit in jedem Medium, die die Möglichkeit zur Zukunft und zur Freiheit offen hält. Die ›Differenz des Mediums‹ im »Medium der Medien« formuliert eine Asymmetrie, die sich je neu aktualisiert: »Jedem Entscheidungs-Ereignis wohnt das Unentscheidbare wie ein Gespenst inne.« Das wiederum heißt: »Das Unentscheidbare ist nicht einfach das Schwanken oder die Spannung zwischen zwei Entscheidungen, es ist die Erfahrung dessen, was dem Berechenbaren, der Regel nicht zugeordnet werden kann, weil es ihnen fremd ist und ihnen gegenüber ungleichartig bleibt.«[85] Anders gesagt: Als »Auf-Riss« ist die ›Differenz des Mediums‹ eine »singuläre Ereignishaftigkeit«, die als solche nicht expliziert werden kann, nicht ›vermittelt‹ werden kann, und doch *präsent* ist, wo immer Sinn konstituiert wird.

Auf eine etwaige, und nicht ganz unverständliche, Frage, wie mit solcher Erkenntnis noch umzugehen wäre, antwortet Derrida unter Hinweis auf ein »Aushalten der Aporien«. Gemeint ist damit kein blindwütiges Anstarren der Isosthenie aller Argumente in der Hoffnung auf Glückseligkeit. Was Derrida vorschwebt, ist eine »endurance nonpassive«, ein »nicht-passives Aushalten«.[86] Es geht ihm um eine Art ›Offensein‹ für Anderes, das als kritische Praxis eines ›Offenhaltens‹ von Bedeutungsgefügen zu verstehen ist. Der heiße Kern dieses Denkens ist das Denken eines »Ankommenden«, eines »Advenire«, eines »arrivants«, eines Zulassens des Anderen und der Zukunft. Derrida bezeichnet dies als »Messianistik«.[87] Gerade im Angesicht der »*differantielle*[n] Entwicklung der *techne*, der Techno-Wissenschaft oder der Tele-Technologie« sei ein Denken des »Ereignisses« gefragt, so Derrida, das »zwischen dem singulären ›wer‹ des Gespenstes und dem allgemeinen ›was‹ des Simulakrums schwankt.« Das »Messianische«, meint er, »zittert […] am Rand dieses Ereignisses selbst. Es *ist* dieses Schwanken, es kennt kein anderes Vibrieren, es ›lebt‹ nicht anders, doch es wäre nicht mehr messianisch, wenn es aufhörte zu Schwanken.«[88]

Die Pointe ist, dass Derrida dieser Figur ein medienphilosophisches Supplement unterlegt. Eingezogen in die Reflexionen zu den Möglichkeiten von Kritik findet sich eine Reflexion auf die Möglichkeiten von Sprache und Schrift. In *Echographies of Television* rekurriert

85. Zit. nach H. Kimmerle: *Jacques Derrida* (Anm. 8), S. 137.

86. Vgl. Jacques Derrida: *Aporien. Sterben – auf die »Grenzen der Wahrheit« gefasst sein*, München: Fink, S. 35ff.

87. Vgl. J. Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 7), S. 262ff.

88. Ebd., S. 266.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Derrida an zahlreichen Stellen auf die Differenz zwischen Schrift (in ihrem profanen Sinne) und neueren Teletechnologien. Die Schrift, betont Derrida, sei zwar eine Teletechnologie, habe jedoch einen anderen »Rhythm« als Film, Fotografie und Fernsehen. Rhythmus ist in diesem Sinne eine intermediale Kategorie, ein »intermediate scheme«.[89] Die Zeit des Schreibenden sei eine andere, als die der neueren Teletechnologien.[90] Zwar unterliegt die Schrift der gleichen Logik von Phantom und Wiedergänger, zwischen den verschiedenen Teletechnologien aber existiert eine Kluft. Diese Kluft eröffnet Spielraum für Kritik. Es sei ein kategorischer Imperativ, so Derrida, zwischen verschiedenen Rhythmen zu »vermitteln« (*negotiate*) und diesen Spielraum zwischen den Medien zu nutzen, um die Zukunft offen zu halten.[91]

Die Möglichkeit dazu erhält die Schrift vor dem Hintergrund einer medienevolutionären Annahme. Wie Derrida bereits in *Grammatologie* andeutet, agiert die Frage der Dekonstruktion im Horizont des Endes der Schriftkultur.[92] Das allerdings kann so verstanden werden, dass die Schrift *als* Medium *das* Medium des Todes ist. Der andere Rhythmus, von dem Derrida spricht, wäre dann Ausdruck des hohen Grads ihrer Gespenstigkeit. Hierin wittert Derrida seine Chance. Im anderen Rhythmus der Schrift steckt die Möglichkeit eines »vielleicht«, eine besondere Form der strukturellen Unentscheidbarkeit innerhalb dieses speziellen Mediums, die Spannung einer diesem Medium spezifischen Verzögerung der ›Differenz des Mediums‹ im »Medium der Medien«.[93] Der Schreibende ist ein Zögernder im Medium der Verzögerung. Was oft als Defizit der Schrift gewertet wird, erweist sich als ihre Stärke. Schreiben im Medium der Schrift ist ein systematischer Bruch mit der Zeit der Medien.[94] Die immanente Gespenstigkeit der Schrift prädestiniert die Schrift zum Medium einer neuen Form von Kritik, einer kritischen Arbeit, die eben jener Passivität ins Wort redet, von der Derrida meint, sie stelle die Haltung des zur ›Antwort bereiten Denkens‹ dar. Die Arbeit des Schreibenden in dieser Haltung ist mit der Arbeit der Psychoanalyse vergleichbar: »this is at one and the same time a task, a situation, and a process that is under way […].«[95] Zementiert wird damit durchaus nicht die Dominanz der Schrift. Ein ›Logozentrismus der Schrift‹ ist Derrida fremd. Er schließt dies unmissverständlich aus, wenn er betont, dass die Schrift als Medium kaum mehr als Hort logo-

89. Vgl. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 16.
90. Vgl. ebd., S. 71.
91. Vgl. ebd., S. 85.
92. Vgl. J. Derrida: *Grammatologie* (Anm. 3), S. 16ff.
93. Vgl. J. Derrida: *Die unbedingte Universität* (Anm. 10), S. 74.
94. Vgl. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 7f.
95. Ebd., S. 137.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zentrischer Überlegungen angesehen werden kann.[96] Die Wissenschaft hat sich von der Schrift als Leitmedium längst entfernt. Schrift ist ein Medium, das vom eigenen Tod durchwirkt ist, das Medium des Gespenstischen schlechthin.[97]

Was also ist die Antwort der Dekonstruktion auf die neuen Teletechnologien? Die Dekonstruktion antwortet mit einer systematischen Verzögerung, einem »nicht-passiven Aushalten« des »vielleicht« *des* Mediums der Schrift *im* Medium der Schrift als einer Praxis, als ein *Schreiben*. Die einzige Antwort, die auf die Frage, »*was* in den Medien geschieht« möglich ist, ist das »Schleudern und Wegrutschen« des Mediums durch die Komplexion der Fragen von *Was* und *Wie* auf der Ebene der Differenz von *Inhalt* und *Praxis* zu verlangsamen und so Komplexität zu erhöhen.[98] Das ist nun aber nicht mehr nur eine *Idee*, sondern auch eine *Haltung*, eine Haltung des schreibenden Kritikers: »One must at one and the same time defer, distance oneself, hang back, *and* rush into things headlong. One must respond in such a way, that one comes as close as possible to what comes pass through actuality. At one and the same time each time, and each time it is another time […].«[99] Theoretisch gesagt: Durch ein Denken der Ambivalenz der ›Differenz des Mediums‹ im Medium der Schrift wird ein Denken des Anderen ermöglicht und so das Ereignis als Zukunft und Freiheit denkbar. Praktisch gesagt: Durch eine literarische Praxis wird das Andere in der Ambivalenz der ›Differenz des Mediums‹ im Medium der Schrift erfahren und somit das Ereignis als Zukunft und Freiheit imaginiert.

V.

Nach all dem bieten sich zwei medienphilosophische Lesarten der Dekonstruktion an. Die erste ist eine *konstativ-theoretizistische*. Sie konzentriert sich auf das, *was* die Dekonstruktion zu den Medien zu sagen hat. Ihr zufolge macht es allerdings gar keinen Sinn, *explizit* so etwas wie eine »dekonstruktivistische« Medienphilosophie zu entwerfen. Das Denken der Dekonstruktion löst die Medienproblematik in sich auf. Von den Prämissen der Dekonstruktion als einer Theorie des Bedeutungsgeschehens her gesehen, ist es gerechtfertigt, Analysen sinnlicher

96. Vgl. ähnlich Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart: Edition Schwarz 1988, S. 149ff., hier S. 153.

97. Das affiziert insb. die »Geistes«-Wissenschaften, vgl. dazu J. Derrida: *Die unbedingte Universität* (Anm. 10).

98. Vgl. J. Derrida: »Der Entzug der Metapher« (Anm. 38), S. 200.

99. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 9f.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wahrnehmungsmedien (Raum, Zeit), semiotischer Kommunikationsmedien (Bild, Schrift) und technischer Verbreitungsmedien (Fernsehen, Buchdruck) vollständig im Rahmen der Begriffe der Dekonstruktion zu diskutieren. Das Gespenst ist ein Integralbegriff, der dies ermöglicht. Er hilft bei der Explikation von Einsichten in die Logik eines Bedeutungsgeschehens unter massenmedialen Bedingungen. Die Frage, inwiefern sich in Derridas Denken eine Frage den Medien stellt, beantwortet sich dadurch, dass diese Frage immer schon da war. Das Denken der Dekonstruktion war nie nicht Medienphilosophie. Das Denken der Trias von différance, Spur und Wiederholung, wie Derrida es in seinen frühen Schriften entworfen hat, stellt eine Gedankenfigur zur Verfügung, die universal verwendbar ist und beständig ihre eigenen, auch medialen, Voraussetzungen befragt. Es entsteht ein geschlossener Kreislauf, der die Dekonstruktion als »Supertheorie« oder »-philosophie« ausweist, in der eine vollständige Medientheorie bzw. -philosophie enthalten ist.[100]

Ergänzend lässt sich eine zweite Lesart aufstellen. Diese Lesart ist *performativ-pragmatischer* Art. Sie rekurriert darauf, *wie* Dekonstruktion ihre Einsichten artikuliert. Sie betont, dass die Dekonstruktion *textuelle Praxis* ist. Die Dekonstruktion bleibt nicht auf Ebene der Theorie. Dekonstruktion formuliert sich wesentlich als Lese- und Schreibweise, also als Medienpraxis. Dekonstruktion hat einen, von dem *Wie* ihrer Frage zu begründenden, performativen Zug.[101] Richard Rorty hat diese Interpretation salonfähig gemacht.[102] Medienphilosophisch lautet sie: Derrida zeichnet nicht nur die ›Differenz des Mediums‹ als Zäsur des Medialen nach, im Spielraum des Medialen, den seine Analysen zur Logik des Spektralen zum Vorschein bringen, formuliert er auch seine Kritik – Kritik, die ihre mediale Verfasstheit nicht nur mittels des Theorems von der Differenz des Mediums Schrift thematisiert, sondern auch unter Berücksichtigung der Schrift als Medium der Differenz. Der medienphilosophische Anwendungsbereich des Denkens der Dekonstruktion ist nicht ausschließlich theoretisch. Dekonstruktion medienphilosophisch zu lesen heißt darum auch, eine kritische Denkpraxis vermittels Schrift und Schreiben unter verschärften medialen Bedingungen voran zu treiben. Das Denken der Dekonstruktion enthält eine performative Medienphilosophie der Schrift und des Schreibens. Zwar sieht sich die Dekonstruktion einer aufklärerischen Idee verpflichtet, gleichermaßen aber verweigert sie sich der Wissenschaft, weil diese darauf ausgelegt ist, das Gespenst aus der Schrift auszutreiben.[103] Dagegen

100. Vgl. O. Jahraus: *Theorieschleife* (Anm. 4), S. 15ff.

101. Vgl. ebd., S. 81ff.

102. Vgl. z.B. Richard Rorty: »Philosophy as a kind of writing: An essay on Derrida«, in: *New Literary History* 10 (1978), S. 141-160.

103. Vgl. J. Derrida/B. Stiegler: *Echographies of Television* (Anm. 7), S. 118.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

setzt Dekonstruktion auf das Gespenst. Sie ist eine Form involvierter Medienkritik, *Medienessayismus*, wenn man so will.[104]

104. Vgl. zur Programmatik der performativen Seite von Derridas Schreiben Jacques Derrida: »Fines hominis«, in: ders.: *Randgänge der Philosophie* (Anm. 31), S. 119-143, hier 139f.; ders.: »Sporen. Die Stile Nietzsches«, in: Werner Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt/Main: Ullstein 1986, S. 129-168, hier S. 135ff. Vgl. zum Themenkomplex »Essayismus« auch Bernd Scheffer: »Interpretation, Medieninterpretation – über Analyse und Wissenschaft hinaus. Plädoyer für eine selbstverständliche, un(zu)gehörige, essayistische Schreibweise«, in: Oliver Jahraus/Bernd Scheffer (Hg.), *Interpretation, Beobachtung, Kommunikation. Avancierte Literatur im Rahmen von Konstruktivismus, Dekonstruktion und Systemtheorie*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 199-241. Meines Erachtens ist unter dem Gesichtspunkt einer performativen Lesart Derridas unklar, warum Mike Sandbothe Derrida als Vertreter einer »theoretizistischen Medienphilosophie« verortet. Vgl. M. Sandbothe: *Pragmatische Medienphilosophie* (Anm. 6), S. 98ff., S. 233ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Verschwinden des Menschen. Exklusion, Manipulation und Regression als medienethische Probleme

Andreas Hütig

Prolog: Sich in den Medien orientieren

Die ethische Relevanz der Medien in unserer Gesellschaft ist wohl unstrittig – gleich ob die Medialität all unser Selbst- und Weltbezüge thematisiert und in den Neuen Medien eine neue Qualität dieses Bezugs ausgemacht wird oder ob die Veränderungen der Medienlandschaft in politisch-ökonomischer, in professions- und unternehmensethischer oder in technikkritischer Sicht in den Blick genommen und die sozialen und individuellen Konsequenzen untersucht werden. Versteht man dabei Ausdrucks- und Kommunikationsmedien – Sprache, Schrift, Bild, Körper(zeichen) und die diversen natürlichen und technisch gestützten Verbreitungsmedien – in sehr allgemeiner Hinsicht als Sinnkonstitutions- und -destruktionssphären,[1] so stellt sich die ethische Problematik da ein, wo bestimmte oder alle Medien, deren Organisation oder Gebrauch individuelle Sinnkonstitution erschweren oder prinzipiell verunmöglichen. Selbst die Diagnosen des Zeitalters der totalen Simulation ziehen die Dringlichkeit ihrer Apokalyptik aus der Analyse einer solchen Verkomplizierung anthropologischer Notwendigkeiten, deren ethische Relevanz zunächst unabhängig von der behaupteten Unmöglichkeit ihrer Verwirklichung in den Hypermedien ist.

Der folgende Beitrag will die ethische Relevanz bestimmter Phänomene und Effekte des Mediengebrauchs typologisch erfassen und systematisch diskutieren. Im Zentrum der Diskussion sollen die Veränderungen im Bereich der Kommunikationsmedien stehen, die eher an

1. Vgl. z.B. ähnlich bei Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: dies. (Hg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 73-94, hier v.a. S. 89f.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ausdruck und natürlicher wie artifizieller Selbst(re)präsentation orientierten Medien dienen nur als Vergleichs- und Referenzebene. Mit den im Untertitel genannten drei Phänomenen der Exklusion, der Manipulation und der Regression, die gleichsam in aufsteigender Brisanz die hier zu behandelnden Probleme benennen, wird eine an den ethisch relevanten Effekten orientierte Klassifizierung vorgenommen.[2] Die normativ-ethische Diskussion wird dabei begleitet durch eine metaethische Perspektive: Es wird zu klären sein, inwiefern diese Phänomene als spezifisch *medienethische* Probleme anzusehen sind, die nicht nur kontingent mit diesen und ihrem Gebrauch zusammenhängen. Diese Untersuchungen dienen der systematischen Begrenzung der Medienphilosophie und der Medienethik: Zwar verdienen auch solche medienbezogenen Phänomene ethische Diskussion, deren moralische Relevanz nicht aus ihrem spezifisch medialen Charakter resultiert, sie verlangen aber andere Argumentationsmuster. Mit diesem Versuch soll die Fruchtbarkeit anderer Zugänge nicht in Abrede gestellt werden.[3] Gleichwohl scheint es oft so zu sein, dass die Phänomene, die allererst ethische Probleme aufwerfen, z.T. verdeckt oder nur in Teilbereichen diskutiert werden. Ohne hier in einen phänomenologischen Gestus des ›Zu den Sachen selbst‹ verfallen zu wollen, ist darauf zu insistieren, dass es durchaus erheblich ist zu bestimmen, was warum und in welcher Hinsicht als medienethisches Problem aufgefasst wird, ist doch sonst die Aufgabe von Medienethik selbst nicht klar umrissen oder gleitet leicht ab in bloße Anwendungsdiskurse, professionsinterne Selbstverständigungen auf bestenfalls proklamatorischem Niveau oder in das Analysieren bekannter Systeme und Positionen. Umgekehrt kann eine Analyse des Problemcharakters medialer Phänomene und ihre Klassifikation zeigen, inwiefern bestimmte Transformationen und Konstellationen der Medien, ihres Gebrauchs und ihrer Organisation neue normative Herausforderungen erzeugen.

Als ethischer Leitfaden dieser Untersuchung kann dabei gelten, inwiefern durch sie oder einen bestimmten Gebrauch derselben der Mediennutzer zu ihrem Funktionär wird – inwiefern also die autonome Sinnkonstitution, wie immer eingeschränkt sie aus zeichen- und differenztheoretischer Sicht einzuschätzen ist, durch eine Entmündigung,

2. Durch diese Perspektive geraten eingestandenermaßen die ethisch positiven Effekte bestimmter Medien, spezifischen Mediengebrauchs und sich verändernder Dominanz einzelner Medien weniger in den Blick. Diese ließen sich gleichfalls typologisch erfassen, etwa mit der Trias Inklusion, Information, Emanzipation.

3. Vgl. aus den bisherigen Beiträgen exemplarisch Wolfgang Wunden: »Freiheitliche Medienmoral. Konzept einer systematischen Medienethik«, in: ders. (Hg.), *Freiheit und Medien*, Beiträge zur Medienethik Bd. 4, Frankfurt/Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1998, S. 145-161.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Funktionalisierung oder Derealisierung des Menschen ersetzt wird. Dabei gibt die titelgebende emphatische Metapher vom Verschwinden des Menschen die potenzielle Gefahr an, der wir uns unter den Bedingungen einer veränderten Medienlandschaft und veränderter Relevanz der Medien in der Gesellschaft stellen müssen. Ist schon für jede ethische Perspektive die Freiheit der Handelnden konstitutiv in dem Sinne, dass ohne einen Spielraum freier, im Idealfall vernünftiger Abwägung zugänglicher Handlungsalternativen ethische Fragen gar nicht zu stellen sind, so bedeutet die Sinn generierende und zerstörende, teilopake Verfasstheit der Kommunikationsmedien eine möglicherweise weiter gehende Bedrohung: Der faktische Einfluss und die Möglichkeit, wenn nicht gar Notwendigkeit einer ausweglosen, undurchschauten Verstrickung in medial beeinflusste Wirklichkeits- und Selbstvorstellungen ist zweifellos gewachsen und bedroht dasjenige Verhalten des Menschen, das wir als Manifestation einer vernünftigen Entscheidung im »Raum der Gründe« (G. Ryle) verstehen oder zumindest verstehen können. Humane Kultur im affirmativen Sinn erlaubt individuelle Sinnstiftung und gehaltvolle Kommunikation. Die Transformationen in Produkten, Nutzung und System der Medien verändern grundlegend unsere Kultur und unser gesellschaftliches Klima und haben darin, so eine um sich greifende Vermutung, ebenso grundlegende Auswirkungen auf die Möglichkeit individueller Sinnstiftung und Kommunikation. Damit steht auch unser Selbstverständnis und Menschenbild, möglicherweise in fundamentaler Hinsicht, zur Disposition. Diesem Verdacht soll hier nachgegangen werden und wenn nicht Lösungen – alle wirklichen Probleme zeichnen sich durch Unlösbarkeit aus –, so doch Argumentationsrichtungen für die Analyse und Maximen für den Umgang mit den Medien skizziert werden.

Im allgemeinsten Sinne wird Medienethik hier als die Klärung konfliktuöser Ansprüche in und durch Medien verstanden, darüber hinaus aber v.a. als die Reflexion auf die normativ relevanten Konsequenzen der Struktur, Nutzung und Effekte der Medien und deren Rückwirkung auf die Maximen und Verfahren allgemeiner Ethik, ja des gesamten Welt- und Selbstverständnisses, das mit Philosophie allerdings immer nur in glücklichen Zufällen deckungsgleich ist. Im weiteren Sinn reichen Fragen wie die nach moralisch richtiger Praxis z.B. im journalistischen Bereich in ihren Begründungsdimensionen in die Medienethik hinein oder können vielfach ausdifferenzierte Maximen und Normen abgeleitet werden, so anhand der Einzelmedien, ihrer Akteursrollen oder Teilbereiche – etwa Information, Unterhaltung, Werbung im Fernsehen –, in historischer oder vergleichender Perspektive oder mit Blick auf die Bezüge zu anderen Subsystemen, kulturellen Praxen und physiologischen Gegebenheiten oder psychologischen Dispositionen. Wenn diese Ausdifferenzierung hier weitest gehend ebenso unterbleibt wie die detaillierte Rekonstruktion einzelner Medienphilosophien, so

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

geschieht dies, um die Fragestellung einer Medienethik genauer untersuchen und eine Typologie anhand des Status der ethisch problematischen Effekte auf normativ besetzte Spielräume erstellen sowie ansatzweise diskutieren zu können. Medienethik fundiert dann ebenso wie Medienphilosophie zwar nicht jede philosophische Reflexion,[4] kann aber dazu beitragen – und damit zur Selbstverständigung des Menschen angesichts seines drohenden Verschwindens.

Exklusionen: Zugänge zur Medien-Wirklichkeit

Zunächst sind unter dem Begriff ›Exklusion‹ diejenigen Phänomene zu fassen, wo Menschen aus unterschiedlichen Gründen – Besitz, soziale Rolle, Geschlecht, Alter, Bildung und Ausbildung, ethnische, religiöse oder politische Gruppenzugehörigkeit, Behinderung, Zugang zu oder Kenntnis von bestimmten technischen Apparaten und Strukturen – von der Nutzung bestimmter oder aller Medien ausgeschlossen sind. Diese Ausschlüsse gewinnen ihre ethische Relevanz zum einen aus einem generellen Diskriminierungsverbot. In den meisten ethischen Theorien – wohl auch aus Sicht alltagsmoralischer Vorstellungen – erscheint es zumindest hochgradig legitimationsbedürftig, wenn überhaupt -fähig, selektive Zugänge zu Elementen moderner Lebenswelten zu gewähren bzw. nicht an ihrer Beseitigung mitzuarbeiten. Debatten um ›Gleichheit oder Gerechtigkeit‹[5] und die Frage nach der Bewertung einer Gesellschaftsordnung, die permanent segregierte Gruppen und stratifizierte Hierarchien mit erheblichen Marginalisierungen erzeugt, einmal beiseite gelassen, ist recht schnell ersichtlich, dass Ausschlussmechanismen schon auf einer grundsätzlichen Ebene als ethisch problematisch bezeichnet werden müssen.

Zum anderen sind die Ausschlüsse höherstufig relevant, weil in der modernen, massenmedial verfassten Gesellschaft *bestimmte* Wege der Information, Kommunikation und Unterhaltung zentral geworden sind oder immer wichtiger werden. Sind nun einzelne Menschen oder Gruppen von diesen permanent nicht erreichbar bzw. jene ihnen nicht zugänglich, so entstehen dann ethische Probleme, wenn auf die Distribution dieser Medien oder ihrer Inhalte normative Implikationen,

4. Vgl. zur Debatte um ›theoretizistische‹ oder ›pragmatische‹ Medienphilosophie Reinhard Margreiter: »Medien/Philosophie: Ein Kippbild« und Mike Sandbothe: »Der Vorrang der Medien vor der Philosophie«, beide in: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/Main: Fischer 2003, S. 150-171 bzw. S. 185-197.

5. Vgl. z.B. die Beiträge in Angelika Krebs (Hg.): *Gleichheit oder Gerechtigkeit. Texte der neuen Egalitarismuskritik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

emanzipative Hoffnungen oder funktionale Systeme aufbauen. Beispielhaft kann hier die Informationsfunktion der Massenmedien angeführt werden, der in der Mediendemokratie zentrale Legitimations- und Steuerungsaufgaben zukommen. Die Rückbindung lebensweltlicher Probleme an Politik und Verwaltung, die Vermittlung des *outputs* des politisch-administrativen Systems an die Lebenswelt und die advokatorische Deliberation berechtigter Interessen sind nicht nur zentrale Dimensionen staatstheoretischer Legitimation, sondern empirisch bedeutsame Funktionen gegenwärtiger Institutionen. Exklusionen gefährden so das prekäre Funktionieren der demokratischen Strukturen in systemfunktionaler wie in legitimatorischer Hinsicht.

Die gefährdete Erfüllung normativer und funktionaler Imperative ist indes nicht die einzige, wenn auch die offensichtlichste und ethisch problematischste Konsequenz von Exklusionen in Zeiten der zunehmenden medialen Strukturierung und Präformation der Dimensionen des Lebensvollzugs. Zu denken ist hier auch an andere Entwicklungen: von der monetär sanktionierten Verlagerung von Geschäftsverkehr und Angeboten auf Online-Formulare (die zudem arbeitsmarktrelevante Konsequenzen hat) über die sozialen Folgen einer Nichtinformiertheit im (pop-)kulturellen Bereich und fehlender Ausstattung mit neuester Kommunikationstechnologie bis hin zur Verringerung von Berufschancen aufgrund fehlender Qualifikationen sind die meisten Bereiche der modernen Lebenswelt von Exklusionsphänomenen betroffen, zumindest nicht prinzipiell ausgenommen. Gerade in Zeiten der explosiven Ausdifferenzierung der Kommunikationsmedien nehmen die sozialen und politischen Kosten derselben sowie die Dringlichkeit der kulturellen und juristischen Kompensation der Nebenfolgen ebenso zu. Wenn Medien Wirklichkeit vermitteln und Wirklichkeiten schaffen,[6] so sind die einzelnen Medien Zugänge zur Wirklichkeit – ethisch problematisch ist dann jede Einschränkung dieser Zugänge zur Medien-Wirklichkeit. Wo der Mensch intentional oder strukturell nicht einmal als Empfänger, geschweige denn als Interaktionspartner, in Erscheinung treten kann, ist er zumindest in den Interaktionen im betreffenden Medium zum Verschwinden gebracht.

Allerdings sind dies keine genuin *medien*ethischen Fragestellungen, keine der Medien *als* Medien. Verteilungs- und Ressourcenallokationsprobleme, solche der Kommunikation zwischen gesellschaftlichen Subsystemen und der Integration in gesellschaftliche Prozesse, existieren auch in anderen Bereichen und sind nicht auf die Medien als solche beschränkt, sie hängen nicht einmal intrinsisch mit deren Struktur zu-

6. Vgl. u.a. S. Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat« (Anm. 1), S. 84f., sowie Martin Seel: »Medien der Realität und Realität der Medien«, in: Krämer (Hg.), *Medien, Computer, Realität* (Anm. 1), S. 244-268, bes. S. 248-255.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sammen, sondern stellen nur ein kontingentes Problem der Medien dar, das allerdings mit der zunehmenden Bedeutung derselben quantitativ verschärft wird.[7] Nur im hypothetischen Fall einer erzwungenen Nullkommunikation, und damit einer kommunikationslogischen – das ist Wittgensteins Argument gegen die Möglichkeit einer Privatsprache[8] – wie auch wohl emotionalen Verunmöglichung humaner Existenz, stellte sich dieses Problem als spezifisch medienethisches dar, und auch das nur *ex negativo*: Nur wenn gar keine Medien zur Verfügung stehen, ist die Zugänglichkeit von Medien ein medienethisches Problem. Allerdings scheint eine solche Situation allzu zwanghaft, als dass sie als medienethisches Paradigma gelten kann. Die Sicherung eines gehaltvollen Konzepts von Öffentlichkeit ebenso wie das Bemühen um diskriminierungsfreie Teilhabe an medialen Kommunikationen können so unter Applikation, gegebenenfalls unter medienphilosophisch informierter Modifikation[9] ethischer Prinzipien und Verfahren geschehen. Gleichwohl sind auch kontingent mediale ethische Probleme höchst relevant und verdienen normative Diskussion, die am Leitfaden der Verhinderung eines Verschwindens des Menschen skizziert werden kann.

Partielle Enthumanisierung und Verengung der Spielräume autonomer Sinnstiftung und Entscheidung sind da gegeben, wo es konstitutiv oder kontingent zu verwendeten Medien gehört, Einzelne oder Gruppen von ihrem Gebrauch auszuschließen. Es lassen sich für die verschiedenen Akteurspositionen Maßstäbe formulieren, die dieser Exklusionstendenz entgegenwirken. Dazu zählen sozialethische Maximen wie die medien*rechtliche* Forderung nach Sicherung des uneingeschränkten Zugangs zu den verschiedenen Medien und nach mehrdimensionalen Zugängen für wichtig gehaltener lebensweltlicher und systemischer Bereiche. Medien*politisch* ist an die institutionelle Ermöglichung individueller oder advokatorischer Artikulation, etwa in offenen Kanälen, durch die Förderung von Minderheitenprogrammen oder von differenten Dispositionen und Traditionen angepassten Technologien, und an Maßnahmen zur Verhinderung oder Kompensation der Neben-

7. Vgl. zum Internet Wolfgang Coy: »Media Control. Wer kontrolliert das Internet?«, in: Krämer (Hg.), *Medien, Computer, Realität* (Anm. 1), S. 133-151.

8. Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, bes. S. 144-157.

9. So stellt z.B. der hohe Konventionalisierungsgrad massenmedialer Informationsformate ein Hindernis für eine diskursethische Theorie der Öffentlichkeit dar, das Modifikationen hin auf ein performatives Verständnis der Diskurstheorie wie der medialen Konventionen nahe legt; vgl. Verf.: »Konventionen und Deliberationen. Die Diskursethik und die massenmediale Öffentlichkeit«, in: Bernhard Debatin/Rüdiger Funiok (Hg.), *Kommunikations- und Medienethik. Grundlagen, Ansätze, Anwendungen*, Konstanz: UVK 2003, S. 111-126.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

folgen der Transformationsprozesse des Mediensystems und der Gesellschaft zu denken. Diese sollten medien*didaktisch* von einer Kompetenz zur rezeptiven wie zur produktiven Nutzung verschiedener Medien und medien*pädagogisch* von der Beförderung einer Reflexionskompetenz den Medien gegenüber und der selbstreflexiven Einsicht in die immer nur partielle Kopplung der eigenen Identität an Einzelmedien und ihre Inhalte ergänzt werden.

Auch in individualethischer Sicht[10] lassen sich Handlungsorientierungen formulieren, die Exklusionstendenzen entgegenwirken, wobei zunächst unproblematisch ist, ob und wie weit Medien aktuell oder prinzipiell solche Haltungen erlauben. Neben dem staatsbürgerlichen Engagement für das Funktionieren demokratischer Systeme und der Affirmation pluraler, nichtdiskriminatorischer Gesellschaften zählen die Aneignung breiter Medienkompetenzen und die Vermeidung allzu großer Abhängigkeiten sowohl in gesellschaftlich-funktionaler wie in identitätskonstitutiver Hinsicht zu einer Selbsterziehung zur Medienkompetenz, wobei es einer sozialanthropologischen Diskussion vorbehalten bliebe, ein für das ›gute Leben‹ adäquates Maß an Variation solcher Kompetenzen zu bestimmen. Unter der hier eingenommenen Perspektive erscheinen diese Maßnahmen und Gefahren jedoch nur kontingent als medienethische – auch wenn sie keinen kleinen Teil der Herausforderungen unserer Gegenwart ausmachen.[11]

Manipulation: Mediale Kontrolle in Zeiten des Krieges

Dem medienkritischen Bewusstsein präsent, gelegentlich durch Skandale in den Fokus der Öffentlichkeit gerückt, generieren Medien nur allzu oft eine ganze Reihe von anderen normativ relevanten Effekten: Manipulationen und Steuerungsversuche. Über die Selektion und inszenierte Präsentation von Informationen weiß die Medienwirkungsfor-

10. Vgl. zum Folgenden u.a. Rüdiger Funiok: »Grundfragen einer Publikumsethik«, in: Adrian Holderegger (Hg.), *Kommunikations- und Medienethik. Interdisziplinäre Perspektiven*, Freiburg/Schweiz: Herder 1999, S. 248ff.; Wolfgang Wunden: »Auch das Publikum trägt Verantwortung«, in: Rüdiger Funiok (Hg.), *Grundfragen der Kommunikationsethik*, Konstanz: UVK 1996, S. 123-132.

11. Starke Thesen wie diejenige, ein gehaltvolles Konzept von Öffentlichkeit sei mit den Neuen Medien nicht zu verwirklichen, rekurrieren zumeist auf eine fragwürdige Kopplung einer starken Kohärenz des Veröffentlichten mit einer negatorischen, nur über Ausschlüsse funktionierenden, Identität, die durch die nichtlinearen, deshalb nicht argumentativen und ontologische Unsicherheit produzierenden, Neuen Medien in Frage gestellt werde. Vgl. hierzu aber den Abschnitt »Regression: Die Zukunft des Menschen« des vorliegenden Beitrags.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schung und die Reflexion journalistischer Praxis einiges zu sagen.[12] Auch die implizite Normativität von fiktionalen wie nichtfiktionalen Unterhaltungsformaten,[13] der schon Adorno und Horkheimer kritische Anmerkungen gewidmet haben,[14] besitzt zwar weniger offensichtlich, aber umso eindrucksvoller manipulative Wirkung. Implizite Bewertungen der moralischen Entscheidungen der Figuren durch ihr narratives Schicksal, Tendenz zu Typisierungen ohne charakterliche Tiefe, Etablierung von Pseudoindividualität, Oberflächlichkeit und Ereignisgier, funktionale Kompensation von Nebenfolgen der repressiven arbeitsteiligen Gesellschaft, Triebabfuhr in stupider, selbst in elaborierter Unterhaltung – hinter diesen Phänomenen verbirgt sich manipulative Potenz.

Über die entsprechende Wirkung bei Sensationsjournalismus, Werbung – »Lebenselixier«[15] der Kulturindustrie –, Zensur und Propaganda brauchen nicht viele Worte verloren zu werden. In Zeiten der High-Tech-Kriege ist jedoch zunehmend problematisch, dass die Grenzen zwischen Information, Unterhaltung und Propaganda verschwimmen. Gezielte ›Fakes‹ in satirischer oder ökonomischer Absicht – die durch die technischen Möglichkeiten immer schwieriger zu durchschauen und aufzudecken sind – ziehen ihre Bedeutung aus einem expliziten Verstoß gegen Normen der Wahrheit und Wahrhaftigkeit und damit aus deren impliziter Anerkennung. Selektive, teilfiktionale oder animierte Kriegsberichte – eingebettet oder nicht – und Verlautbarungen von Konfliktparteien sowie, graduell abgestuft, Formate wie das Doku-Drama,[16] die Bilder scheinbar objektiver *steady cams* oder sog.

12. Vgl. z.B. die Beiträge in Matthias Rath (Hg.): *Medienethik und Medienwirkungsforschung*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000; Michael Haller/Helmut Holzey (Hg.): *Medien-Ethik. Beschreibungen, Analysen, Konzepte für den deutschsprachigen Journalismus*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1992 sowie Horst Pöttker: »Berufsethik für Journalisten? Professionelle Trennungsgrundsätze auf dem Prüfstand«, in: Holderegger (Hg.), *Kommunikations- und Medienethik* (Anm. 10), S. 299-327.

13. Vgl. hierzu die erhellenden, wegen der rein metaethischen Perspektive aber normativ unbefriedigenden Beobachtungen bei Rainer Leschke: *Einführung in die Medienethik*, München: Fink 2001, S. 219-254.

14. Vgl. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, in: dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1943), Frankfurt/Main: Fischer 1998, S. 128-176.

15. Ebd., S. 171.

16. Gerade anhand dieses Genres lässt sich aber auch beobachten, wie im Publikum nach einer Phase der Unsicherheit eine neue Haltung gegenüber den darin vermittelten Wirklichkeiten entsteht, die nicht umstandslos mit der außerhalb der Medien gleichgesetzt wird. Auch historische Romane – um ein etablierteres Genre zu nennen – lesen wir als Romane. U.a. deshalb ist mit der Zunahme von Formaten, deren darstellende Objektivität fraglich ist, nicht notwendig eine fundamentale Krise der Objektivität ver-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

weblogs und *warblogs* – Internet-Tagebücher, letztere angeblich aus Kriegsgebieten – sind dagegen so schwierig einzuordnen, weil Zweifel auflösende Instanzen, die die Manipulation zwar nicht verunmöglichen, aber erschweren würden, nicht verfügbar sind und inzwischen jedem Akteur Manipulationen zugetraut werden (müssen). Die Befürchtung schicksalhafter Verstrickung in selbstreferentielle mediale Netze und der Preisgabe der Realität zugunsten der Hyperrealität der Simulakren[17] werden in ihren diagnostischen Momenten aus dieser Unsicherheit gespeist, auch wenn ihre Konklusionen wohl eher als Warnung vor der Regressionsgefahr diskutiert werden müssen. Was die Nichtentscheidbarkeit des Wahrheitsgehalts informierender und die Beeinflussung durch implizite Normativität unterhaltender Formate ethisch so fragwürdig macht, ist jedoch eher die Tendenz zu Kontrolle und Steuerung: des Kauf-, Freizeit- und Rollenverhaltens, der Weltsicht und des Selbstverständnisses, der Einstellungen und Äußerungen. Der intentionale Anteil differiert bei Versuchen gezielter Manipulation und anonymer und blinder systemischer Verursachung, was für die ethische Beurteilung nicht unerheblich ist. Gleichwohl lässt sich die gesamte Bandbreite dieser Phänomene als Dominanzstreben, als Steuerungsversuch, als Etablierung eines Kontrollmechanismus auffassen.

Nicht von ungefähr sind manipulative Tendenzen in den alltäglichen Medienverwendungen zwar ebenso wirksam, lassen sich aber besonders gut anhand von Kriegsszenarien verdeutlichen. Diese illustrative Eignung gewaltsamer Auseinandersetzung zeigt eine grundsätzliche Möglichkeit, mediale Manipulation einzuordnen. Virilios These, dass alle medientechnischen Erfindungen letztlich Verfeinerungen der Kriegstechnologie sind,[18] könnte dahin erweitert werden, dass nicht nur die Kriege der Gegenwart rein medientechnische zu werden drohen, in denen also Beobachtung und Täuschung des Feindes wichtiger sind als Überlegenheit an Explosivwaffen,[19] sondern dass *alle* medialen Übermittlungen Informationsversuche im Wortsinne sind, Prägungen,

bunden, allenfalls eine der Zuordnung der jeweiligen Gehalte zu den etablierten Kategorien. Ähnlich belegt oder initiiert gar die Krise des literarischen und narrativen Subjekts noch keine Krise der Subjektivität überhaupt, allenfalls die bestimmter Modi ihrer Repräsentation.

17. Vgl. z.B. Jean Baudrillard: »Die Präzession der Simulakra«, in: ders.: *Agonie des Realen*, Berlin: Merve 1978, S. 7-69.

18. Vgl. Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München/Wien: Hanser 1986.

19. Vgl. die schon damals um der These willen überzogene, den realen Tod vieler Menschen vernachlässigende, durch den dritten erneut bestätigte *und* in Frage gestellte Analyse des zweiten Golfkriegs in Paul Virilio: *Krieg und Fernsehen*, München/Wien: Hanser 1993, z.B. S. 127f.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die auf reale oder psychische Überwältigung oder Unterwerfung des Empfängers ausgerichtet sind. Mediennutzung ist dann permanent im Kriegszustand, Produktion wie Rezeption sind, bewusst oder unbewusst, strategisch und taktisch organisiert. So wird der Mensch, anstatt gleichwertiger Interaktionspartner zu sein, zum Objekt technischer Implementierungen oder zum Akteur im Widerstreit teletopischer Aktionen. In der Tat scheinen viele Phänomene der Gegenwart in dieses Muster zu passen. Es ließe sich sogar die These diskutieren, bestimmte Medien fügten sich besser in die Kriegslogik und erlaubten subtilere Manipulationen. So scheinen Bildmedien, v.a. solche, die eine Ich-Perspektive erlauben,[20] in Kombination mit nichtvisuellen Strukturen besonders einprägsam und effektiv zu sein, weil und indem sie uns auf verschiedenen Ebenen informieren – »heiße« Medien im Sinne McLuhans[21] – und ihr Ablauf nichtkontrollierbar und autoritär ist. Verstärkt wird diese Tendenz zumal von den technisch hergestellten Bildern[22] und Darstellungen, die die Grenzen zu Schrift und Sprache auflösen. Medienkritik der skizzierten Art findet sich jedoch auch in Bezug auf nichtvisuelle Medien, etwa in Adorno/Horkheimers Analyse des Radios als dem »universalen Maul des Führers«[23]. Zudem lässt sich zumindest nicht abstreiten, dass es auch in Bildmedien nicht prinzipiell keine Möglichkeiten der Verhinderung von Überwältigung und Dominanz gibt.

Die Überzeugungskraft der Kriegsthese und damit die ethische Dringlichkeit nimmt aber nicht unerheblich ab, wenn man sich vor Augen hält, dass die Möglichkeit instrumentellen Gebrauchs und die strukturelle oder inhaltliche Beeinflussung der Sinnstiftung sowie der konstitutive Ausschluss prinzipieller Alterität für jede kommunikative Struktur, mithin schon für jedes Ausdrucksmedium, existiert. Die Möglichkeit herrschaftsfreier Kommunikation, die Anerkennung einer gehaltvollen Alterität und die Absicherung des Gehalts von Propositionen über geeignete Verfahren ist schon in unmittelbarer – d.h. ›nur‹ sprachlich, gestisch, mimisch, zudem taktil und olfaktorisch *vermittelter* – Interaktion eine hochstufige, kontrafaktische Unterstellung. Wohl ist es so, dass bestimmte Distributionsstrukturen – Flusser bezeichnet diese

20. Vgl. u.a. Florian Rötzer: »Vom zweiten und dritten Körper oder: Wie es wäre, eine Fledermaus zu sein oder ein Fernling zu bewohnen? Ein Essay«, in: Krämer (Hg.), *Medien, Computer, Realität* (Anm. 1), S. 152-168, hier v.a. S. 156ff.

21. Vgl. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding media*, Düsseldorf: Econ 1992, S. 35.

22. Vgl. z.B. Vilém Flusser: *Kommunikologie*, Frankfurt/Main: Fischer 1998, S. 137-157.

23. Vgl. Adorno/Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 14), S. 168.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kommunikationsstrukturen als Amphitheaterdiskurse[24] – und die parasoziale Interaktion in den Massenmedien diese idealisierende Unterstellung wo nicht verunmöglichen, so doch erschweren: das Kommunikat wird unpersönlich und ohne Feedbackmöglichkeit in eine anonyme Struktur eingespeist.[25] Für Theorien, die einer solchen Idealisierung eine hohe Begründungslast auferlegen, ist dies ein gravierender Einwand. Allerdings ist gegen derartige Positionen schon das Argument vorzubringen, dass gehaltvolle Individualität sich nie in kommunikativen Strukturen erschöpft, sondern diesen vorgelagert ist. Aus den kommunikativen und kulturellen Angeboten sucht sich der Mensch identitätskonstitutierende Momente und Gehalte heraus und verhält sich zu ihnen, selbst wenn keine direkte Responsivität eingebaut ist. Diese syntagmatische Verwendung ist aber nur insofern manipulativ, als auf beiden Seiten auswählende Akte vollzogen werden. Wird das schon als fundamentale Gefahr angesehen, so bleibt kein gehaltvoller Begriff von Manipulation übrig, weil nichtmanipulatives Agieren nur im Modus der absoluten Nichtkommunikation oder in mystisch verklärter, nichtmedialer Einheit gedacht werden kann.[26]

Aus dieser Einschätzung heraus ist ein mit der Struktur *aller* Medien verbundenes Set ethischer Implikationen aufzeigbar. Zwar führen nicht einmal die Massenmedien notwendig zu Einengungen freier Sinnaneignung, aber Organisationsstrukturen, Rezeptionshaltungen und Formate, die dies tun, können aus normativen Gründen kritisiert werden. So sind reflexivere Praxen und dezentrale und plurale Strukturen positiver zu bewerten, differenziertere, wenig schematische Darstellungen weniger in Gefahr, zu simplifizieren und fragwürdige normative Botschaften zu transportieren, beugen selbstkritische und -reflexive Haltungen und Produkte in Fiktion wie Information naivem Gebrauch vor und können gar als ethische Alltagsbegleitung fungieren.[27] Ent-

24. Vgl. V. Flusser: *Kommunikologie* (Anm. 22), S. 27ff., S. 47ff.

25. Vgl. z.B. Jean Baudrillard: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve 1978, S. 91, allerdings mit dem fatalen Umschlag von der Diagnose anti-mediatorischer Effekte zu der einer Unmöglichkeit der Antwort.

26. Der Einwand verfährt strukturanalog zu Cassirers Antwort auf Simmels Kulturkritik; vgl. Georg Simmel: »Der Begriff und die Tragödie der Kultur« (1911), in: Ralf Konersmann (Hg.), *Kulturphilosophie*, Leipzig: Reclam 1996, S. 25-57 und Ernst Cassirer: »Die ›Tragödie‹ der Kultur«, in: ders.: *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien* (1942), Darmstadt: WBG 1961, S. 103-127. Entsprechend argumentiert gegen die These, alle Realität sei mediale Konstruktion, sowie gegen die Plausibiliät eines Versinkens in der zunehmenden Bilderflut und einer Enträumlichung aller Weltbezüge M. Seel: »Medien der Realität und Realität der Medien« (Anm. 6), S. 255ff. bzw. S. 263ff.

27. Hier lässt sich beispielhaft die nachträgliche Analyse einflussreich gewor-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sprechende politische, performative und pönative Standards und ästhetische und kognitive Kompetenzen und Praxen lassen sich in den relevanten Subsystemen formulieren. Dass journalistische und künstlerische Praxis wie Mediennutzung damit zunehmend nur noch als reflexive, also ihrer eigenen Grenzen bewusste, tragbar erscheinen, kann als Signum spätestens der Moderne[28] angesehen und mit Flussers Plädoyer nach einem aufgeklärten Umgang mit der Medien-Wirklichkeit[29] verbunden werden. Die dann geforderte Skepsis gegenüber eigenem Interesse und Wissen und die Ausbildung einer kritischen Urteilskraft sind zwar keine Garantie gegen die Überforderung durch die Folgeproblematik einer wachsenden Unübersichtlichkeit, gerade durch z.B. die Struktur des Internets, aber wohl Preis der Moderne und unerlässlich für eine nichtresignative Haltung, die weiter auf medial vermittelte Sinnstiftungen und Kommunikationen setzt und ohne Risikoblindheit neue Möglichkeiten ergreift, solange diese demokratisch überformt und ohne fundamental negative Auswirkungen auf die Zukunft des Menschen sind.

Regression: Die Zukunft des Menschen

Ebendiese Zukunft wird in Befürchtungen und Projektionen in Frage gestellt, indem auf fundamentale Auswirkungen neuer Medien oder medialer Konstellationen auf Selbstverständnis und Konstitution des Menschen verwiesen wird. Zu diesen Phänomenen, die hier tentativ mit ›Regression‹ überschrieben werden, gehören die Abhängigkeit von einzelnen Medien, die Proliferation problematischer Inhalte, Suchtphäno-

dener Bilder durch die ARD-Sendereihe *Das rote Quadrat* anführen, die z.B. verschiedene Möglichkeiten der angeblichen Erschießung eines palästinensischen Jungen durch israelische Soldaten durchspielt, vgl. http://www.daserste.de/quadrat/ vom 04. April 2003. Ein Lob der *Lindenstraße* als trotz aller Reduktionen differenzierter Sozialstudie liefert Dietmar Mieth: »Medien und Alltagskultur«, in: Holderegger (Hg.), *Kommunikations- und Medienethik* (Anm. 10), S. 135-150. Die starke These, dass ein solcher Umgang mit dem Medium Fernsehen ausgeschlossen sei, widerlegt mit klugen Argumenten Noël Carroll: »Is the medium a (moral) message?«, in: Matthew Kieran (Hg.), *Media Ethics*, London, New York: Routledge 1998, S. 135-150. Aus den zahlreichen Beispielen selbstreflexiver und metafiktionaler Unterhaltungssendungen sei nur auf die nicht genug zu lobenden *Simpsons* verwiesen.

28. Vgl. z.B. Christoph Menke: »Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik«, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.), *Konzepte der Moderne*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 593-611.

29. Vgl. Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography 1997, S. 67-80.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mene, die Entsozialisierung der Technobilder, die Entsinnlichung der Lebensvollzüge, die Verkümmerung motorischer, kommunikativer und sensorischer Fähigkeiten, Eroberungen des Körpers durch Implantate und Schnittstellen und überfordernde Beschleunigungen und Enträumlichungen der Weltbezüge bis zum »rasenden Stillstand«[30]. Bei diesen Phänomenen steht jedoch der Nachweis einer intrinsischen Verbindung zu den Neuen Medien zumeist aus. Medienphilosophische Analysen liefern die geschichtsphilosophischen Obertöne in Adorno/Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* und die angeführte Gefahr der ausweglosen Verstrickung in hyperreale, referenzlose Netze, wie sie Baudrillard kommen sieht, ebenso wie die optimistischeren Projektionen und post- und transhumanistischen Phantasien von Sloterdijk bis Moravec.[31] Eine grobe Klassifikation dieser Phänomene, die aufgrund ihres spekulativen Charakters schwer empirisch aufzuzeigen sind, unterscheidet Transformationen des Weltbezugs von solchen des kommunikativen Verhältnisses zum anderen Menschen und von Veränderungen im Selbstbild.

Die Abnahme der Relevanz eines bestimmten Mediums, gar dessen Verschwinden ist als solches noch nicht oder nur bei kulturkonservativer Perspektive ethisch problematisch. Allerdings kann es historisch und kulturell unverzichtbare Medien durchaus geben. Als regressiv müssen die erwarteten Entwicklungen aber nur dann eingeschätzt werden, wenn in ihnen Aspekte unseres Welt-, Selbst- und Fremdbezugs transformiert werden, die wir als zentral für ein humanistisches Ethos empfinden oder auch nur als Bedingung der Möglichkeit, Adressat und Träger eines solchen zu sein. In den z.B. Humanismus und Schriftkultur verbindenden Analysen McLuhans,[32] Flussers[33] und Sloterdijks[34] ist paradigmatisch für diese Argumentation, die zunächst neutrale Diagnose, dass mit dem – behaupteten – Ende dieser Kultur auch jener Maßstab sich mitverändert, wenn nicht auch die Zeit seiner Geltung zu einem Ende kommt. Gleich ob wir einer telematischen, posthumanisti-

30. Vgl. Paul Virilio: *Rasender Stillstand*, Frankfurt/Main: Fischer 1998.

31. Vgl. aus eher medizin- und biotechnologischer Perspektive, medientheoretisch aber relevante Einsichten formulierend Josef Rauscher: »Homo Faber Fabricatus – Aspekte eines neuen Menschenbildes aus dem Geiste des Designs«, in: *ZEIT-SCHRIFT für alle. Interdisziplinäres Wissen und praktische Philosophie* 3 (2000), S. 10-18.

32. Vgl. Marshall McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn: Addison-Wesley 1995.

33. Vgl. z.B. Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Frankfurt/Main: Fischer 1993; ders.: *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography 1996.

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

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schen oder hyperrealen Zukunft entgegensehen: Die ethische Problematik entsteht, wenn und insofern unsere normativen Institutionen und Intuitionen tatsächlich an bestimmte Medienkonstellationen gebunden sind und deren Transformation das Verschwinden des Humanen besiegeln würde, ohne dass ein begründet ethisch gleichwertiges oder höher bewertetes Selbstverständnis an dessen Stelle träte. Dass ein Verschwinden des Menschen nicht immer negativ bewertet werden muss, belegen jene Theorien, die von Nietzsches Übermensch-Lehre bis zu Flussers Theorie-Fiktionen des Übergangs vom Subjekt zum Projekt, zu einem kreativen, aufrechten Selbst-Entwerfen,[35] reichen. Der Unterschied dieser eher rhetorischen Positionen zu den Affirmationen oder Befürchtungen handfesterer Effekte auf die Individual- und Gattungsnatur des Menschen kann aber einen Hinweis darauf geben, wie die Phänomene zu bewerten sind und welche Handlungsanleitungen skizziert werden können.

Es ist nämlich wohl tatsächlich so, dass unsere Wertschätzung des Menschen mit der – gewiss idealisierenden – Vorstellung eines in Maßen freien, reflektiert vernünftigen, sich in verschiedenen medialen Strukturen zu bewegen wissenden leiblichen Wesens untrennbar verbunden ist. Die für Moralbegründungen in Anspruch genommenen Konzepte und die moralrelevanten Dimensionen differieren von der Existenz zukunftsorientierter Wünsche und Pläne[36] über die Fähigkeit zu praktischer Vernunft und der Verallgemeinerung von Urteilen in kantischen Traditionen bis hin zu einem metaphysisch aufgeladenen Personenbegriff.[37] Gemeinsam ist diesen Positionen, dass die *kulturell* bedingte und präformierte Orientierung in einer vom Selbstverständnis her *nichtnatürlichen* Sphäre als ausgezeichnetes Merkmal und Fundament der Begründung angesehen wird. Mag sich auch tatsächlich die *Art* der Gründe, die wir als vernünftig anerkennen, oder die ihrer Verknüpfung ändern, so ist davon nur der Inhalt, nicht aber die Form des Rekurses überhaupt, auf Ausschnitte und Reihen von Elementen des symbolischen Raumes betroffen. Jedes Medium gibt Gestaltungsräume der Identitätsfindung und Kommunikation vor, in denen und zwischen denen der Mensch sich bewegt. Dabei ist es zwar in der Tat relativ unerheblich, mit welcher biologischen Ausstattung er dies tut, so dass die euphorischen Visionen hier prinzipielle Skepsis zu Recht diffamieren.

35. Vgl. Vilém Flusser: »Vom Subjekt zum Projekt«, in: ders.: *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*, Frankfurt/Main: Fischer 1998, S. 7-160, v.a. S. 7-42.

36. So bei Peter Singer: *Praktische Ethik*, Stuttgart: Reclam 1994.

37. Vgl. z.B. Robert Spaemann: *Personen. Versuche über den Unterschied zwischen ›etwas‹ und ›jemand‹*, Stuttgart: Klett-Cotta 1996. Es ist wohl kein Zufall, dass es gewichtige Parallelen zu dem anderen Feld gibt, in dem das Selbstverständnis des Menschen gegenwärtig in Frage gestellt wird – in der Bioethik.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In dem Moment aber, wo Gestaltungsspielräume *nur noch* über modifizierte Ausstattungen des Mediennutzers und seines Leibes zugänglich sind und schon nichtexzessiver Gebrauch diese Ausstattung womöglich irreversibel verändert und wo die Möglichkeiten der Gestaltung verschwinden, wo also Medien nicht mehr wie immer präformierende und kulturell überformende Sinnsphären sind, sondern Menschen subjektiv wie objektiv als Objekt der Medien – in Bezug auf ihre (Re)Präsentation, a forteriori als Werkstück kausaler Effekte – gesehen werden (müssen), ist die kritische Grenze überschritten. Diese Bewertung hängt nicht an einem klassischen Subjektbegriff, sondern nimmt die Wandelbarkeit von Selbstverständnissen ernst, die gerade für die Positionen Geltung besitzt, die mit objektiv meliorisierenden Intentionen die sinnstiftende Freiheit zerstören.

Damit ist noch keine allzu differenzierte Analyse geliefert, aber der Maßstab einer kritischen Reflexion der gegenwärtigen Prozesse umrissen. Diese gewinnen durch die Beschleunigung der technischen Innovationen und die Verfeinerung psycho- und neurotechnischen Wissens eine Dramatik, der mit Achselzucken zu begegnen leichtfertig wäre. Eine gewisse Gelassenheit mag in der Besinnung auf historisch vergleichbare Prozesse liegen – noch bei jeder Verbreitung neuer Medien und Genres lassen sich kulturkritische Apokalyptik wie euphorische Hoffnung, meist gleichermaßen unbestätigt, finden. Selbst heute so unverdächtige Formate wie der Roman erfreuten sich bekanntermaßen intensiver Diskussionen. Horrorvisionen von total vernetzten, immobilen Wesen mit operativ implementierten direkten Interfaces sind ebenso unangebracht wie emphatische Beschwörungen ent-leibter Identitäten, die in gigantischen Netzen durcheinander sausen – angesichts der Notwendigkeit leiblicher Vollzüge wohl ein Oxymoron.[38] Ob die Veränderungen der kulturellen Situation jenseits der ethischen Bewertung als Gewinn oder Verlust eingeschätzt werden müssen, bedarf der separaten Diskussion. Die Rückbesinnung auf jenen Maßstab freier Gestaltungs- und Individuationsspielräume sollte jedoch Kritik an jeder Entwicklung fundieren können, die unterläuft, was ethisch zentral ist: die Möglichkeit des sich zu sich Verhaltens, einer reflektierten Individualität.

38. Vgl. ebenso F. Rötzer: »Vom zweiten und dritten Körper« (Anm. 20), S. 161f.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schluss: Die Wiederkehr des Menschen[39]

Dass bei den vorgeschlagenen Kategorien, Bewertungen und Maximen die Implementierung ungelöst, meist sogar undiskutiert geblieben und ihre Konkretion dem Grad an Spektakularität des Phänomens umgekehrt proportional ausgefallen ist, sei eingestanden, angesichts der spekulativen Dimension sei aber um Nachsicht gebeten. Gezeigt werden sollte mit einer Typologisierung verschiedener ethischer Phänomene, welchen Herausforderungen wir uns stellen (werden) müssen. Mehr skizzenhaft wurden daneben normative Argumentationslinien umrissen, die – vielleicht unbefriedigend – eher eine Relativierung denn eine konkrete Lösung der Probleme empfehlen: Wirken Medien, zumal heutzutage, exkludierend und stellen eine qualitative Teilhabe der Menschen an zentralen Dimensionen der Lebenswelt in Frage? Gewiss, aber diese Wirkung geht ›nur‹ von bestimmten Organisations- und Distributionsstrukturen und technischen und kognitiven Asymmetrien aus; sie kann deshalb nicht unbedingt leicht, aber wohl doch beseitigt werden. Haben Medien generell manipulative Tendenzen? Sicher, aber das gilt faktisch für alle kommunikativen Strukturen; ein Begriff von totaler Manipulation ist ebenso trivial und zutreffend wie bar jeder analytischen Potenz. Bewirken bestimmte gegenwärtige Tendenzen der Medienlandschaft ein Anwachsen manipulativer Effekte? Ja, daraus folgt aber nur die Notwendigkeit einer reflektierten Praxis gegenüber den weltkonstitutiven und sinngenerativen Leistungen neuer Medien und den Effekten bestimmter Organisationsstrukturen. Sind diese Neuen Medien eine prinzipielle Gefahr für den Menschen? Sie können es sein – und hier liegt das eigentliche medienethische Problem –, wenn der Mensch zum bloßen Funktionär eines Apparats wird. Gleichwohl lässt sich begründet bezweifeln, dass diese Gefahr eine notwendige Entwicklung anzeigt oder nur von bestimmten Medien ausgeht.

Was die Implikationen auf einer eher theoriestrategischen Ebene angeht, so ist die Metapher eines Verschwindens des Menschen in gewisser Hinsicht doch mehr als eine solche: Nicht die Existenz, aber die Realität des Begriffs des Menschen wird durch medientechnologische und -organisatorische Entwicklungen in Frage gestellt, das Selbstverständnis des Menschen oft undurchschaut unterminiert. Die Hoffnung auf eine die Gefahren reflektierende Rückbesinnung auf die Kristallisationspunkte dieses Selbstverständnisses durch philosophische und medienethische Rekonstruktionen mag Ausdruck einer *deformation professionelle* sein. Gleichwohl sollte in der philosophischen Beschäftigung

39. Vgl. für diese Formulierung und den letzten Abschnitt, wenn auch in anderen Zusammenhängen, Andreas Steffens: *Philosophie des 20. Jahrhunderts oder Die Wiederkehr des Menschen*, Leipzig: Reclam 1999.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mit den Medien und ihren Wirklichkeiten deutlich sein, dass gerade bei der anthropologischen Notwendigkeit medial vermittelter kultureller Orientierung Entscheidendes auf dem Spiel steht: unser Selbstverständnis als zumindest teilweise frei, zumindest teilweise vernünftig interagierende und weltbezogene Wesen, mithin: wir selbst als Menschen.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Literaturwissenschaft

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Einleitung

Petra Gropp

Angesichts der aktuell diskutierten medienphilosophischen Grundfragen werden zwei Problemzonen als Schnittmengen zu einer literaturwissenschaftlichen Diskussion deutlich: die Frage nach Wirklichkeitskonstruktionen sowie die Reflexion der medialen Verfasstheit philosophischer Arbeit.

Die insbesondere durch die neuen Medien reaktualisierte Frage nach den Operationen medialer Welterzeugung hat ihre Wurzel in phänomenologischen Wahrnehmungs- und Wirklichkeitstheorien. Im Rückbezug auf phänomenologische Modelle kreuzen sich in der Reflexion der Interaktion von Fiktivem, Realem und Imaginärem im Prozess der Welterzeugung medienphilosophische und literaturwissenschaftliche Diskurse.[1]

Das zweite Überschneidungsfeld ergibt sich in der Wendung sowohl der Philosophie als auch der Literatur(wissenschaft) zu den medialen Grundlagen des eigenen Tuns. Eine »performative Medienphilosophie der Schrift und des Schreibens« (C. Ernst) würde Sprache und Schrift nicht nur als Modelle einer Theorie medialer Wirklichkeitskonstruktionen diskutieren, sondern die performative und pragmatische Dimension des Schreibens und damit Philosophie als textuelle Praxis in den Blick nehmen. Um dies leisten zu können, bedarf es einer Theorie der Performativität der Schrift. Da Literatur als ästhetisches Phänomen den *medial turn* quasi immer schon vollzieht, wäre die Literaturwissenschaft prädestiniert, eine ästhetische Theorie der Literatur zu entwerfen, die Schrift als mediale und ästhetische Praxis erklärt. Da bislang weder eine ausgearbeitete Medienphilosophie der Schrift noch eine Ästhetik der Schrift vorliegt, öffnet sich hier ein weitläufiges Arbeitsfeld, in dem medientheoretische und ästhetische Ansätze zusammenzufüh-

1. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991; Karl Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ren wären. Eine Theorie der Schrift, der es insbesondere um die performativen Vollzüge geht, kann auf aktuelle Perspektiven der Ästhetik zurückgreifen, die die Kategorie des Ereignisses und das Physiologisch-Sinnliche als zentrale Komponenten ästhetischen Erlebens in den Vordergrund rücken.[2] Einerseits finden diese Ästhetiken Eingang in die Diskussion medialer Welterzeugung, andererseits aber wären sie um medienphilosophische Überlegungen zu ergänzen. Dass Gernot Böhme in seiner *Aisthetik* das Theater zum paradigmatischen Ort für eine Ästhetik erklärt, der es »um den Schein, oder wie wir sagen würden, um die phänomenale Wirklichkeit«[3] geht, macht Theatralität als Modell für die Inszenierung von Erscheinungen als latentes Zentrum der Zusammenschließung von Phänomenologie, Medienphilosophie und Ästhetik deutlich. Ergänzt man die Erscheinungslehre um ihre mediale Dimension und den Begriff der Medialität als Spielraum differenziellen Erscheinenlassens, so ist auch die Dimension der Inszenierung medialer Erscheinungen hinzuzufügen. Daraus ergibt sich ein szenographisches Modell für mediale und ästhetische Wahrnehmungsprozesse und Wirklichkeitsentwürfe. Auf diesem Hintergrund ist eine ästhetische Theorie der Schrift zu situieren, die der Philosophie wie der Literaturwissenschaft Aufschluss über ihre mediale Praxis geben kann.

Den Bogen zur Problematik der Wirklichkeitsentwürfe schlagend, erweist sich in der Interaktion von Medientheorie, Theatralitätsforschung und Literaturwissenschaft die Semiotik als zentrales Diskussionsfeld.

Matthias Bauer entwirft in seinem Beitrag »Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit – Medien der Kulturpoetik. Zum Verhältnis von Kulturanthropologie, Semiotik und Medienphilosophie« eine Semiotik, die Bedeutungserzeugung in »Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit« denkt und rekurriert damit wieder grundlegend auf das Theater-Modell: es »erscheint das Theater, so wie es Aristoteles konzipiert, als Paradigma all der Medien, die im weiteren Verlauf der kulturellen und technischen Evolution hinzugekommen sind«, es bildet die »Ur-Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit«. Welterzeugung (mittels Medien) funktioniert – darin bezieht sich Bauer auf Erkenntnisse zur Evolution der Kognition und zur Situationssemantik –, indem Symbole und Zeichen im Gebrauch auf Szenen und Situationen zurückgeführt werden: »Das Theater ist die Standardsituation der Rückführung des Unbekannten auf das Bekannte sowie der Projektion des fremden Verhaltens auf das eigene Verhalten

2. Karl Heiz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981; Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1990.

3. Gernot Böhme: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink 2001, hier S. 118.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

im Modus der Simulation […]«. Diese »Analogiebildung zur Wirklichkeit« in der Inszenierung von Handlungsmustern und Diskursen liegt dem Drama, der Literatur, aber auch der Theoriebildung zugrunde: »der inszenierte Diskurs [bildet] die ästhetische Voraussetzung bzw. den Rahmen einer *Theoria* im etymologischen Sinn des Wortes.«

Bauer führt vor, wie eine phänomenologische Betrachtung der Medien um eine derartige semiotische Perspektive ergänzt werden kann. Lässt sich in einem ersten Schritt die (mediale) Konstruktion von Lebenswelten als mimetische Operation begreifen, die dialogisch vermittelt wird, so hat die medienphilosophischen Reflexion die kontingenten Momente der physikalischen Realisierung zu beachten, den performativen Überschuss des Gebrauchs: »Das eigentliche Problem, 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.« Es sind neben der logischen insbesondere die emotionalen und dynamisch-energetischen Dimensionen der Bedeutungserzeugung, die eine pragmatische Semiotik zu einer performativen Medienphilosophie beisteuern kann. Dem amerikanischen Philosophen und Begründer der Semiotik Charles Sanders Peirce kommt hier eine zentrale Rolle zu. Seine pragmatische Maxime, Bedeutungen anhand ihrer projizierten Wirkungen in der Lebenswelt zu ermitteln,[4] erweist sich als Kern einer über das Modell theatraler Mimesis vermittelten Theorie medialer Welterzeugung. Die emotionalen und dynamisch-energetischen Dimensionen des semiotischen Geschehens, die Bauer in den Begriffen von Seduktion und Abduktion verdeutlicht, eröffnen der Medienphilosophie nicht nur eine Fundierung der performativen und ästhetischen Praxis. Bauer zeigt vielmehr, wie sich daraus medienkritische und ethische Implikationen begründen lassen. Insbesondere lässt sich mit Peirce die Kunst in die medienphilosophische Debatte einbinden: »Der Sinn des semiotischen Pragmatismus besteht […] darin, dass er mit dem Phantasma von einem Ding an sich auch die bloß dyadische Relation von Subjekt und Objekt zugunsten einer Form der Bedeutungsermittlung verabschiedet, deren Medien auch Gedankenexperimente oder Kunstwerke sein können.« Es ist der Phänomenologe Bernhard Waldenfels, der Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* als exemplarisches »Experiment mit der Wirklichkeit«[5] heranzieht und in seiner Bestimmung

4. Die Pragmatische Maxime der Bedeutungsermittlung lautet: »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.« Zitiert nach Ludwig Nagl: *Charles Sanders Peirce*, Frankfurt/Main, New York: Campus 1992, S. 64.

5. Bernhard Waldenfels: *Die Vielstimmigkeit der Rede*, Frankfurt/Main: Suhr-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

des modernen Romans als Seismograph für das Außer-Ordentliche eine Funktion von Literatur hervorhebt, die Matthias Bauer als »display«-Funktion benennt: der Text als Medium zeigt Operationen der Welterzeugung auf und spielt sie durch. Die Metapher der Lesbarkeit der Welt – hier schließt sich der Kreis zu Fiktions- und Interpretationstheorien, die Literaturwissenschaft wie Medienphilosopie dienen – bringt eine »strukturelle Homologie des Performativen« zwischen Texten und medialen Welten zum Ausdruck.

Auf diese strukturelle Homologie des Performativen zielt auch – und damit wird erneut der Anschluss zur Medialität des Textes hergestellt – eine Theorie der Schrift als mediale und ästhetische Praxis.

Die in der semiotischen Theorie nach Peirce erarbeiteten physiologischen, bzw. emotionalen und dynamisch-energetischen Dimensionen des Zeichenprozesses sind es, die in der grammatologischen bzw. literarischen Wende des Strukturalismus in den Vordergrund gerückt werden. Neben Derrida ist es Roland Barthes, der einen Begriff und vor allem eine Praxis der *écriture* entwickelt hat, die selbstreflexiv auf die eigene Materialität und Medialität gerichtet ist. Vor dem Hintergrund der oben skizzierten Perspektive einer Ästhetik der Schrift nimmt der Beitrag von Petra Gropp – »Perspektiven einer Ästhetik der Schrift – Reflexionen verkörperter Schrift in Roland Barthes' *écriture*-Konzept« – exemplarisch Roland Barthes' *écriture* in den Blick, um an ihr eine medienphilosophisch erweiterte ästhetische Theorie der Schrift zu erproben. Medialität und Performativität zusammendenkend beschreibt der Begriff der Verkörperung die medialen Erscheinungsformen der Schrift, die in der *écriture* in Auseinandersetzung mit anderen Medien und Künsten reflektiert und inszeniert werden. Wie in Matthias Bauers Beitrag theoretisch hergeleitet, so erweist sich auch in der Untersuchung der *écriture* das Szenische als Modell der Bedeutungskonstitution – insbesondere bezüglich des Körperlich-Physiologischen. An Barthes' Überlegungen und Schreibweisen lassen sich beispielhaft unterschiedliche Verknüpfungen von Körperlichkeit und Schrift beobachten. Der Aufsatz von Petra Gropp zielt auf ein umfassenderes Programm einer ästhetischen Theorie der Schrift, das nicht nur literarische und philosophische Schreibweisen zu fassen imstande ist bzw. Literaturwissenschaft und Medienphilosophie Instrumente der Beschreibung des Phänomens Schrift zu liefern, sondern Schrift in vielfältigen medialen und künstlerischen Kontexten (Bild, Film, Tanz, Performance, Video, Netzkunst etc.) untersuchen könnte. Diese Öffnung würde eine Medien-

kamp 1999, S. 184; siehe auch ders.: »Experimente mit der Wirklichkeit«, in: Sibylle Krämer (Hg.), *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 213-243.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ästhetik der Schrift um neue medientechnische und künstlerische Diskurse erweitern.

Der wirkungsmächtigsten Schnittstelle philosophischen und literarischen Schreibens nimmt sich der Beitrag »Nietzsches Schreiben. Eine medienphilosophische Skizze« von Christian Schärf an. Rückt man die Perspektive einer Sinngeschichte des Schreibens in den Vordergrund, die nach Konzeptionen von Schrift als Sinntechnik fragt, so stellt Nietzsche den Kulminationspunkt einer Konzeption von Schrift dar, in der Sinnerzeugung als Akt poietischer Gestaltung begriffen wird, eine Auffassung, die sich seit den Romantikern zuspitzend zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Nietzsche ins Physiologische verlagert. Schärf verdeutlicht den mit Nietzsche ins Utopische und Existenzielle gesteigerten Mythos der Schrift als psychophysischer Energetik. Es wird deutlich, dass hier die ereignishaften, sinnlich-affektiven Aspekte der Semiose nicht nur im ästhetischen Kontext, sondern mit Nietzsche gerade im Zwischenraum literarischer und philosophischer Schriftkonzeption zum Tragen kommen. Die Radikalität der Schrift-Praxis Nietzsches verdeutlicht Schärf anhand der performativen Inszenierung des Denkens und des Körpers in der Schrift bzw. der Stilisierung der Schrift zum Medium des Selbstentwurfes – darin wiederum auf szenographische und inszenatorische Muster rekurrierend. Mit Nietzsche erläutert Schärf die Praxis eines nachmetaphysischen Schriftbegriffs, der seine metaphysische Kraft auf die Ebene der Physiologie verlagert und in seiner Radikalität eine Wirkungsmacht entfaltet, deren Spuren eine performative Medienphilosophie der Schrift und des Schreibens nachzuspüren hätte.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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. Zugespitzt 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-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 hineinzuversetzen, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 affektuell-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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

füllung oder Nicht-Erfüllung affektuell 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 onomatopoietischen 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 Selbstauslegung 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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Bálasz 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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 beeinträchtig 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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Werk*zeug* 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 *Werk*zeug 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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 metaphorologisch 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 *Übertragungs*aspekt 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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Wirkungsdialektik 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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tion rekurriert 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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

merksamkeit zu bedenken. Der situative Ansatz der Wirkungsforschung ist also ergänzungsbedürftig: er erfordert sowohl eine physio*logische* 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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 hat[65] – 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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 zugunsten

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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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, das 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 rekurrieren. 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.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Perspektiven einer Ästhetik der Schrift. Verkörperungen der Schrift als inszenierte Selbstreflexion von Medialität – anhand Roland Barthes' *écriture*-Konzept

Petra Gropp

Medienphilosophische und literaturwissenschaftliche Ansätze zu einer Ästhetik der Schrift

»Die logische Verlängerung des Strukturalismus kann nur in einer Verbindung mit der Literatur […] als Aktivität des Schreibens bestehen […].«[1] Die literarische Wende des Strukturalismus, die Roland Barthes 1969 in dem Artikel *De la science à la littérature* konzipiert, bedeutet eine Wende zur Schrift, und zwar sowohl der strukturalistischen Methode als auch der Literatur. Offensichtlicher als Jacques Derrida, dessen *Grammatologie* zwei Jahre zuvor erschienen war, verschränkt Barthes in seinem Begriff der Schrift strukturalistisch-semiotische und ästhetische Dimensionen. Da diese Fokussierung auf die Schrift zugleich eine Aktualisierung der Frage nach der Materialität und der Medialität der semiotischen Zeichen darstellt und in diesem Kontext auch seitens der medien- und kulturwissenschaftlich orientierten Geisteswissenschaften diskutiert wird,[2] liegt sie zugleich im Schnittpunkt von literaturwissenschaftlicher und medienphilosophischer Fragestellung. Denn

1. Roland Barthes: »De la science à la littérature«, in: ders.: OC II, S. 431, Übersetzung nach Ottmar Ette: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 286. Die Texte Roland Barthes' werden originalsprachlich nach den *Œuvres complètes* oder in der deutschen Übersetzung zitiert. Roland Barthes: *Œuvres complètes*, Tome I 1942-1965, Tome II 1966-1973, Tome III 1974-1980. Paris: Éditions du Seuil 1993, 1994, 1995. Im Folgenden zitiert als »OC I, II, III«.

2. Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wendet sich die Philosophie den Phänomenen Medien und Medialität zu und lenkt damit den Blick nicht nur auf avancierte Formen der Medienkultur, sondern zugleich auf die eigene Medialität, dann stellt die Auseinandersetzung mit der Schrift – beispielsweise bei Derrida – eine der Grundlagen medienphilosophischen Denkens dar,[3] zumal diese Hinwendung zur Schrift einen ästhetischen Kern der Medienphilosophie aufdecken könnte.

Wenn auch die Literaturwissenschaft sich dem Phänomen der Schrift in kulturwissenschaftlicher und medientheoretischer Perspektive annimmt,[4] so erweist sich gerade die ästhetische Dimension der Schrift als problematisch. Unter dem Stichwort »Medienästhetik« diskutiert die Medienwissenschaft audiovisuelle Medien als Wahrnehmungsdispositive – in expliziter Abgrenzung von »den geschichtsphilosophisch inspirierten Ästhetiken, die sich vor allem auf den literarischen Text beziehen […].«[5] Hier offenbart sich ein Dilemma der medientechnisch orientierten Ästhetik der Kulturwissenschaften, dem entgangen werden kann, indem sie um eine medienphilosophisch argumentierende Ästhetik ergänzt wird. Die Medienphilosophie hat über die Reflexion von Medien hinaus einen Begriff von Medialität entwickelt, der für ästhetische Problemstellungen anschlussfähig ist. Mit einer derart erweiterten Ästhetik ist auch eine Literatur zu greifen, die das Medium bzw. die Medialität der Schrift als ästhetische Komponente reflektiert. Da Roland Barthes das Phänomen der Schrift in seinen materiellen, medialen und ästhetischen Dimensionen als produktives Prinzip jeden Textes setzt, lässt sich anhand seines *écriture*-Konzepts die Zusammenführung von medienphilosophischer und literarisch-ästhetischer Reflexion erproben.

Aus dieser Argumentation ergeben sich erste Ansätze einer Ästhetik der Schrift, die Schrift als mediale und ästhetische Praxis beleuchtet. Dieses Programm zielt in weiteren Schritten nicht nur auf Schrift im literarischen Kontext, sondern könnte ausgearbeitet werden, um Schrift-Formen in unterschiedlichen medialen und künstlerischen Kontexten, d.h. theatrale, bildhafte und filmische, videotechnische und computeranimierte Manifestationen der Schrift, zu erkunden.

3. Zur aktuellen Diskussion des sog. *medial turn* der Philosophie Stefan Münker/Andreas Roesler/Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt/Main: Fischer 2002. Siehe zu einer medienphilosophischen Lektüre Derridas den Beitrag von Christoph Ernst in diesem Band.

4. Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*, München: Fink 1993; Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800. 1900*, München: Fink 1995.

5. Ralf Schnell: »Medienästhetik«, in: Helmut Schanze (Hg.), *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart: Kröner 2001, S. 72-95, hier S. 73.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In der Zusammenschau medienphilosophischer und literaturwissenschaftlicher Überlegungen erweist sich der Begriff der Medialität im Hinblick auf Konzeptionen des Ästhetischen als hochgradig anschlussfähig. In der Frage, wie Medien Wirklichkeitsentwürfe erzeugen, greifen Literaturwissenschaft und Medienphilosophie auf phänomenologische Überlegungen zur Produktion, Gestaltung und Rezeption von Lebenswelten zurück, wobei der Phänomenologie die Rolle einer ästhetischen Theorie, einer Theorie der Imagination und Fiktion zukommt.[6] Die von Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser bezeichneten Dimensionen ästhetischer und literarischer Welterzeugung – einerseits das Zusammenspiel von *Poiesis*, *Aisthesis* und *Katharsis*, von produktiver Gestaltung, sinnlicher Erkenntnis und affektiver Erregung, andererseits das Zusammenspiel von *Fiktivem, Realem* und *Imaginärem*[7] – werden auch hinsichtlich medialer Welterzeugung diskutiert, insbesondere bezüglich computergestützter und virtueller Realitätsmodi.[8] Gemeinsam ist den Untersuchungen zur Literatur und zu den (neuen) Medien eine Metaphorik des Medialen, die Georg Christoph Tholen mit Blick auf den Mediendiskurs beschreibt.[9] Das Mediale wird als Differenzfigur gedacht, als »*differentielles Spiel des Erscheinen-Lassens*«: »Medialität hieße Gestaltwechsel durch Gestaltentzug zu exponieren und zu konfigurieren – ein Zwischenraum zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, in dem sich – stets anders – eben dieses ›*Zwischen*‹ re-präsentiert.«[10] Der Begriff der Medialität, der auf die Frage zielt, wie etwas als etwas zu Erscheinen gegeben wird, zeugt von einem medienphilosophischen Problembewusstsein, das den blinden Fleck der phänomenologischen Wahrnehmungstheorie, das Mediale als Schnittstelle des »*Zu-Erscheinen-Gebens*«, aufarbeitet. Diese Denkfigur des Medialen liegt implizit auch der phänomenologisch orientierten anthropologischen Studie Wolfgang Isers zum Fiktiven und zur literarischen Fiktion zugrunde.

Aber auch umgekehrt lässt sich die medienphilosophische Ar-

6. Siehe Ferdinand Fellmann: *Phänomenologie als ästhetische Theorie*, Freiburg, München: Alber 1989.

7. Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982; Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.

8. Siehe Sybille Krämer (Hg.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998; Gianni Vattimo/Wolfgang Welsch (Hg.): *Medien, Welten, Wirklichkeiten*, München: Fink 1997.

9. Georg C. Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

10. Georg C. Tholen: »Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität«, in: Sigrid Schade/ders. (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: Fink 1999. S. 15-34, hier S. 20.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gumentation durch die literaturwissenschaftliche ergänzen. Die Transformationen zwischen Fiktivem, Realem und Imaginärem, die Grenzüberschreitungen unterschiedlicher Realitätsmodi, d.h. die Medialisierungsprozesse, werden im ästhetischen Text nicht nur vollzogen, sondern zugleich reflektiert und zur Ansicht gebracht. Iser beschreibt das Ästhetische als selbstreflexives und darstellerisches Moment. Es komme dem Ästhetischen zu, das »*Wie* eines solchen Vorgangs« zu inszenieren, »das sich diskursiv allenfalls als ein leeres Dazwischen beschreiben ließe […].«[11] Das Ästhetische wird damit zur Inszenierung der Selbstreflexion von Medialität.

An dieser Stelle kommt das Moment des Performativen ins Spiel. Denn diese in der phänomenologischen Orientierung begründete Ähnlichkeit literaturwissenschaftlicher und medienphilosophischer Überlegungen konvergiert in der Aufmerksamkeit für das Performative, die generative Seite des Entwerfens von Sinnwelten und die Art der Hervorbringung.[12] Aus der Theaterwissenschaft lässt sich der Begriff der »Verkörperung« gewinnen, der die Ansätze zu Medien und Medialität sowie zu Performanz und Performativität verschränkt und insbesondere die ästhetische Dimension bezeichnet.[13] Meint Medialität einen Zwischenraum, in dem performativ etwas zur Erscheinung gebracht wird, so bezieht sich Verkörperung auf die medialen Erscheinungsformen von Sinnkonstruktionen, auf ihre materiellen, vorprädikativen Formgebungen. Verkörperung ist als Schnittstelle der Entstehung von Sinn aus nicht-sinnhaften Phänomenen und als mediales Geschehen zu begreifen. Aus dem theater- und kulturwissenschaftlichen Feld wird der Begriff in die Sprachtheorie übernommen und beschreibt dort die Betrachtung von Sprache als »verkörperte Sprache«[14]. Im Fokus einer Ästhetik der Schrift ständen somit insbesondere selbstreflexive Verkörperungen der Schrift, d.h. Formen der Schrift, die die eigenen materiellen, medialen und performativen Prozesse reflektieren und inszenieren.

Die Untersuchung künstlerischer Manifestationen von Schrift bzw. die genuin ästhetische Perspektive verspricht ein Reflexionspotenzial, das auch für medientheoretische und -philosophische Theorien zu Bedeu-

11. W. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre* (Anm. 7), S. 406, S. 409.

12. Siehe das Kapitel »Mimesis und Performanz« in W. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre* (Anm. 7) sowie Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

13. Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstatt (Hg.): *Verkörperung*, Tübingen, Basel: Francke 2001; Sybille Krämer: »Sprache, Stimme, Schrift: Sieben Gedanken über die Performativität der Medien«, in: Wirth (Hg.), *Performanz* (Anm. 12), S. 323-346.

14. Siehe S. Krämer: »Sprache, Stimme, Schrift« (Anm. 13), S. 331.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tungsprozessen, Repräsentationsproblematiken und Welterzeugungen aufschlussreich ist.

Bernhard Waldenfels, der in der aktuellen Diskussion die phänomenologischen Grundlagen für die Medienphilosophie reformuliert, unterstreicht das selbstreflexive Potenzial der Literatur bzw. insbesondere des modernen Romans, dessen Sprachspiele Waldenfels in ihrer Vieldeutigkeit, Heterogenität und Zitathaftigkeit zum Modellfall lebensweltlicher Konstruktion erklärt. »Das *Spiel mit den Grenzen* erzeugt eigentümliche Paradoxien eben dann, wenn die Grenzen nicht festliegen, sondern in Eigenbewegung geraten. […] Man spricht und schreibt an den Grenzen über die Grenzen.«[15] Dieses Spiel mit den Grenzen, wie es beispielsweise Robert Musil in seinem – von Waldenfels zum exemplarischen Experiment mit der Wirklichkeit erklärten – Romanfragment *Der Mann ohne Eigenschaften* betreibt, mache den Roman zum Seismograph für das »Außer-Ordentliche«, für »Schwankungen, Abweichungen, Gleichgewichtsstörungen«. Dass Literatur das Unberechenbare, die Störungen und Zusammenbrüche sinnhafter Entwürfe reflektiere und die Bruchstellen von Verkörperungsprozessen ansichtig mache, wird auch in der Literaturwissenschaft hervorgehoben. Schreiben, so Karl Ludwig Pfeiffer, entfalte paradigmatisch den Entwurfscharakter problematischer kognitiver Aktivitäten: »Damit *könnten* neue/alte Spielräume einer transitorischen Inszenierung anthropologischer Potentiale, einer sinnlichen Materialität etwa in Form der ›Körperphantasie‹ freigeschrieben werden.«[16]

Die für die Literaturwissenschaft wie die Medienphilosophie relevante Frage nach Konzeptionen von Schrift als Sinntechnik, in medialer, kultureller und genuin ästhetischer Perspektive, stellt sich als Frage nach einer *Sinngeschichte des Schreibens*.[17] Literatur wird als Zentralmedium semiotischer Reflexionen beschrieben: Die Verknüpfung von Schriftzeichen und Sinn wird seit dem 18. Jahrhundert nicht länger ontosemiologisch gedacht, als wesenhafte Verbindung, sondern mit den Romantikern wird Sinnerzeugung als Akt poietischer Gestaltung begrif-

15. Bernhard Waldenfels: *Die Vielstimmigkeit der Rede*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 184; siehe auch ders.: »Experimente mit der Wirklichkeit«, in: Krämer (Hg.), *Medien, Computer, Realität* (Anm. 8), S. 213-243.

16. Karl Ludwig Pfeiffer: »Dimensionen der ›Literatur‹. Ein spekulativer Versuch«, in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation* (Anm. 2), S. 730-759, hier S. 759. Pfeiffer verweist insbesondere auf Georges Perecs »Romane« *Das Leben Gebrauchsanweisung*, die in ihrer Form als Puzzle unterschiedlichster Diskurse und Textsorten kognitive Paradoxien und Dissonanzen inszenieren. Siehe zum Entwurfscharakter kognitiver Aktivitäten auch den Beitrag von Matthias Bauer in diesem Band.

17. Siehe auch Christian Schärf (Hg.): *Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte*, Tübingen: Attempto 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

fen, eine Tendenz, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Nietzsche ins Physiologische verlagert. Literarisches Schreiben und insbesondere der moderne Roman spielt diese Aktivitäten der Sinnerzeugung durch, inszeniert semiologische Täuschungsmanöver und *trompe l'œils*: die Tradition des *Don Quichotte* wird im 20. Jahrhundert von Jorge Louis Borges und Italo Calvino fortgeführt, in den mathematisch konstruierten, imaginären Spiel-Maschinen Raymond Queneaus und Georges Perecs, die potenzielle Literatur hervorbringen wie das Kombinationsspiel der 10^{14} Sonette oder die »Romane« *Das Leben Gebrauchsanweisung*. Im Zitieren von Methoden, Modellen und Metaphern aus Erkenntnistheorie und Linguistik, aus dem literarischen Archiv und sämtlichen zur Verfügung stehenden Diskursen und Kulturtechniken werden permanent die Grenzen zwischen Logik und Phantastik, zwischen Wissenschaft, Technik und Kunst ausgelotet, deformiert und überschritten. Diese literarisch-experimentellen Projekte erkunden wie Roland Barthes' *écriture*-Konzept semiotisch-ästhetische Dimensionen der Schrift.

Die Selbstreflexion der Sinntechnik Schrift, die in den literarischen Formen betrieben wird, hat Konsequenzen für die (literaturwissenschaftliche) Lektürearbeit. Dies unterstreicht auch Pfeiffer – mit Blick auf Georges Perec – in der Frage, »*wann* und *inwiefern* das konsistenzstiftende *Zuendelesen* und seine Stilisierung zur Interpretation noch eine zureichende wissenschaftliche Verhaltensfigur«[18] abgebe.

Eine medienphilosophisch ergänzte Literaturwissenschaft könnte die literarischen Reflexionen auf das Schreiben neu in den Blick nehmen. Hier liegt ein Ansatz zu einer ästhetischen Theorie der Literatur, die insbesondere die intermedialen und körperlichen Dimensionen der Schrift neu fokussieren würde. Darüber hinaus könnten Schrift-Verkörperungen in anderen Medien und Künsten mit einem derartigen Ansatz beschrieben werden.

Roland Barthes' Konzept der *écriture*

Die semiologisch-performative Energetik, die in der Sinngeschichte des Schreibens Anfang des 20. Jahrhunderts freigesetzt und im (post-) modernen Roman ins Spiel gebracht ist, wird im Konzept der *écriture* zur Selbstreflexion der Schrift, sowohl im theoretischen Begriff als auch im Vollzug des Schreib-Aktes. »Wir denken, daß das, was man ›Literatur‹ genannt hat, einer abgeschlossenen Epoche angehört, die einer im Entstehen begriffenen Wissenschaft weicht, der Wissenschaft von der Schrift.«[19] Die um die Zeitschrift *Tel Quel* versammelten Intellektuellen

18. K.L. Pfeiffer: »Dimensionen der ›Literatur‹« (Anm. 16), S. 758.

19. Phillippe Sollers: »Écriture et révolution«, in: Michel Foucault (Hg.), *Tel*

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wie Jacques Derrida, Phillippe Sollers, Julia Kristeva entwickeln aus strukturalistisch-semiotischen und generativ-linguistischen Ansätzen einen neuen Begriff des Schreibens, der in Richtung eines Materialismus der Schrift argumentiert und produktionsorientiert ein Schreiben des Bruchs, der Differenz und des Zwischenraums propagiert. Diese Ausrichtung auf Schrift und Schreiben, die Überführung der *activité structuraliste* in eine *avctivité d'écriture*, markiert eine literarische Wende des Strukturalismus, die in einem in Bewegung geratenden disziplinären Spektrum grundlegend die Unterscheidungen von Objekt- und Metasprache, von wissenschaftlichem und literarischem Schreiben hinterfragt.[20] In Grenz-Texten zwischen Literaturkritik, Kultursemiotik und Medienphänomenologie zeigt Roland Barthes Regeln und Grenzen der Diskurse, ihrer Methoden, Textformen und institutionellen Systeme auf, setzt Zwischenräume und Überschreitungen in Szene. Die Vorstellung einer jeder Textproduktion zugrunde liegenden Schreibbewegung *écriture*, die quer zu konventionalisierten Text- und Diskurssystemen das Ins-Spiel-Setzen der Zeichenordnungen vorführt, leitet Barthes aus einer Konzeption von Literatur ab, die durch eben diese Pluralisierung der Sinne im Spiel der Zeichen gekennzeichnet ist: »[L]a Littérature est fondementalement inversion du langage, puisque la forme y est singulière et les sens innombrables.«[21] Diese Umkehrung der Sprache ins Literarische verlagert nicht nur den Fokus von der Bedeutungsebene auf die performative Seite, sondern setzt die Formen *friktionaler* Texte, die sich als Differenzfiguren durch den Reibungseffekt der heterogenen Zeichenordnungen und pluralen Sinne ergeben, zentral.[22] In dieser Verortung des *écriture*-Begriffs auf der Ebene der Verkörperungen liegt der ästhetische Kern des *écriture*-Konzepts, da damit die Materialisierungs- und Medialisierungsprozesse der Schrift in den Blick rücken sowie die Formen der Reflexion dieser Prozesse. Diese Programmatik,

Quel. Théorie d'ensemble, Paris: Ed. du Seuil 1968, S. 72, zit. nach François Dosse: *Geschichte des Struktralismus*, Band 2: Die Zeichen der Zeit 1967-1991, Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 195.

20. »Die logische Verlängerung des Strukturalismus kann nur in einer Verbindung mit der Literatur nicht mehr als Analyse›Objekt‹, sondern als Aktivität des Schreibens bestehen, in einer Abschaffung jener von der Logik ausgehenden Unterscheidung, die aus dem Werk eine Objektsprache und aus der Wissenschaft eine Metasprache macht, um auf diese Weise das illusorische Privileg aufs Spiel zu setzen, das von der Wissenschaft dem Besitz einer sklavischen Sprache zugewiesen wird.« (R. Barthes: »De la science à la littérature.« [Anm.1], S. 431)

21. Roland Barthes: »Tables rondes«, in: ders.: OC I, S. 803.

22. Den Begriff »Friktion« schlägt Ette vor. Vgl. O. Ette: *Roland Barthes* (Anm. 1), S. 313.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dass *écriture* als *Nullpunkt des Schreibens*[23] auf die alle Schreibweisen begründenden Verkörperungsprozesse zielt, unterstreicht Barthes in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France (Lehrstuhl für literarische Semiologie) durch die Gleichsetzung von Literatur, Schreiben und Text: »Je puis donc dire indifférement: littérature, écriture ou texte.«[24]

Wie diese Semiologie der Verkörperungsprozesse zu betreiben ist, führt Barthes in der exemplarischen Lektüre *S/Z*[25] vor, die nicht den Inhalt des analysierten Textes anvisiert, sondern die Konstruktion einer Schreibweise, der *écriture*. Die Geschlossenheit, Sinn-Illusion und inszenierte »Naturhaftigkeit«[26] des klassischen, lesbaren Textes, hier Balzacs Novelle *Sarrasine*, wird aufgebrochen mit dem Ziel, »den Text zu *misshandeln*, ihm das *Wort abzuschneiden*« (S/Z S. 19). In erster Linie führt Barthes eine Lektüre vor, die jedes »konsistenzstiftende Zuendelesen« (Pfeiffer) unterbricht. Wolfgang Iser verweist auf *S/Z* als kongeniale Lektürepraxis des Zusammenspiels von Fiktivem, Realem und Imaginärem, von Mimesis und Performanz: Eine Lektüre, die die Differenzen nicht durch Supplemente auszulöschen und die Spielbewegung zum Stillstand zu bringen versucht, sondern den Text als Entfaltung potenzieller Lektüren vorführt: »Sie läßt nichts aus; sie ist schwerfällig, klebt am Text, sie liest, wenn man so sagen kann, mit Akribie und Besessenheit, erfasst an jedem Punkt des Textes das Asyndeton, das die Sprachen zerschneidet – und nicht die Anekdote […].«[27] Diese Transformation des geschlossenen, lesbaren Textes in einen offenen, schreibbaren Text, wird in einer Schreibweise vorgeführt, die zugleich

23. Der als *Am Nullpunkt der Literatur* übersetzte Text heißt im Original exakter: *Am Nullpunkt des Schreibens* bzw. *der écriture*. Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur*. Zwei Essays, Hamburg: Claassen 1959. (Original: *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris 1953)

24. Siehe Roland Barthes: *Leçon/Lektion*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, S. 24. (Original: *Leçon*, Paris 1978)

25. Roland Barthes: *S/Z*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976. (Original: *S/Z*, Paris 1970). Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle »S/Z« und der Seitenzahl gekennzeichnet.

26. Die Illusion einer Denotation, diejenige Konnotation, »die die Lektüre gleichzeitig zu begründen und abzuschließen scheint«, ist »jener Mythos, aufgrund dessen der Text so tut, als kehre er zur Natur der Sprache, zur Sprache der Natur zurück.« (S/Z S. 14) Die Denotation ist »jenes alte, wachsame, listige, theatralische Göttliche, das berufen ist, die kollektive Unschuld der Sprache *dazustellen*.« (S/Z S. 14) Dagegen stellt Barthes den schreibbaren Text: »Das Schreibbare, das ist das Romaneske ohne den Roman, die Poesie ohne das Gedicht, der Essay ohne die Darlegung, das Schreiben, ohne den Stil, die Produktion ohne das Produkt, die Strukturierung ohne die Struktur.« (S/Z S. 9)

27. W. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre* (Anm. 7), S. 477.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Semiologie, Literaturkritik und Schreibbewegung ist, zugleich auf das zu analysierende Objekt und auf sich selber gerichtet, »un masque qui se montre du doigt.«[28]

Die semiologische Arbeit reflektiert unterschiedliche mediale Dimensionen der Schrift: das intertextuelle Notieren pluraler Lektüren, multipler Codes und »Stimmen«[29] wird als Akt graphischen Aufzeichnens betont: »Es wird versucht, den stereographischen Raum eines Schreibens (hier die klassische, lesbare Schreibweise) aufzuzeichnen« (S/Z S. 19). Die in diesem Bild implizite intermediale Relation von Stimme und Graphie wird in einer dem Text vorangehenden Anmerkung explizit gemacht, indem *écriture* als Bewegung vorgestellt wird, die zwischen zwei medialen Systemen, dem Akustischen und der Skription, vermittelt: *S/Z* sei »Spur« einer Arbeit mit Studenten, Hörern und Freunden, Text, »der im Hören auf sie geschrieben wurde« (S/Z S. 2). Dieser vorgängige polyphone Raum von Seminarlektüren, diese *Vielstimmigkeit der Rede*, wird in unterschiedlichen Schreibformen evoziert und verkörpert: der Effekt der Simultanität beispielsweise wird einerseits erzeugt durch die wiederholte Lektüre einzelner Satzfragmente, die nach unterschiedlichen Codes entziffert werden, andererseits wird die suggerierte Parallelität der Lektüren in Form einer Partitur veranschaulicht, die exemplarisch das Dazwischen von Phonie und Graphie zur Schau stellt (S/Z S. 34). Diese Übersetzung stimmlicher und graphischer Performativität impliziert des Weiteren die Imagination des Körperlichen, der Stimme.

Die Zeichenkombination »S/Z« wird zum Meta-Zeichen dieser Reflexion von Medialität und Inszenierung medialer Erscheinungsformen: »S/Z« verkörpert das Friktionale sowohl von Stimmhaftigkeit und Stimmlosigkeit als auch von runder und eckiger Graphie, »S« und »Z« figurieren darüber hinaus den differenziellen Spielraum des Imaginären, der auch in der kastratischen Beziehung zwischen dem Erzähler Sarrasine und dem Kastrat Zambinella Form annimmt; der »S« und »Z« spiegelbildlich deformierende Querstrich »/« ist Schnittstelle, »Abstraktion der Grenze« (S/Z S. 110) und stellt den Ort permanenter Überschreitung dar. Aus dieser Figur der eine Leerstelle (Kastration) überspringenden Transgression differenzieller Codes, Konnotationen und Sinne leitet Barthes auch die im Widerstreit der Zeichen und Imaginationen evozierte Körperlichkeit ab:

28. Roland Barthes: »La littérature et méta-langage«, in: ders.: OC I, S. 1245f.

29. »Stimme der Empirie (die Proaïresen), Stimme der Person (die Seme), Stimme der Wissenschaft (kulturelle Codes), Stimme der Wahrheit (die Hermeneutismen), Symbolstimme.« (S/Z S. 26)

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Tücke der Sprache: ist der ganze Körper erst einmal zusammengefügt, um selber *zur Sprache* zu kommen, muß er zu dem Wörterstaub, zu dem Spreu der Details, zum monotonen Inventar der Teile, zum Zerbröckeln zurückkehren: Sprache baut den Körper ab, verweist ihn auf den Fetisch.« (S/Z S. 116)

Die literarische Wende der Semiotik ist zugleich, so erklärt Barthes in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France und führt es in *S/Z* vor, die Überführung der Literatur in eine Praxis der Schrift, die als materielle und mediale Selbstreflexion betrieben wird. *Écriture* meint eine Transgressionsbewegung von Zeichen, medialen Verkörperungen und Imaginationen.

Reflexion der materiellen Verkörperungen der Schrift

In ihrer medien- und kulturtheoretischen Orientierung wendet sich die Literaturwissenschaft den materiellen Trägermedien der Schrift zu.[30] In einem eher metaphorischen Sinne wird die auch als »grammatologische« bezeichnete literarische Wende von Strukturalismus und Semiotik insofern als Hinwendung zur Materialität der Schrift verstanden, als Formen der Schrift und Schreibstile in den Blick rücken, die das Bedeutungsgeschehen mitkonstituieren.[31]

Roland Barthes reflektiert die materiellen Dimensionen der *écriture* in einer phänomenologischen Lektüre der Zeichnungen Cy Twomblys.[32] Die Zeichnungen deutet Barthes als Erscheinungsweisen von Schrift, sie seien »ein Werk der Schrift«, »Kalligraphie«, ein »*Anspielungsfeld* von Schrift« (CT S. 8). Allerdings zeigten diese Visualisierungen der Schrift die dem Sinnhaften abgewandte Seite: »das Wesen der Schrift« sei »weder eine Form noch ein Gebrauch […], sondern bloß eine Geste«, »Gewirr«, »Geschmier«, »Schlamperei« (CT S. 9):

»Das Wesen eines Gegenstandes hat etwas mit seinem Abfall zu tun: nicht unbedingt mit dem, was übrig bleibt, nachdem man davon Gebrauch gemacht hat, sondern mit dem, was aus dem Gebrauch *geschmissen* worden ist« (CT S. 9).

Diese nicht-prädikativen Dimensionen sind es, auf die auch Barthes' Semiologie zielt:

30. Siehe dazu den Beitrag von Ernst Fischer in diesem Band.

31. Jean Gérard Lapacherie: »Der Text als Gefüge aus Schrift. (Über die Grammatextualität)«, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 69-88; Hans Hauge: »*De la grammatologie* und die literarische Wende« in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.), *Schrift* (Anm. 4), S. 319-336.

32. Roland Barthes: *Cy Twombly*, Berlin: Merve 1983. Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle »CT« gekennzeichnet.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Die Semiologie wäre dann jene Arbeit, die das Unreine der Sprache sammelt, den Abfall der Linguistik, die unmittelbare Korrumpiertheit der Botschaft: nichts Geringeres als die Begierden, Ängste, Mienen, Einschüchterungen, Vorgaben, Zärtlichkeiten, Proteste, Entschuldigungen, Aggressionen, die Musik, aus denen die aktive Sprache besteht.« [33]

An der Schnittstelle vom Gekritzel zur Schrift geht es nicht um die Konstruktion von Sinnhaftigkeit, um die »*Botschaft*« oder das »*Zeichen*, das eine Einsicht hervorbringen will«, sondern der Prozess der Verkörperung wird phänomenologisch als Ereignis des Erscheinenlassens reflektiert. »Die Geste oder Gebärde ist die unbestimmte und unerschöpfliche Summe der Gründe, Triebe, Faulheiten, die den Akt mit einer *Atmosphäre* (im astronomischen Sinn des Wortes) umgeben.« (CT S. 11) Barthes liest die Zeichnungen Twomblys als Wahrnehmungsszenen und setzt Schrift als aisthetisches Ereignis: die von Barthes hervorgehobene Atmosphäre beschreibt Gernot Böhme als ersten Erfahrungseindruck im Prozess der Wahrnehmung. Den Inszenierungscharakter des Wahrnehmungsvorgangs unterstreichend, weist Böhme darauf hin, dass Atmosphäre in der szenischen Konstruktion der phänomenalen Erscheinung miterzeugt werde.[34] Nicht nur die phänomenale Erscheinung der Schrift reflektiert Barthes, sondern ausgehend von dem Oszillieren zwischen Zeichnung und Schrift rekonstruiert die Lektüre Schrift in ihrer poietischen, aisthetischen und kathartischen Funktion: Barthes unterstreicht ihre performativ-generativen Potenziale, ihr Funktionieren als Wahrnehmungsszene sowie die Konnexionen mit dem Komplex des Leiblich-Physiologischen. Im Zwischenraum von vorgängigem Gekritzel und nachträglicher Spur des Schreibens wird das aus der Sinngeschichte ausgeschlossene Gekrakel zum ästhetischen Ereignis: »Beginnt nicht an dieser äußersten Grenze wahrhaft die Kunst, der ›Text‹, all das ›Umsonst‹ des Menschen, seine Perversion, seine Verausgabung?« (CT S. 12) Die Materialisierung der Schrift als »graphische Textur« (CT S. 14) im Zusammenspiel mit der Materialität des Papiers wird als topographische Szene entworfen: »da ist die Körnung des Papiers, dann die Flecken, die Gitter, die Schlingen, die Diagramme, die Wörter.« (CT S. 14) Das Sinnliche, Haptische, Affektive, das Ästhetische als sensuelles und emotionales Potenzial wird nicht nur als der Sinnbildung vorgängige Dimension aktiviert, sondern als performative Praxis: »Der Strich ist energon, Arbeit, das die Spur des Triebes sichtbar macht. Der Strich ist eine sichtbare Aktion. Unnachahmlich, wie der Körper.« (CT S. 26) Der

33. R. Barthes: *Lektion* (Anm. 24), S. 47.

34. Dazu Gernot Böhme: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink 2001.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Akt der materiellen Verkörperung wird im Rahmen einer »Ästhetik des Performativen« inszeniert:[35]

»[D]ie Frage ist immer: *Was passiert da*? Ob Leinwand, Papier oder Mauer: es handelt sich um einen Schauplatz, wo etwas daherkommt (wenn in bestimmten Kunstformen der Künstler will, daß nichts passiert, dann ist auch das noch ein Abenteuer). So muß man das Bild als eine Art Theater nehmen: der Vorhang öffnet sich, wir schauen, wir warten, wir vernehmen, wir verstehen: und ist die Szene vorbei, das Bild verschwunden, dann erinnern wir uns: wir sind nicht mehr dieselben wie vorher: wie im antiken Theater sind wir initiiert worden. Ich möchte Twombly unter dem Blickwinkel des Ereignisses betrachten.« (CT S. 65)

Barthes setzt die Zeichnung wie eine Bühne, auf der Schrift-Szenen präsentiert werden, die an verschiedenen »Ereignistypen« Teil haben: »[…] es passiert ein Fatum (*pragma*), ein Zufall (*tyche*), ein Ausgang (*telos*), eine Überraschung (*apodeston*) und eine Handlung (*drama*).« (CT S. 65) In der theatralen Szene werden die Materialien – »das bißchen Kreide, dies karierte Papier« (CT S. 67) – gezeigt. So wird das Theatrale Barthes' zum Modell des Ästhetischen, des poietischen Aktes, der sich zur Schau stellt. Aus der Theaterszene lässt sich auch das Sinnliche, Affektive und Emotive ableiten, das an die Anwesenheit aufeinander gerichteter Körper, derjenigen der Schauspieler und des Publikums, gebunden ist.

Diese Vermittlung von Zeichnung und Schrift über das theatrale Modell im Horizont einer ereignishaften Ästhetik inszenierter Erscheinungen wird in anderen »Ikonotexten«, wie Ottmar Ette sie nennt, ausgeweitet. Texte, in denen Schrift und Bilddokumente interagieren, konstruieren einen Zwischenraum, eine Szene medialer Verkörperungen:

»Der Text ist kein ›Kommentar‹ zu den Bildern. Die Bilder sind keine ›Illustrationen‹ zum Text. Beide dienten mir lediglich als Ausgangspunkt für eine Art visuellen Schwankens – ähnlich vielleicht zu jenem *Sinnverlust*, den das *Zen* als *Sartori* bezeichnet. Text und Bilder sollen in ihrer Verschränkung die Zirkulation, den Austausch der Signifikanten: Körper, Gesicht, Schrift, ermöglichen und darin das Zurücktreten der Zeichen lesen.«[36]

Reflexion der Medialität der Schrift

Die in der Reflexion des Materiellen deutlich gewordene Figur des Medialen als Zwischenraum innerhalb von Verkörperungsprozessen macht

35. Dazu Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

36. Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981. (Original: *L'Empire des signes*, Paris 1970)

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Barthes in seinem medientheoretischen Text *Die helle Kammer*[37] explizit. Hier soll daher nur kurz die intermediale Reflexion als Überleitung zur Frage der aus der Medialität abgeleiteten Körperlichkeit skizziert werden. In dieser phänomenologisch orientierten Lektüre der Fotografie beschreibt Barthes im Begriff des *punctum* die Ereignishaftigkeit und das Imaginäre des Wahrnehmungsaktes, das insbesondere in der Porträt-Fotografie die Performanz imaginärer Körper als augenblickshaftes und affektives Geschehen, in der emphatischen Evidenz des *Es-ist-so-gewesen*, zeigt.[38]

»So wird *Photographie* für mich zu einem bizarren *Medium*, zu einer neuen Form der Halluzination: falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit: eine gemäßigte, in gewisser Weise bescheidene, *geteilte* Halluzination (auf der einen Seite ›das ist nicht da‹, auf der anderen ›aber das ist sehr wohl dagewesen‹): ein verrücktes, ein vom Wirklichen *abgetriebenes* Bild.«[39]

Fotografie, die Barthes als ein »Requiem, den Versuch, ein Theater der Abwesenheit […] zu zeigen«[40] beschreibt, wird in ihrer Medialität zur Metapher eines rememorativen Ereignisses – die mimetische Differenz des Fiktionalen (Iser) inszeniert Fotografie als zeitliche Differenz. Im Zusammenspiel von abgebildeten Fotografien und das Fotografische interpretierender Lektüre, die Schriften zur Fotografie (Bourdieu, Calvino, Sontag), zu Phänomenologie (Husserl, Lyotard), Semiologie (Kristeva), Psychoanalyse (Lacan), zum Imaginären (Sartre), aber auch literarische Texte (Proust, Rilke, Valéry) ins Spiel setzt, wird die Perfor-

37. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985. (Original: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980)

38. »[…] *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und Wurf: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).« (R. Barthes: *Die helle Kammer* [Anm. 37], S. 36) »Nun weiß ich auch, daß es noch ein anderes *punctum* (ein anderes ›Stigma‹) gibt als das des ›Details‹. Diese neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die Zeit, ist die erschütternde Emphase des Noemas (›*Es-ist-so-gewesen*‹), seine reine Abbildung.« (Ebd., S. 105) Die Photographie »führt das Abbild bin an jenen verrückten Punkt, wo der Affekt (Liebe, Leidenschaft, Trauer, Sehnsucht und Verlangen) das Sein verbürgt.« (Ebd., S. 124) Siehe dazu auch Jacques Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin: Nishen 1987.

39. R. Barthes: *Die helle Kammer* (Anm. 37), S. 126.

40. Gerhard Neumann: »Theatralität der Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik«, in: ders./Caroline Pross/Gerald Wildgruber (Hg.), *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg: Rombach 2000, S. 65-112, hier S. 110.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

manz imaginärer Körper – auch in der Zitation fremder Texte, in der Nennung der Namen von Fotografen und Autoren – zur medialen Inszenierung. Texte und Bilder verschränken sich zu Formen außerordentlicher, affektiver, evidenter Wahrnehmungsereignisse.

Inszenierte Körperlichkeit

Es ist Roland Barthes' Auseinandersetzung mit dem Theater, die das *écriture*-Konzept maßgeblich bestimmt: einerseits die Idee der *écriture* als Verkörperung medialer Ereignisse – sei es als Verkörperung der Stimme oder der gezeichneten Handschrift –, andererseits die Vorstellung der *écriture* als inszenierte Reflexion von Materialität und Medialität der Schrift.

Gerhard Neumann beschreibt diese Verlagerung des Theatralen in die Schrift bei Roland Barthes als Ausgangspunkt einer Bedeutungskonzeption, die das generative Moment des sprachlichen Geschehens als theatrales Modell denkt. Um dieses der Sprache inhärente Produktionsprinzip zu verdeutlichen, greift Neumann Barthes' Begriff der »Szenographie« auf, der – dem Wortfeld der Schrift verwandt – das Inszenieren, den Gestus des »In-Szene-Setzens« in den Vordergrund stellt.[41] Das Konzept der »Theatralität der Zeichen« entwickelt Barthes in Auseinandersetzung mit den performativen Dimensionen des griechischen, avantgardistischen (Artaud), epischen (Brecht) und japanischen Theaters (Bunraku, Kabuki). Diese dienen als Modelle einer Theatralität, die das Ereignishafe der körperlichen Präsenz fokussiert, insbesondere auch das Selbstreflexive, das Zeigen des Zeigens.[42] Die theatrale Inszenierung des Körperlichen beobachtet Barthes als mediales und kulturelles Wahrnehmungsdispositiv in den phänomenologischen Skizzen zu den *Mythen des Alltags*, exemplarisch in den Körper-Inszenierungen des Sports wie in der massenmedial konstruierten »Gesichtlichkeit« des weiblichen Filmstars.[43]

41. Gerhard Neumann: »Einleitung«, in: ders./Pross/Wildgruber (Hg.), *Szenographien* (Anm. 40), S. 11-32. Als Vertreter eines theatralen Zeichen-Modells nennt Neumann neben Barthes: Greimas, Derrida, Iser, Bachtin, Blumenberg, Leiris, Geertz, Turner und Lacan. Zu Barthes siehe G. Neumann: »Theatralität der Zeichen« (Anm. 40).

42. Diese Dimensionen nimmt auch die aktuelle kulturwissenschaftlich orientierte Theaterforschung in den Blick und kann dabei auf neuere Beiträge aus Ästhetik und historischer Anthropologie zurückgreifen, die seit den 80er Jahren den Körper als Forschungsobjekt reaktualisieren. Siehe dazu Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.): *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982; Erika Fischer-Lichte/Anne Fleig (Hg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen: Attempto 2000; Julia Funk/Cornelia Brück (Hg.): *Körper-Konzepte*, Tübingen: Gunter Narr 2000.

43. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/Main 1964. (Original: *Mytho-*

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wie aber kann diese theatrale Körperlichkeit in die Schrift überführt werden? Barthes entwirft unterschiedliche Szenen der Verknüpfung von Körper und Schrift, beispielsweise die Handschrift als Verkörperung von Schreibformen: »L'écriture, expression de la personnalité? Vraiment? J'ai moi-même trois écritures, selon que j'écris des textes, que je prends des notes, ou que je fais ma correspondance.«[44] Die *écriture* wird zur Szene, in der die sich in der Handschrift spiegelnde körperliche Präsenz in ihrer Ereignishaftigkeit ansichtig gemacht wird:

»J'aime la *scription*, l'action par laquelle nous traçons manuellement des signes [...]. L'écriture, c'est la main, c'est donc le corps: ses pulsions, ses contrôles, ses rythmes, ses pensées, ses glissements, ses complications, ses fuites, bref, non pas l'*âme* (peu importe la graphologie), mais le sujet lesté de son désir et de son inconscient.«[45]

Wie Formen der Handschrift Schreibweisen zugeordnet sind, so wird die institutionalisierte Differenzierung in Objekt- und Metasprache, d.h. in Literatur und Wissenschaft, durch inszenierte Imaginationen des Körperlichen ersetzt: »La science se parle, la littérature s'écrit; l'une est conduite par la voix, l'autre suit la main; ce n'est pas le même corps, et donc le même désir, qui est derrière l'un et l'autre.«[46]

Das Begehren, das Barthes hier anspricht, ist das zentrale Moment der Körper-Inszenierung. Dieses Begehren richtet sich auf die Körperlichkeit, die der direkten Rede Aufführungsqualität, Appellstruktur und Dramatik verleiht und in der Niederschrift verloren geht. In der Lektüre der Zeichnungen (*Cy Twombly*) und der Fotografien (*Die helle Kammer*) wurde deutlich, dass Schrift als mediales Ereignis auf die Inszenierung des Körpers fokussiert ist. Im Rahmen einer Szene des Begehrens entwirft Barthes *écriture* als Technik der Körper-Imagination: »[…] nous désirons le désir que l'auteur a du lecteur lorsqu'il écrivait, nous désirons le *aimez-moi* qui est dans toute écriture.«[47] Eine Variante dieser Szene des Begehrens ist die Evokation der Stimme des Anderen, wobei der auch in *S/Z* verkörperte Zwischenraum von Phonie und Graphie zur Spur des vorgängigen körperlichen Ereignisses des Sprechens erklärt wird: »La littérature est en effet, à tous les niveaux, la parole de

logies, Paris 1957). Zur Inszenierung und Lektüre des Gesichtes siehe auch das Kapitel »Le visage écrit« in R. Barthes: *Das Reich der Zeichen* (Anm. 36). Zur »Gesichtlichkeit« siehe Gilles Deleuze/Félix Guattari: »Das Jahr Null – Gesichtlichkeit«, in: Bohn (Hg.), *Bildlichkeit* (Anm. 31), S. 430-467.

44. Roland Barthes: »Variations sur l'écriture«, in: ders.: OC II, S. 1545f.

45. Roland Barthes: »Roland Barthes contre les idées reçues«, in: ders.: OC III, S. 73.

46. R. Barthes: »De la science à la literature« (Anm. 1), S. 429.

47. Roland Barthes: »Sur la lecture«, in: ders.: OC III, S. 382.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

l'autre.«[48] In dieser Inszenierung als Materialisierung der abwesenden Stimme wird *écriture* - analog zum fotografischen Dispositiv – als rememoratives Ereignis präsentiert.

Nach dem Muster einer Verführungsszene[49] spielt Barthes in dem Reisebericht *Das Reich der Zeichen*[50] Wahrnehmung und *écriture* als nach der Logik des Erotischen strukturiertes »Entdeckungstheater« im Sinne einer *first contact*-Szene durch. Diese Begegnung mit dem Anderen, dem Zeichensystem Japan, stellt die »Ursituation des Abenteuers der Wahrnehmung«[51] zur Schau. Diese Konstruktion einer Wahrnehmungsszene, diese Szenographie des Begehrens ist Technik zur »Produktion von Präsenz«, zur »Herstellung auffälliger Gegenwart«[52]. Inszeniert wird eine Ereignishaftigkeit, welche die semiotische Konstruktion zu einer performativen Aktion macht.[53] Wie aber ist die Szenographie der Lust in eine *écriture* zu überführen?

Lektüre und Schrift konstruieren eine Ordnung des Textes, die unterschiedliche Arten des Begehrens verkörpert: »Die Lust am Text, das ist jener Moment, wo mein Körper seinen eigenen Ideen folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie ich.«[54] Die Logik des Körperlichen übersetzt Barthes in eine Ordnung der Schrift, die sich an Saussures Anagrammstudien orientiert: »Der Text hat eine menschliche Form, er ist eine menschliche Figur, ein Anagramm des Körpers? Ja,

48. Roland Barthes: »Essais critiques. Préface«, in: ders.: OC I, S. 1172.

49. In einem Interview erläutert Barthes zu dem Stichwort »drague«: »La drague c'est le voyage du désir. C'est le corps qui est en état d'alerte, de recherche par rapport à son propre désir. Et puis la drague implique une temporalité qui met l'accent sur la rencontre, sur la 'première fois'. [...] C'est pourquoi la drague est une notion que je peux très bien transporter de l'ordre de la quête érotique, où elle prend son origine, dans la quête des textes« (Roland Barthes: »Vingt mots clés pour Roland Barthes«, in: ders.: OC III, S. 333).

50. R. Barthes: *Das Reich der Zeichen* (Anm. 36).

51. G. Neumann: »Theatralität der Zeichen« (Anm. 40), S. 96f.

52. Hans Ulrich Gumbrecht: »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung«, in: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 63-76, hier S. 74.

53. Auf diese Komplexe ist auch die Aufmerksamkeit der Theatralitätsforschung gerichtet, die in phänomenologisch orientierter Richtung Ansätze einer Ästhetik des Medialen entwirft. Siehe dazu: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen: Francke 2001; dies. u.a. (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen: Francke 2001; dies. u.a. (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen: Francke 2003; D. Mersch: *Ereignis und Aura* (Anm. 35).

54. Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 26. (Original: *Le plaisir du texte*, Paris 1973)

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

aber unseres erotischen Körpers.«[55] Das Anagrammatische steht für eine szenographische Zeichenordnung nach rhetorischen Figuren und Stellungen (*postures*), die Barthes bei den *Logotheten* (Sprachbegründern) *Sade, Fourier, Loyola*[56] zu erotischen Sprachsystemen ausgearbeitet sieht. Vergleichbar de Sades, der in seinem syntagmatischen Erotismus, der Kombinatorik von Orten und Figuren und ihrer Anordnung zu Stellungen und Szenen, jegliche erotische Erzählung begründet habe, sei Fourier und Loyola ebenso das Obsessive der Ordnungsmethode eigen, »die gleiche Schreibweise: die gleiche Klassifizierungssucht, die gleiche Besessenheit des Zerlegens […], die gleiche Zählmanie […], der gleiche Zuschnitt des gesellschaftlichen, erotischen und phantasmatischen Systems.« (SFL S. 7) Barthes führt weiter aus, die Sprache der Lust folge einer musikalisch-rhythmischen Ordnung (SFL S. 9), durch das »Theatralisieren« dieser metrisch komponierten Sprache werde der Logothet zum »Szenograph« (SFL S. 10). Vor dem Hintergrund dieser Szenerie verkörpere sich in der Sprachordnung der Szenograph, der Erfinder des theatralen Sprachmodells, als rhythmisches Ereignis:

»Die Lust am Text bringt auch eine freundschaftliche Wiederkehr des Autor mit sich. Er (der Autor) ist für uns ganz einfach eine Vielzahl von ›Reizen‹, der Ort einiger zerbrechlicher Details und doch Quelle lebendiger romanesker Ausstrahlung. Keine (juristische oder moralische) Person, sondern ein Körper.« (SFL S. 12)

Mittels dieser Technik theatraler Präsenzerzeugung wird auch die Stimmlichkeit in ihrer Rhythmik und Physiologie – vergleichbar der materiellen Rauhheit des Papiers – als Teil der Szenographie integriert: Die *écriture* der Lust ist getragen »vom *Korn* der Stimme, das eine erotische Mischung aus Timbre und Sprache ist. […] Das knirscht, das knistert, das streichelt, das schabt, das schneidet: Wollust«[57]. Die zugrunde liegende, ursprüngliche Szene ist das laute Lesen: »le texte passait alors fatalement par le gosier, le muscle laryngé, les dents, la langue, le corps en somme dans sa densité musculaire, sanguine, nerveuse.«[58]

Die Inkarnation der Sprachszene des Begehrens ist die Sprache der Liebe, deren Diskurse, Zeichenordnungen und Verkörperungen Barthes in *Fragmente einer Sprache der Liebe*[59] nachbildet, reflektiert und in

55. Ebd.

56. Roland Barthes: *Sade. Fourier. Loyola*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974. (Original: *Sade Fourier Loyola*, Paris 1971). Zitate im fortlaufenden Text werden mit der Sigle »SFL« gekennzeichnet.

57. R. Barthes: *Die Lust am Text* (Anm. 54), S. 98.

58. R. Barthes: »Variations sur l'écriture« (Anm. 44), S. 1565f.

59. Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/Main: Suhr-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Szene setzt. Barthes arbeitet als Szenograph und führt Figuren vor, Ausdruckweisen, Topoi der Rede, die der »Bewegung des Hin-und-Her-Laufens« folgen (FSL S. 15) – er setzt räumliche und zeitliche Sprachfiguren in Szene, die als »chronotopische Gestalten« funktionieren, als »Figurationen« im Sinne von choreographischen Bewegungsdispositiven[60]. Das Buch ist eine Abfolge von Text-Figuren, wobei jede Figur dieselbe Anordnung von Textmustern präsentiert: zuerst Titelwort, dann in der Kopfleiste das »*Argumentum*: ›Darstellung, Bericht, Zusammenfassung, kleines Drama, erfundene Geschichte‹; und ich füge hinzu: Instrument der Distanzierung, Schrift- oder Bildtafel im Sinne Brechts« (FSL S. 17f.), es folgen diskursive Fragmente aus Literatur, Philosophie, Musik, Film, Text, Rede, Autobiographie und Fiktion. Autorennamen und Titel dieser zitierten Fragmente sind in einer Randspalte verzeichnet, Quellenangaben bilden den Abschluss jeder Text-Figur. Bis in die graphische und grammatextuelle Gestaltung, bis in Typographie und Zeichensetzung wird ein Zusammenspiel von Diskursen, Textmustern und graphischen Gestaltungen in Szene gesetzt. Das Ganze ist als dramatische Struktur angelegt:

»Die Figur ist gewissermaßen eine Opernarie; in eben dem Sinne, wie diese Arie anhand ihrer Anfangszeile identifiziert wird, wiedererkannt und gehandhabt wird [...], so geht auch die Figur von einer Sprachfalte (einer Art Vers, Refrain, Gesangslinie) aus, die sie insgeheim artikuliert.« (FSL S. 18)

Die »dramatischen« Sprachszenen und Textfiguren sind mediale Verkörperungen der poietischen, aisthetischen und kathartischen Potenziale der Sprache des Begehrens, performative Figuren, die die Ereignishaftigkeit der Sprache der Liebe zur Darstellung bringen und die Sprache des Begehrens in ein Affektmedium Schrift überführen: »Jede Figur blitzt auf, vibriert allein wie der aus einer Melodie herausgelöste Ton – oder wiederholt sich bin zum Überdruß wie das Motiv einer in sich kreisenden Musik.« (FSL S. 19)

Die in der fotografischen Medialität zeitliche Differenzialität des »Es ist so gewesen«, fällt in der Sprache der Liebe in der tautologischen Faszination – »ich liebe dich, weil ich dich liebe« (FSL S. 40) – zusammen, die in der Abfolge der szenographischen Figuren wiederholt und variiert, inszeniert und gezeigt wird: »Was die Sprache der Liebe auf

kamp 1988. (Original: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977). Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle »FSL« gekennzeichnet.

60. Siehe Gabriele Brandstetter: »Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung«, in: Bettina Brandl-Risi/Wolf-Dieter Ernst/Meike Wagner (Hg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München: epodium 2000, S. 189-212.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

diese Weise zum Abschluß bringt, ist eben das, was sie initiiert hat: die Faszination.« (FSL S. 40) Die Schrift der Liebe ist die permanente Reflexion und Ausstellung dieser Schnittstelle der Verkörperung von Faszination, die in den friktionalen Materialisierungen, Medialisierungen und performativen Vollzügen immer wieder erspielt wird.

Die Friktionalisierung wird dadurch verstärkt, dass es ein Ort des Sprechens ist, den die Diskurse der Liebe in Szene setzen: »es ist also ein Liebender, der hier spricht und sagt:« (FSL S. 23) – eine Anordnung, die in *Über mich selbst*[61] explizit auf die Autorfigur Roland Barthes zurückgebogen wird, die im komplexen Spiel zwischen fiktionaler Rede und imaginierter Körperlichkeit des Schreibenden inszeniert wird, wie es die handschriftliche Anweisung »Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman« (RB S. 5) ankündigt. In der Zusammenführung der in den vorangegangenen Texten erkundeten ikonographischen und phonographischen Dimensionen der Schrift stellt *Roland Barthes par Roland Barthes* Prozesse der materiellen, medialen und imaginären Verkörperung der Schrift als faszinierter »autobiographischer Text« aus – »Der Intertext ist nicht unbedingt ein Feld von Einflüssen; er ist vielmehr eine Musik von Figuren, Metaphern, Wort-Gedanken; es ist der Signifikant als *Sirene*.« (RB S. 148). Handschrift, Zeichnung und Fotografie funktionieren als Dispositive einer Evidenzerfahrung des Imaginären in seiner Faszinationsstruktur, das Imaginäre des Körpers erscheint in der Schnittstelle zwischen Text und Bild, Handschrift und fotografischem Autoporträt, seien es Bildern aus der Kindheit oder solche, die Barthes als Schriftsteller inszenieren[62]:

»Hier wird man also [...] nur die Figuration einer Vorgeschichte des Körpers finden – von diesem Körper, der sich auf die Arbeit, auf die Wollust des Schreibens hin bewegt. [...] Das Imaginäre von Bildern wird also an der Schwelle zum produktiven Leben [...] zum Stillstand gebracht. Ein anderes Imaginäres tritt dann nach vorn: das des Schreibens.« (RB S. 8)

Die medialen Differenzen von Zeichnung, Fotografie und Text perpetu-

61. Roland Barthes*: Über mich selbst*, München: Matthes und Seitz 1987. (Original: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975). Zitate werden im fortlaufenden Text mit der Sigle »RB« gekennzeichnet.

62. So funktionieren Fotografien aus der Kindheit als Dispositive des erinnernden Wiedererkennens, als Evidenzerfahrung »*Es-ist-so-gewesen*«: »Es ist dieser inszenierte, künstliche Vorgang der Anamnese – als Form der augenblickshaften Erfahrung der Welt, als Re-memoration, die auf die Suche nach dem Faktum geht, es als blitzhaftes *déjà-vu* im *imprévu* sinnlicher Plötzlichkeit – auf den es Barthes ankommt« (G. Neumann: »Theatralität der Zeichen« [Anm. 40], S. 81f.).

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ieren die Faszination und die Selbst-Reflexion. Sie bilden den Rahmen für die sich anschließende Folge von Schreibszenen und Figurationen, Textfragmente in der dritten Person Singular, die anhand von Begriffen Perspektiven des Schreibens reflektieren – in die wiederum graphische Dokumente, eine gezeichnete Partitur, Malereien eingefügt sind. Texte und Bilder konstituieren ein Ensemble von Verkörperungen der *écriture*, die das Erscheinen einer autobiographischen Schriftsteller-Figur »Roland Barthes« inszenieren.

Perspektiven einer medienübergreifenden Ästhetik der Schrift

Wie hier an Roland Barthes' Konzept der *écriture* nachvollzogen, stellen Reflexionen der Schrift und die Formen dieser Reflexionen eine Herausforderung an eine Medienästhetik der Schrift dar. Es gilt, eine performative Ästhetik der Schrift zu entwickeln, die Verkörperungen der Schrift in ihren unterschiedlichen Dimensionen und Funktionen zu erklären vermag. Diese Perspektive einer Ästhetik der Schrift, die die Inszenierungen von Schrift als mediales Ereignis betrachtet, ließe sich über das Literarische hinaus zu einer ästhetischen Theorie ausbauen, die unterschiedlichste Manifestationen der Schrift fassen und darin Wechselwirkungen zwischen medialen, poetologischen, künstlerischen Praktiken und Konzeptionen der Schrift untersuchen könnte – die Körper-Kalligraphie in Peter Greenaways Film *The Pillowbook* (1996) wäre nur ein prominentes Beispiel, das in der Inszenierung von Körper-Schrift Techniken medialer Selbstverkörperung reflektiert.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Nietzsches Schreiben.

Eine medienphilosophische Skizze

Christian Schärf

Gäbe es eine *Medienphilosophie der Literatur*, so müsste es eine Philosophie der Schrift sein. Was auf den ersten Blick logisch klingt, erweist sich auf den zweiten Blick als ziemlich problematisch. Die sicherlich avancierteste ›Philosophie der Schrift‹ kann in den Denkwegen Jacques Derridas gefunden werden, und darin zeigt sich schon das Hauptproblem. In Derridas *Grammatologie* ist die Schrift *Differenz*, genauer *Spur der Differenz*. Ihr nachzugehen, kann nicht bedeuten, eine *Philosophie der Schrift* zu begründen und auszuformulieren, sondern eine solche platonische Substantiierung des Phänomens gerade zu verfehlen. Sollte also, was Derrida mit Dekonstruktion bezeichnet, schon Inbegriff einer ›Medienphilosophie der Literatur‹ sein, nur eben mit dem gravierenden Fehler ausgestattet, dass es keine *Philosophie sein kann*?

Was wir europäisch unter *Literatur* verstehen, lässt uns medienhistorisch unmittelbar an die Schrift denken. Tatsächlich aber bezeichnet Literatur, medien*philosophisch* betrachtet, noch etwas anders als nur Schrift. Literatur meint seit Homer, Mündlichkeit auf die Weise der Schriftlichkeit, Verschriftlichung oraler Performativität, dadurch aber Anspruch auf diese Performativität gerade auch im Repräsentationsbereich der Schrift. Schrift ist Spur der Differenz, das kann man so sehen, man sieht aber genauer, wenn man sagt: Literatur ist Spur der Differenz als Wille zur Präsenz.

Die Präsenz der Schrift basiert auf der Möglichkeit der Stimme, die in sie eingelagert ist und die – virtuell – bei der Lektüre gegenwärtig sein kann, sein soll. Produktivwerden im Feld der Literatur bedeutet konkret, beim Lesen wie beim Schreiben, der *Schreibbarkeit der Stimme* auf die Spur zu kommen.

Es handelt sich hierbei um eine Denkfigur, die beim späten Roland Barthes öfter auftaucht und die als der Augenblick der »Verknüp-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

fung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache«[1] zu verstehen wäre. Schreiben wird damit nicht in erster Linie als Ausübung einer Kulturtechnik aufgefasst. Vielmehr meint Barthes die prinzipielle Disposition einer physiologischen Spannung, die in die Kulturakte des Literarischen eingeprägt ist und ohne die sie nicht stattfinden könnten. Wenn sich in der Spur der Differenz der Sinn des Textes ständig entzieht, wird er in der Schreibbarkeit der Stimme geradezu körperlich antizipiert. In dieser Ahnung des Sinns wird das Schreiben ebenso auf den Weg gebracht wie das Lesen.

Aus diesen Überlegungen resultiert meine Behauptung, dass der Gegenstand einer Medienphilosophie der Literatur, wenn es sie denn geben könnte, nicht die Schrift, sondern das Schreiben wäre. Also nicht die abendländische Kulturtechnik, auch nicht die Spur der Differenz, sondern die Schreibbarkeit der Stimme, Antizipation einer Präsenz jenseits der Substanzen, Instinkt für die Geschichte eines Sinns, der noch nicht erreicht, der aber (von wem?) versprochen ist.

Eine zweite Behauptung möchte ich anschließen, weil sie die Wahl des nachfolgend skizzierten Themas erklärt. Das Moment der Schreibbarkeit prägt große Teile der modernen Literatur als den Versuch, Schriftlichkeit und Körperlichkeit zu einer neuen Synthese zu bringen. Dahinter liegt der abendländisch verwurzelte Kern der Schriftkultur, der in der produktiven Überlagerung von oralen und literalen Impulsen besteht, mithin von performativen und repräsentationellen Aspekten. Schreibbarkeit und damit Schreiben ist der Reizstoff der Literatur, das, was sie über die Kulturalität des Zeichengebrauchs in der Schrift hinaushebt und ins Licht des *erotischen Wunsches* stellt. Der Eros der europäischen Literatur liegt in der Schreibbarkeit der Stimme.

Wie kein anderes Werk ist das Friedrich Nietzsches von dem Wunsch geprägt, die Schreibbarkeit der Stimme *in die Spur* zu bringen, die Stimme des Körpers in der Schrift erstehen zu lassen. Den Philosophen unter der Perspektive des Schreibens zu lesen, würde zu einem überraschend neuen und aktuellen Nietzsche-Verständnis führen. Das Folgende kann nur eine Andeutung dessen sein, was in diesem Zusammenhang zu leisten wäre.

I.

Als Philosoph war Nietzsche ein permanent Schreibender und verkörpert darin das Inbild des modernen Schriftstellers. Dennoch ist Schreiben kein herausgehobenes Thema der Nietzsche-Forschung. Im *Nietzsche-Handbuch*, das im Spätsommer 2000 erschienen ist, kommt es un-

1. Roland Barthes: *Die Lust am Text*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 98.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ter den die Auseinandersetzung mit Nietzsche leitenden Begriffen nicht vor. Das mag daran liegen, dass man Schreiben bislang entweder als Medialform für Inhalte oder als imaginäre Leerstelle der Produktivität betrachtet und darüber hinweggesehen hat, dass moderne Literatur und Philosophie von keinem Syndrom so durchdrungen und beherrscht werden wie eben vom Akt des Schreibens.

Der Blick auf die Rhetorizität des nietzscheschen Stils, der sich in der jüngeren Nietzsche-Forschung eingestellt hat, konnte darüber hinwegtäuschen, dass Nietzsches Rhetorik nicht Endzweck einer Argumentationspraxis darstellt, sondern sich dem Zwang zur schriftlichen Tätigkeit als Hintergrund wie als Zielbereich immer bewusster und immer vehementer öffnet. Die tropischen Strategien der Sprachgebung sind jeweils rückgebunden an die Notwendigkeit der physiologischen Entladung psychophysischer Spannungen im Schreibakt. Nietzsche ist der Philosoph, der das Schreiben als Bedingung aller Möglichkeiten des Denkens an die Stelle des cartesianischen *Cogito* und damit an die Stelle des Denkens selbst gesetzt hat.

Nicht das Denken denkt, sondern das Schreiben. Wer sich das bewusst macht, verlässt unmittelbar den überkommenen Rahmen der Philosophie und wird als Denker zum Poeten in einem archaischen Sinne – zum Rhapsoden. Das war Nietzsches Weg, den er zuletzt in den *Dionysos-Dithyramben* akzentuiert: nur Narr, nur Dichter. Es ist der Weg des erotischen Wunsches in das Opfer der Schrift, der Weg der Kontemplation des Seins, des Kosmos, der göttlichen Ordnung in die Tragödie/Komödie des Schaffens vor dem Hintergrund des Nichts. Und es ist der Weg zurück in eine Mündlichkeit, die in der neuzeitlichen Kultur scheinbar eliminiert worden ist, auf der aber alle Sprachspiele der Philosophie letztlich beruht haben und beruhen und auf die der Wittgenstein der *Philosophischen Untersuchungen* fundamental zurückgekommen ist: der Gebrauch der Wörter in der Sprache beim Sprechen. In Nietzsches Schreiben ist der basale abendländische Antagonismus von Literalität und Oralität unter dem Zeichen des Kampfes zwischen Philosophie und Poesie eingeprägt. Damit öffnet Nietzsches Schreiben das Sensorium des Denkenden für die Schreibbarkeit der Stimme und für den erotischen Gebrauch der Wörter beim Schreiben.

Nietzsches Schreiben ist also keineswegs unter eine medientheoretische Betrachtungsweise zu verrechnen, der es ausreichend erscheint, die Benutzung einer Schreibmaschine als Kuriosum der nietzscheschen Schreibbewegungen hervorzuheben und darin einen paradigmatischen Wechsel in den Hardwareverhältnissen auszumachen, der naturgemäß auch das Denken betrifft. Die Verharmlosung Nietzsches für die intellektuellen Verhältnisse der Jetztzeit haben durch die in dieser Weise ausgeführte Diskurstheorie in den vergangenen Jahren ihren Tiefststand erreicht. Die medienkritische Diskussion des nietzscheschen Schreibens akzentuiert zwar das Moment des Medialen beim

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Denken, unterschlägt aber gleichzeitig die Aspekte des Körpers, der Maske und des Opfers, die in Nietzsches Schreibakten in besonderer Weise performativ zum Tragen kommen. Schreiben ist als Ausdruck des erotischen Wunsches nicht diskursiv zu verrechnen, weil darin die psychophysischen Überschüsse der Kultur und ihrer Diskurse überhaupt erst aktiv werden.

Nietzsches Schreiben ist als poietische Handlung und damit als Konstituierung eines Autorsubjekts symptomatisch für die Literatur im 20. Jahrhundert. Bei Nietzsche vollzieht sich bereits die Ablösung des kulturtechnischen Vorgangs des Schreibens von seiner instrumentellen Rolle. Schreiben wird vom ihm in durchaus ambivalenter Weise als Zwang erlebt, als steigerndes, rauschhaftes Ereignis und als Erfahrung der Heteronomie des mit Inspiration Geschlagenen. Der Schreibzwang ist ein Grundaspekt jener Physiologie der Kunst, die Nietzsche nicht nur postuliert, die er vielmehr in und durch seinen produktiven Typus radikal ausgelebt hat.

Nietzsches zeitweiliger Plan, nach dem *Zarathustra* ein systematisches Hauptwerk mit dem Titel *Der Wille zur Macht* zu verfassen, scheitert an dieser von ihm selbst nicht ganz durchschaubaren Typologie. Nietzsches Werkbauplan kollidiert mit der tiefenphysiologischen Dominanz des Schreibakts als Prozess, der mit dem *Zarathustra* als irreversibles Wuchern des poetischen Denkens zum Durchbruch gelangt war. Er selbst schildert in *Ecce homo* die Entstehung des *Zarathustra* als Geburt in einem Prozess der Schrift, der sich über mehrere Jahre erstreckt hat, und der immer mehr an Eigendynamik angenommen hat.

In Phasen äußerster Produktivität wie in der finalen Schaffenszeit des Jahres 1888 gelangt Nietzsche dahin, das Zwanghafte in seinem Schreiben rundheraus zu leugnen; alles löst sich scheinbar in Spiel auf. Das Spiel erst erlöst den Schreibenden von der permanenten Spannung zwischen vitaler Steigerung und der sklavischen Abhängigkeit vom Schaffensvorgang. Deshalb steht das Spiel in Nietzsches gesamter Denkbewegung ständig im Vordergrund und wird in *Ecce homo* besonders hervorgehoben. Das Ziel all dieser produktiven Entladungen hätte der Durchbruch zum Spiel zu sein, anders ist es für Nietzsche nicht zu akzeptieren. Das Spiel aber wird durch das ständige Wechseln der Maske betrieben. In der Maske wird das Opfer buchstäblich *überspielt*. Daher gehören Maske und Opfer bei Nietzsche aufs Engste zusammen.

Jedoch ist Nietzsches Schreiben niemals ganz Spiel im Sinne solcher spannungslösender Histrionik. Vielmehr ist es zumindest seit dem Ende der *Fröhlichen Wissenschaft* und also zum Auftakt des *Zarathustra* unablässige Dramatisierung des Denkens, getriebenes Changieren mit den Masken, die alle zusammen in der Tendenz den autographen Körper Nietzsches bilden sollen. Nietzsches biographischer Körper soll, so

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die Semiologie des Opfers im Schreiben, ein *Körper aus Schrift* werden. Nicht Ausstoßungsort von Thesen, Argumenten, Prophezeiungen oder ähnlichem philosophischem Geröll, sondern Verschmelzungsmasse von Medium und Leib.

Die Schrift stellt in diesem Prozess dabei das Medium der produktiven Selbsterlösung dar. Sie steht in *Ecce homo* nach der Weisheit und der Klugheit an dritter und entscheidender Stelle vor dem Übergang zum *Schicksal-Werden* des Autor-Ichs: *Warum ich so gute Bücher schreibe*. Nietzsches Schreiben ist darin Hyperpolitik des *autographen*, des aus Schrift geformten, mit der Schrift identisch gewordenen biographischen Körpers mit dem Ziel der Eroberung der Zukunft.

Die »Rhetorik der Tropen«[2], der Paul de Man bei Nietzsche nachgeht, ist ein Abglanz jener umfassenden theatralischen Selbstinszenierung, die Nietzsche im und durch das Schreiben vornimmt. Schreiben ist in diesem Horizont nicht so sehr als kulturtechnisches oder sprachstrategisches Verfahren zu sehen, sondern als ein Prozess, der den eigenen – den auto-bio-graphischen – Körper in den affirmierten Selbstverlust führt: das Spiel der Masken des Martyriums. Was sich am Grund des Schreibens abzeichnet, ist ein in die eigene psychophysische Aktivität aufgelöste heilsutopische Dimension, die sich keine Inhalte oder Motive überstülpen muss, weil sie nicht statisch ist und zu keinerlei Statik drängt. Schreiben ist selbst schon der Horizont einer Hoffnung, die sich im Zuge der Schreibaktivität sowohl erneuert als auch hinausschiebt. Darin ist es die ideale Projektion aller Erlösungshoffnung; sie zielt auf eine Zukunft, die sich zugleich mit dem Aufbau der Hoffnungspotenziale entzieht und also unablässig erneuert werden muss. Schreiben ist der Inbegriff des Prozessualen, des Prozesses. Nicht anders erscheint der Ausdruck ›Der Proceß‹ bei Kafka.

Nietzsches Einsamkeit konstituiert sich als unausweichliche Konsequenz aus diesen Konstellationen und Impulsen. Der Schreibende braucht die Einsamkeit; je mehr er schreiben muss, desto mehr Einsamkeit benötigt er. Aber die Einsamkeit schafft zugleich unaussprechliche Not, ein Zugrundegehen an der Stummheit der Umwelt. Für sie gibt es keinen Grund, auf den Schreiber und sein Geschriebenes zu reagieren. Im Bewusstsein vollkommener Einsamkeit findet das Subjekt des Schreibens sich selbst als Schreibenden. Es ist der aus seiner Umwelt restlos herausgelöste psychophysische Leib dessen, der sich opfert, der Körper des Zwangs und des Spiels, den es im sozialen Dasein in solch absoluter Form nicht geben kann. Ihn kann es nur auf dem Thea-

2. Vgl. Paul de Man: »Rhetorik der Tropen (Nietzsche)«, in: ders.: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, S. 146-163.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ter, in der Imaginationsrahmung der Inszenierung geben; daher Nietzsches wachsender Drang zur Theatralisierung des eigenen Selbst im Schreiben.

Der Schreibprozess wechselt dabei seinen Charakter. Er mutiert von einer anfangs dozierenden Essayistik über den Gestus des sprunghaft-spontanen Denkens im Aphorismus und endet im Spätwerk nach dem *Zarathustra* in der performativen Inszenierung des Körpers der Schrift. Der Gehalt des Stücks, das hier zu Aufführung kommt, ist das Martyrium des schreibenden Denkers als Körper der Schrift. Darin erfüllt Nietzsche die heilutopische Dimension, die dem Medium Schrift als der Aktionsbasis der Abwesenheit von Präsenz immer inhärent war und implizit oder explizit jeder Schreibhandlung anhaftete: Herstellung einer paradoxen Präsenz des Abwesenden. Auf der Ebene des Schreibprozesses drängen Medium und Körper zu einer idealen Verschmelzung. Die Spannung des Begehrens liegt zwischen dem abwesenden Körper und dem anwesenden Zeichen in der Ordnung des Prozesses, in der die Zeichen auf die Körper verweisen.

Schreiben erzeugt Einsamkeit aus dem Zwang, den es darstellt, und es erzeugt zugleich ein Bedürfnis nach Gemeinschaft und Kommunikation im theatralen Raum, den es eröffnet. Darin bedingt der Schreibzwang das Öffnen einer irrealen Zone, die so ausgefüllt werden muss, dass sich in ihr eine autonome Wirklichkeit des Schreibens suggerieren lässt. Mehr und mehr kommt es dahin, dass dieser theatralische Irrealitätsraum den einzigen Identifikationsboden für die Vorstellungswelt des Schreibenden bildet. Die Größe des Irrealitätsraums und das Bedürfnis nach identifikativer Fülle wachsen exponentiell aneinander in die Höhe, ohne dass es eine Möglichkeit gäbe, diesen Prozess anzuhalten. Er ist in schicksalhafter, also in Nietzsches dramatischer Praxis: in *tragischer* Art und Weise unabschließbar und ergibt sich direkt aus der psychophysischen Wirksamkeit des Schreibens. Der bewegende Grund für Nietzsches sich stetig akzelerierendes Denken, das in der zweiten Jahreshälfte 1888 Höchstgeschwindigkeit erreicht, muss demnach im lustvollen Zwang zur Projektion heilstopischer Impulse und Intensitäten in die Physiologie der Produktivität gesehen werden.

Schreiben ist – das zeigt Nietzsches letzte Schaffensphase deutlich – nicht in erster Linie Ventil eines zerebralen Überdrucks, es ist genauso und vor allem Quelle dieses Überdrucks. Während die Philosophen vor Nietzsche fast ausnahmslos die Schrift primär oder ausschließlich als Instrument zur Gedankendarstellung und zur Vermittlung von Zusammenhängen betrachteten und die poetische Genese ihrer Denkgebäude hinter architektonischen Visionen wie dem *System* oder dem *Werk* verbargen, bricht bei Nietzsche der sprachproduktive Impuls des Denkens in seiner skripturalen Energetik durch und sorgt

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

für eine radikale Umgestaltung der Dramaturgie des Denkens, seiner Beweggründe und seiner Bewegungen. Die Überlagerung des philosophischen Substrats durch seine poetischen Impulse führt zur unaufhörlichen Oszillation des Denkens in den Medien seiner Entstehung und in den ästhetischen Prozessen seiner Vermittlung. Dies ist die Voraussetzung für Nietzsches Wendung ins dramatisch-histrionische Sprechen, die Auflösung der philosophischen Standpunkte im Schau-Spiel ihrer Dramatisierung.

Bezeichnenderweise sind in *Ecce homo* die traditionellen philosophischen Attribute der Klugheit und der Weisheit in geradezu dramaturgischer Konsequenz mit dem Bücherschreiben verknüpft. Der Weg der Autobiographie verläuft aus den Zonen einer kontemplativ-lebensklugen Haltung, die als Motiv noch den Ethik-Begriffen der hellenistischen Philosophie entliehen scheint, in die genuin moderne Praxis des Schreibens und von dort zu einer die Weltgeschichte als ganze umwälzenden Tat: »Warum ich ein Schicksal bin«. Aus den Büchern erwächst das weltgeschichtlich Schicksalhafte, das den Zielpunkt von Nietzsches Praxis der Umwertung darstellt.

Schreiben wird so zu einer anthropologisch-epochalen Tat, die keinen Vergleich mit einer anderen geschichtlichen Tat zulässt. Alle Feldzüge, alle Revolutionen, alle Erfindungen und Entdeckungen sind in seinen Augen, in seinem autobiographischen Blick, nichts gegen die Bücher, die Nietzsche geschrieben hat, vor allem gegen den *Zarathustra*, von dem der Autor annimmt, dass man dereinst Lehrstühle eigens zu seiner Interpretation einrichten wird.

Sein Schreiben wird von Nietzsche zum hyperpolitischen Drama einer historischen Tat stilisiert, die auf die physiologische Intensität des Zwangs zum Schreiben selbst zurückgeführt werden kann. Nietzsche sieht Grund und Ziel seines Schreibens nicht in diesem selbst, sondern in den Substanzen, die den dramatischen Raum füllen und den der autographe Körper zu eröffnen versucht. Damit wird Schreiben verdeckt zur letztgültigen Utopie, die alle thematisch belegten Utopismen bedingt und strukturiert. Schreiben ist das leere Zentrum eines metaphysischen Begehrens, das bei Nietzsche viele Namen bekommt, aber nie endgültig benannt werden kann. Denn dieses leere Zentrum provoziert eine metonymische Bewegung der Zeichen als Schriftzeichen (die kongruent ist mit der physischen Bewegung der Schreibhand). So wird ein Denken in Gang gesetzt und inszeniert, das sich permanent selbst verfolgt, ohne sich jemals einzuholen.

II.

Die Beobachtung, ein primäres und prinzipielles Schreiben stehe vor jeder Konstituierung und Fixierung von Sinn und Bedeutung, und es

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gehe mithin auch dem Lesen als Interpretieren ein Schreiben als Produktion eines ›pluralen Textes‹ voraus, hat Roland Barthes in seiner Analyse von Balzacs Erzählung *Sarrasine* dokumentiert. Barthes spricht von einem »schreibbaren Text« und bestimmt diesen folgendermaßen:

»Der schreibbare Text, das sind *wir beim Schreiben*, bevor das nicht endende Spiel der Welt (die Welt als Spiel) durch irgendein singuläres System (Ideologie, Gattung, Kritik) durchschritten, durchschnitten, durchkreuzt und gestaltet worden wäre, das sich dann auf die Pluralität der Zugänge, die Offenheit des Textgewebes, die Unendlichkeit der Sprachen niederschlägt. Das Schreibbare, das ist das Romaneske ohne den Roman, die Poesie ohne das Gedicht, der Essay ohne die Darlegung, das Schreiben ohne den Stil, die Produktion ohne das Produkt, die Strukturierung ohne die Struktur.«[3]

Schreiben führt in eine Zone, in der sich aus dem Signifikantengewitter, das das Spiel der Welt ist, die Utopie einer Bewegung kristallisiert, die keine andere als die der Schreibhand sein kann. Das ist der Augenblick, in dem die Physiologie der Kunst, die Erotik des Schaffens und die Selbstentzündung des Zwangs zusammenfließen und als ›lebenssteigerndes Prinzip‹ empfunden und genossen werden.

Von nun an geht es nur noch darum, welche Folgen dieser Augenblick zeitigen kann und wird. Die Vision vitaler Steigerung bildet den Grund, von dem aus das Werk auszuführen wäre, von dem aus die Expedition ins Unbekannte aufbräche, und auf dem das Gefühl für eine Form entstünde, die als plastisch-reale gänzlich in der Zukunft läge.

In diesem Augenblick wird der schöpferische Mensch in illusionärer Vollendung Herr über das tragisch-absurde Verströmen des Lebens in der Zeit. Wo Nichtigkeit und Vergehen herrschten, drängen jetzt Bedeutsamkeit und Form in den Vordergrund. Damit wird ein fundamentales philosophisches Problem an der Wurzel gepackt, nämlich das der absurden Verfasstheit des Daseins. Dieses Ergreifen der Wurzel ist nichts Kontemplativ-Theoretisches, sondern von Grund auf eine *Tat*. Es ist die einzige Tat, derer der Mensch in seinem Kampf gegen die Absurdität fähig ist; sie auszuführen, kann, punktuell wohl nur, aber tendenziell immer wieder, die heilsame Illusion herstellen, über das Dasein, über seine Absurdität selbst zu triumphieren.

Der Schein, den die Kunst erzeugt, die Lüge, die Illusion, all das haben wir nötig, um überhaupt leben zu können – das betont Nietzsche immer wieder, gerade auch im Spätwerk und in den allerletzten Aufzeichnungen des Nachlasses. Woraus sich dieser Glaube an die Macht des Ästhetischen speist, bleibt aber auch für Nietzsche selbst im Dunkeln. Nietzsches Philosophie der Interpretation geht davon aus, dass alles, was wir uns über die Welt denken, Illusion sei, dass die Welt an

3. Roland Barthes: *S/Z*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und für sich Chaos sei und dass wir diesen Abgrund mit allen Mitteln überdecken müssten.

Wenn aber alles Illusion ist, dann eben auch die Vorstellung, die Welt sei von Anfang bis in alle Ewigkeit Chaos und nichts als das. Dann ist überhaupt nichts Sicheres darüber auszusagen, *was* die Welt sei. Damit liefe man auf Positionen von Wittgensteins *Tractatus* zu, dann können wir nur noch sagen, dass *die Welt alles ist, was der Fall ist*. Dann ließe sich die von Wittgenstein hervorgehobene und zum Angelpunkt seines Denkens erwachsene Spaltung zwischen *Zeigen* und *Sagen* im Schreibakt des Philosophen geradezu exemplarisch nachzeichnen. Was der Satz sagt, ist nicht das, was er zeigt. Das gilt gerade und vor allem für den geschriebenen Satz. Philosophie und damit Denken, das sich in Sprache vollzieht (und welches Denken wäre anders geartet?), bleibt in den Strukturen und damit in den Spielen befangen, die ihm die Sprache zur Verfügung stellt. Gefangen zwischen der Verhexung des Geistes durch die Mittel der Sprache und der Entzauberung durch ihre Selbstaufklärung, die Wittgenstein mit der Philosophie gleichsetzt, – mit einer Philosophie, die sich ihrer Sprachlichkeit voll bewusst ist.

Diese Gleichsetzung des Begriffs der Philosophie und der Entzauberung des sprachverhexten Denkens ist Wittgensteins spezifische Innovation für die gesamte Philosophiegeschichte. Nietzsches Texte liegen deutlich vor dieser Wende und haben ihren dramatischen Umsturz noch nicht in sich realisiert. Wittgensteins spröde Schriftlichkeit ist an und für sich schon eine Verabschiedung des Schriftprimats der Philosophie als der Sprachprozessordung ihrer autogenen Theatralisierung. In Wittgensteins Texten hat sich eine neue Mündlichkeit ausgebreitet, die auf eine nie zu überwindende Improvisationsform von Denken verweist. Es demonstriert in der Spätphase, in den *Philosophischen Untersuchungen*, den Versuch, den unsystematischen Suchbewegungen des Aphoristikers die Ordnungsstruktur des analytischen Philosophen einzuprägen.

Was aber *ist* der *Fall*, was ist eine Tatsache jenseits ihrer Vernebelung durch den metaphorisch-metaphysischen Dunst der Sprache? Müssten wir uns, um darauf zu antworten, nicht schon wieder der Interpretation bedienen und damit eine Illusion schaffen? Dieser Zirkel ist nicht aufzulösen; dem hat Wittgenstein Rechnung getragen, als er in den *Philosophischen Untersuchungen* das Wahrheitspostulat in Bezug auf die Sprache durch seine These von den Sprachspielen ersetzte. Damit hat Wittgenstein eine Ebene der Mündlichkeit über die Schriftfixiertheit des sprachanalytischen Denkens gezogen, das durch das analytische Denken selbst nicht mehr zu erfassen ist. Die tatsächliche Oralität der sprachlichen Wirklichkeit hat eben den mystischen Grund, den Wittgenstein im *Tractatus* der Philosophie zuweist, sofern sie die Aussage-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sphäre naturwissenschaftlicher Sätze übersteigt.[4] Das Problem besteht darin, dass die Menschen in dieser primär oralen Sphäre leben, während sich die Satzanalysen des stringenten Philosophen auf eine Schriftlichkeit beziehen, die ihren mündlichen Grund verlassen zu haben scheint. Das bedeutet, in anderen Worten: jede Philosophie ist unvollständig und unauthentisch, die nicht auf den *performativen* Grund der Sprache und ihres sozialen Gebrauchs zurückgeht.

Bei Nietzsche liegt die Lösung des Problems in einer vergleichbaren Dimension, in der Tatsache nämlich, dass Sprache in jedem Falle in Gebrauch genommen wird, auch wenn sie keinen festen Untergrund an Wissen oder Wahrheit kennt. Dieses bei Nietzsche *ästhetische* Ingebrauchnehmen ist das Primäre und der Schlüssel zum Rausch und zur Illusion, zu einer dionysischen Lebenspraxis, in deren Geltungsbereich die zirkuläre Frage nach dem Wesen und der Wahrheit von Aussagen suspendiert ist.

Es gibt keinen anderen Weg in die Lebenspraxis der Sprachspiele als das Schreiben. Das klingt paradox, solange Schreiben als Synonym für reine Schriftlichkeit verstanden wird. Aber Schreiben meint gerade das Gegenteil, genauer sagt, die Aktivierung eines Sensoriums für die *Schreibbarkeit der Stimme*. Unter allen Sprachhandlungen ist Schreiben die primäre, in der sich der direkte Zugriff auf die Sphäre der Illusion und des Scheins im Zuge des Wunsches nach physiologischer Steigerung vollzieht.

In diesen und ähnlichen Worten fasst Nietzsche das Phänomen. Er spricht von der *Physiologie der Kunst*. Schreiben ist bei Nietzsche *Akt* und steht als solche Expression im performativen Akut des sich dramatisch inszenierenden Denkens. Schreiben als Akt ist jenes nachmetaphysische Ereignis der leiblichen Existenz, in dem die Sprachspiele ihr Spiel *als* Spiel spielen. Schreiben übersteigt das Medium Schrift auf seine amedial-performative Dimension hin. Vom Standpunkt einer ›performativen Ästhetik‹ aus ist Nietzsches Vorgehen im Schreibakt unter dem Aspekt der ›Kunst‹ genauer zu erfassen:

»Wie kein Blick, keine Wahrnehmung ihrer Mediatisierung je ganz erliegen, sucht Kunst

4. Vgl. Tractatus 6.522: »Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.« Und 6.53: »Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen lässt, also Sätze der Naturwissenschaft – also etwas, was mit Philosophie nichts zu tun hat –, und dann immer, wenn ein anderer etwas Metaphysisches sagen wollte, ihm nachzuweisen, dass er gewissen Zeichen in seinen Sätzen keine Bedeutung gegeben hat.« Ludwig Wittgenstein: *Werkausgabe*. Band 1: »Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen«, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 7-87, hier S. 85.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Augenblicke des Unfüglichen und Unverfügbaren ansichtig werden zu lassen und erneut das Unzugängliche, Nichtkonstruierbare hörbar und fühlbar zu machen, das heißt, Erfahrungen von Amedialität zu restituieren.«[5]

Auf Nietzsche hin zentriert, bleibt hierbei eine Frage bestehen und wird als die eigentlich brennende Frage für Nietzsche selbst wie für eine nachmetaphysische Ästhetik des Performativen überhaupt deutlich: Wie kann es zu einer Erfahrung des auratisch amedialen Existierens im Akut des Hier und Jetzt, im Prozessakt des Schreibens kommen, wenn dieser Akt nicht unter der dramatischen Drift des Martyriums steht?

Die Obsession des Opfers wird unabweisbar, wo das bloße Literatur-Machen überstiegen werden soll. Der *Zarathustra* ist für Nietzsche kein Buch unter anderen Büchern, sondern das Buch, das alle anderen Bücher überflüssig macht, indem es gar kein Buch mehr ist. Der *Zarathustra*, das ist der Leib des Philosophen, und die in diesem Text verschriebene Tinte ist sein Blut: »Von allem Geschriebenen liebe ich nur Das, was Einer mit seinem Blute schreibt. Schreibe mit Blut: und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist.«[6]

III.

Schreiben ist der Lösungspunkt nicht nur erkenntnistheoretischer Probleme; es geht an die anthropologische Wurzel der europäischen Kultur, in einer den ganzen Menschen erfassenden dionysischen Lebenspraxis. Für Nietzsche ist es Inbegriff metaphysischer Tätigkeit, jedoch anders als noch in seiner frühen Konzeption des dionysisch-apollinischen Spannungsraums, ohne Telos und ohne Erfüllungshorizont. Vielmehr schafft der zu schreibende Text ein zersplittertes Werk aus Masken, inszeniert sich die Schreibbarkeit der Stimme als Theatralität der Schrift, als histrionische Szenographie und führt so direkt auf die Zerstörung des Werkbaus zu.[7]

Das Werk ist noch bei Goethe eine Illusion schöpferischer Teleologie, ein Ersatzmythos für den theologischen Schöpfungsbegriff. Goethe schaffte das Undenkbare, das Generationen nach ihm, und darunter die ambitioniertesten Köpfe, als Messlatte ihres eigenen Tuns anlegten:

5. Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 69.

6. Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari (KSA), Bd. 4: »Also sprach Zarathustra«, München: dtv 1980, S. 48.

7. Zum Begriff der Szenographie vgl. Gerhard Neumann u.a. (Hg.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, Freiburg: Rombach 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Er verschmolz künstlerisches Werk und Biographie zu einem *Lebenswerkmythos*, der unerreichbar bleiben musste.

Als umso zentraler erwies sich das Werkbaudenken für die nachfolgenden Phasen im 19. Jahrhundert. Auch bei Nietzsche ist es noch von ausschlaggebender Bedeutung, was nicht zuletzt der lang gehegte und erst 1888 fallengelassene Plan zu einem philosophischen Hauptwerk unter dem Titel *Wille zur Macht* belegt. Zugleich ist Nietzsches Bewunderung für Goethe eine Apotheose der Erfüllung des gelebten Lebens im Suggestivreich der Kunst.

Zwar gibt sich Nietzsche gegenüber allen Idealgebäuden des menschlichen Geistes durchweg aggressiv und behauptet immer wieder, nichts sei für ihn so charakteristisch wie die Zertrümmerung alter Ideale, doch gilt dies nicht für den im Vordergrund des Schreibens lagernden Werkbauplan, der im Hintergrund die Faszinationsfigur Goethe hat. Dieser Plan verdeckt die primären Bewegungen des Schreibens und verhindert zugleich, dass der Blick auf die Zerstörung des Werkhaften *im* Schreiben frei wird.

Die Illusion des Werkes ist das undurchdringliche Mittel der Verdrängung der dezentrierenden Arbeit der Schrift. Erst die letzte Schaffensphase, erst der Herbst 1888 bringt hier Klarheit; erst *Ecce homo* entfaltet die ganze histrionische Dramatik des Schreibens in der Form einer komödiantisch-perspektivistischen Biographie des Autors als eines Schreibenden. In *Ecce homo* wird aus Biographie *Autographie* und aus der ästhetischen Rhetorik als Strategie philosophischer Rede eine Hyperpolitik des Körpers in der Schrift.[8]

Die Zerstörung des Werkhaften vollzieht sich im Schreiben, in seiner utopischen Dynamik, in der Irrealität seiner Triebstruktur. Der ›plurale Text‹, der sich daraus ergibt, lässt einer personal-produktiven Abschließung keine Chance. Der plurale Text setzt das multiple Autorsubjekt in Szene. In *Ecce homo* ist die Linearität der Autobiographie zugunsten eines Maskenspiels zerstört, das das Objekt der Darstellung zu einem, wie Nietzsche selbst sagt, *Hanswurst* werden lässt.

Wer den Philosophen Nietzsche ernst nehmen wollte, durfte den Hanswurst in *Ecce homo* nicht in den Vordergrund treten lassen, oder musste behaupten, in dieser spätesten Schrift Nietzsches kündige sich der Wahnsinn nicht nur an, sondern sei schon am Werk. Was aber hier Wahnsinn genannt werden könnte, wäre die *autographe Totalität des Schreibens* als Verdrängungsenergie der biographischen Illusion: alles, was ›mein Leben‹ genannt werden konnte, war ein Maskenspiel von

8. Vgl. hierzu meinen Aufsatz: »Autobiographie als Graphogenese des Selbst. Friedrich Nietzsches ›Ecce homo‹ und Jean-Paul Sartres ›Die Wörter‹«, in: ders. (Hg.), *Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte*, Tübingen: Attempto 2002, S. 195-210.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wechselnden Interpretationen, und dieses Spiel hatte in all seinen Phasen einen einzigen Antriebsmotor und einen einzigen Fluchtpunkt – das Schreiben, Verwandlung von Subjekt/Objekt ins Spiel von Körper und Maske, dem Prozess der Schreibbarkeit der Stimme folgen.

Der krasseste Gegensatz zum totalen Einbruch der histrionisch-dramatischen Schrift in Nietzsches Schaffensphase von 1888 bildet sicherlich die Konstruktion des sogenannten Hauptwerks durch das Nietzsche-Archiv unter der Leitung von Elisabeth Förster-Nietzsche, das 1901 unter dem Titel *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte* erstmals erschienen ist. Zwar dürfte heute niemand mehr der Täuschung unterliegen, die dieses Machwerk hervorrufen kann, nämlich, dass die finale Ausarbeitung des Œuvres nur noch weniger Arbeitsschritte bedurft hätte, dass also Nietzsche tatsächlich als Autor der systematischen Darlegung des »Willens zur Macht« anzusehen sei. Nach der editorischen Meisterleistung von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, die den Nachlass Nietzsches in seine Bestandteile aufgelöst haben, ist dieser Mythos zerplatzt. Doch bleibt die Tatsache bestehen, dass praktisch das gesamte 20. Jahrhundert – und hier so einflussreiche Denker wie Martin Heidegger und Karl Jaspers – Nietzsche als einen bis zuletzt am Werkbau arbeitenden Philosophen rezipiert hat, als Inbegriff des zentripedalen Autorsubjekts, das sich in sein Werk projiziert.

Aus der rezeptiven Chimäre des Hauptwerks ist ohne Zweifel die umfassende Verkennung des Schreibens für Nietzsches gesamte Schaffenszeit abzuleiten. Der Urgrund seiner Heilserwartungen, das sich Ausfalten der eigenen Physiologie in der Schrift, wurde hinter Themen und Diskussionen aller Art verschüttet. Es war aber das Schreiben im Horizont des zu Schreibenden, Schreiben als Wunsch zu schreiben, was Nietzsches Denken vorangetrieben und zuletzt in die Hyperakzeleration geführt hat. Am Ende ist der vom Schreiben aufgerissene Raum der Irrealität so weit, dass nur noch gigantische Objekte als Widerstände darin Eingang finden können. Der Kampf, der Krieg wird zur letztmöglichen Haltung dessen, der schreibt. Krieg gegen alles und gegen alle.

IV.

Dieser äußerste Punkt des agonalen Prinzips, den Nietzsche als Konsequenz aus seiner gesamten schöpferischen Zeit eingenommen hat, faszinierte die Nachwelt in unvergleichbarem Maße, er elektrisierte das 20. Jahrhundert. Zwar diskutierte man in den philosophischen Seminaren und auf den Kongressen über Nietzsches Philosophie *als* Philosophie, das heißt, als eine komplexe, aber in ihren einzelnen Züge durchaus Systematisches zeigende Agglomeration von Inhalten des Denkens, die sich auf eine potenziell kohärente Lehre hin verdichten. Primär faszi-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

niert hat jedoch immer der aus der Nietzsche-Lektüre aufsteigende epochenerschütternde Agon, der aus dem Schreiben nach außen drängte und mit der Energetik des Schreibens identisch ist.

Giorgio Colli bemerkt über Nietzsches letzte Schaffensphase:

»Während er die moderne Welt ablehnt, nimmt er sie entsetzlich ernst, wirft sich mit seiner ganzen Person auf das Problem des Heute, will um jeden Preis selbst zu einem Problem des Heute werden. Und seltsamerweise ist es gerade diese Haltung Nietzsches, die in unserem Jahrhundert ein schon beinahe krankhaftes Interesse für ihn ausgelöst hat.«[9]

Das ›krankhafte Interesse‹, das mit keiner anderen Wirkungsgeschichte eines Philosophen verglichen werden kann, speist sich zu großen Teilen aus der umwälzenden Energie, die das schöpferische Prinzip in Nietzsches Schriften freisetzt, aus der Möglichkeit, bei ihm wie nirgends sonst die Utopie des Schreibens in ihrem physiologischen Erregungszustand bis in die feinsten Fasern nachverfolgen zu können.

Dies war (und ist) die wohl größte und unerschöpfliche Inspirationsquelle all derer, die sich selbst ins Schreiben hineinbewegen wollen, um darin die performative Dramatik ihres Dasein auszufalten. Der Wunsch, die eigene (noch zu schreibende) Biographie in Autographie (in das Selbst-Schreiben des zu Schreibenden) zu überführen, aus dem (fest)geschriebenen Leben ein zu schreibendes Leben zu machen, das zuletzt womöglich mit der Schrift restlos identisch wäre, ist ein zentraler Motivationsimpuls für die unterschiedlichsten literarischen Unternehmungen im 20. Jahrhundert.[10] Utopie ist keine imaginäre Substanz, die von der Schrift nur umkreist würde. Utopie ist innerster Kernbestand des Schreibens als Schreibbarkeit der Stimme. Als Akt holt Schreiben den Kernimpuls des Abendlands in die je eigene ›Bioautographie‹ zurück, die ursächliche Spannung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit bei der Ausbildung der griechischen und damit der europäischen Kultur. Autobiographie wäre, unter diesem Gesichtspunkt gesehen, das betrachtende Nachspiel der Bioautographie des Subjekts, das sein Leben aus der Kultur heraus buchstäblich *erschreiben* muss.

Das gilt bis in die jüngste Vergangenheit. Wahrscheinlich ist die Sinngeschichte des Schreibens, die mit Nietzsche ihren Höhepunkt erreicht, gerade erst zu Ende gegangen. Zu ihr gehört der Mythos des Opfers. Schreiben heißt in dieser Sinngeschichte nicht zuletzt, sich in der Schrift zu opfern. Das ist ein Motiv, das die moderne Literatur in vielen Variationen durchzieht. Es wird in der Postmoderne aufgegeben und

9. Giorgio Colli: »Nachwort«, in: KSA (Anm. 6), Bd. 6: »Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung u.a.«, S. 448-459, hier S. 450.

10. Vgl. dazu etwa meine Monographie *Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

verliert sich in der Jetztzeit scheinbar ganz. Nietzsches gesamte Gestalt repräsentiere den »Ausdruck eines Opfers, nicht eines geschichtlich erfüllten Selbstverwirklichens in der Welt«[11], schreibt Jaspers. Das zeige sich, so Jaspers, nicht zuletzt am Werk Nietzsches, das keine letztgültige Gestalt annehmen konnte wie die großen Systeme der (anderen) großen Philosophen.

Man hat in Nietzsche keinen Philosophen aus dieser Reihe mehr vor sich, sondern einen an das Schreiben körperlich Ausgelieferten, eine autographe Selbstauffächerung in Masken, eine Selbstaufopferung in der Schrift. Daher ist das histrionische Element bei ihm immer mit dem Tragischen vermischt. Das Spiel ist Opfer auf einer Bühne – Passionsspiel. Eine *Sinngeschichte des Schreibens* im 20. Jahrhundert hätte von dieser Konstellation auszugehen. Die Voraussetzung für die Projektion zentraler heilsgeschichtlicher Erwartungen auf das Schreiben generiert in bestimmten Fällen die Tragödie des Selbstopfers. Aus der Strukturalität des Textes heraus ist die Dramatik der modernen Literatur im Horizont der Sinngeschichte des Schreibens jedenfalls nicht zu erklären. Die Spur der Differenz allein erbringt noch nicht den Blick auf die Tatsachen, sondern erst die Perspektive des *Spiels der Differenz als Wille zur Präsenz*.

11. Karl Jaspers: *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, Berlin, New York: De Gruyter 1981, S. 448.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Filmwissenschaft

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Einleitung

Bernd Kiefer und Marcus Stiglegger

Filmtheorie ist ein Feld der allgemeinen Kunsttheorie seit den Zehnerjahren des 20. Jahrhunderts.[1] Sie entwickelt sich historisch zeitgleich

1. Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1998; Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979; Béla Balázs: *Schriften zum Film*. Band I: »Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926«, München: Hanser 1982; Jean-Louis Baudry: »Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: Claus Pias/Joseph Vogl u.a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: DVA 1999, S. 381-404; Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band I. 2., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991; André Bazin: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: DuMont 1975; David Bordwell/Noël Carroll (Hg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison: Univ. of Wisconsin 1996; Gilles Deleuze: *Kino*, 2 Bände, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989/91; Doane, Mary Ann: »Film und Maskerade: zur Theorie des weiblichen Zuschauers«, in: *Frauen und Film* 38 (1985), S. 4-19; Patrick Fuery: *New Developments in Film Theory*, Hampshire, London: Macmillan 2000; Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979; Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logik of Late Capitalism*, Durham: Duke Univ. Press 1991; ders.: *Signatures of the Visible*, New York, London: Routledge 1990; Siegfried Kracauer: *Kino*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974; ders.: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977; ders.: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993; Robert Lapsley/Michael Westlake: *Film Theory. An Introduction*, Manchester: Univ. Press 1994; Gerald Mast/Marshall Cohen (Hg.): *Film Theory and Criticism*, New York u.a.: Oxford Univ. Press 1974; Christian Metz: *Sprache und Film*, Frankfurt/Main: Athenäum 1973; Bill Nichols (Hg.): *Movies and Methods. An Anthology*, 2 Bände, Berkeley: California Univ. Press 1976/85; Toby Miller/Robert Stam (Hg.): *A Companion to Film Theory*, London: Blackwell 1999; Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*, 2 Bände, Paris: Éd. universit. 1963/65; Laura Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Gislind Nabakowski (Hg.), *Frauen in der Kunst*, Bd. 1., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980. S. 30-46. Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*. Hg. von Jörg Schweinitz, Wien: Synema 1996; Erwin Panofsky: *Stil und Medium im Film & Die ideo-*

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mit der theoretischen Erfassung und Bestimmung des Modernismus in Malerei, Literatur und Theater und teilt oft auch deren Begrifflichkeit wie Realismus und Klassizität (etwa »Classical Hollywood«), Tradition und Avantgarde, Gattung (die Differenzen von Spiel- und Dokumentarfilm), Genre (thematische, dramaturgische und stilistische Gemeinsamkeiten einer Gruppe von Filmen, etwa des Western) und Autorschaft (die individuelle Stilistik und Weltsicht eines Regisseurs in seinem Œuvre). Sie teilt auch die Inspiration durch Disziplinen wie Philosophie, Psychologie und Soziologie, die für die Kunsttheorie von erheblichem Einfluss waren und sind. Filmtheorie unterscheidet sich von anderen Theorien der Künste jedoch v.a. durch die Tatsache, dass das neue Medium Film seine kulturelle Legitimität, seinen ›Kunstcharakter‹ erst in Konkurrenz zu den etablierten Künsten wie Literatur und Theater durchsetzen musste. So trägt noch 1932 eine der bedeutendsten filmtheoretischen Schriften, die des Psychologen Rudolf Arnheim, den programmatischen Titel *Film als Kunst* und grenzt den Film vom reinen Vergnügen des »Kientopp« ab. Seither hat Filmtheorie in mehreren Entwicklungsschüben den komplexen Charakter des Mediums und seiner Wirkungen auch durch eine immer elaboriertere Theoriesprache und in einer kaum noch überschaubaren Bandbreite von Konzepten herausgearbeitet.

Filmtheorie hat sich historisch insgesamt verwissenschaftlicht und oft auch zu ›Schulen‹ institutionalisiert, etwa strukturalistische Genre-Theorie oder phänomenologische Autoren-Theorie. Zwar gibt es bis dato die *eine* Theorie des Films so wenig wie *die* Theorie der Literatur oder der Malerei, aber es hat sich seit den 1970er Jahren, wie David Bordwell und Noël Carroll 1996 formulieren, ein »Aggregat« der Theorie gebildet, das bestimmt ist von der Reformulierung der Psychoanalyse durch Jacques Lacan, von der strukturalistischen Semiotik, der poststrukturalistischen Literaturtheorie und von Varianten des Marxismus

logischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers, Frankfurt/Main: Fischer 1999; Dieter Prokop (Hg.): *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*, München: Hanser 1971; Philip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Reader*, New York: Columbia Univ. Press 1986; Screen (Hg.): *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*, London: Routledge 1995; Robert Stam: *Film Theory. An Introduction*, London: Blackwell 1999; ders./Toby Miller (Hg.): *Film and Theory. An Anthology*, London: Blackwell 1999; Kristin Thompson: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, New York: Princeton Univ. Press 1988; Andrew Tudor: *Film-Theorien*, Frankfurt/Main: Kommunales Kino, Arbeitsgruppe für Kommunale Filmarbeit e.V. 1977; Karsten Witte (Hg.): *Theorie des Kinos*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973; Peter Wuss: *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*, Berlin: Henschel 1990; Siegfried Zielinski: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

von Louis Althusser.[2] Für dieses Theorie-Aggregat ist kennzeichnend, dass die Wirkung des Mediums Film in der illusionär-spiegelhaften Schaffung einer Subjekt-Positionierung des Zuschauers gesehen wird, die den Apparat Kino zu einer ideologischen Agentur der (spät-)kapitalistischen Gesellschaft macht, in der das Individuum in Fragmente zerfällt und nur noch medial stabilisiert werden kann. Hier wird die Analyse der inner-filmischen Blick-Lenkung und ihrer ideologischen Konnotation und die des traum-analogen Mechanismus der Filmwahrnehmung favorisiert. Der marxistische amerikanische Kulturtheoretiker Fredric Jameson hat in seinen Büchern *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) und *Signatures of the Visible* (1992) diese Theorieansätze gebündelt. Für Jameson ist Filmtheorie Teil einer umfassenden Theorie der gegenwärtigen Kultur, in der die »Audiovisionen«[3] Film, Fernsehen und Video ineinander greifen und in der das Mediale die ökonomische Determinante wurde, damit zugleich Machtinstrument zur Beherrschung der Medienkonsumenten. Von diesem Augenblick der postmodernen Filmtheorie ausgehend, lassen sich Geschichte und Funktion der Filmtheorie bestimmen. Jede Theorie des Films setzt an dem Punkt an, dass einem jeden Film und dass jeder Wahrnehmung eines Filmes »Theorien der Repräsentation, der menschlichen Natur, der Moral, der Natur der Realität, der Bedingungen für menschliches Glück usw.« zugrunde liegen.[4] Filmtheorie ist also immer befasst mit der sozio-kulturellen Bedeutung dessen, was Filme als massenmediale Konstrukte sind und bewirken – und dies im Rahmen einer historischen Entwicklung, in der Medien wie Film und Fernsehen immer tiefer in die Binnenstrukturen des Alltags, der Intimität und damit in die Struktur des Selbstverständnisses und der Selbstdefinition von Medienkonsumenten eingreifen. Seit Laura Mulveys bahnbrechendem Aufsatz über *Visuelle Lust und narratives Kino* (1973) kann auch nicht mehr von *dem* Kinozuschauer gesprochen werden, denn Mulvey wies darauf hin, »wie das Unbewußte der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform« v.a. des klassischen Hollywood-Kinos und seiner Repräsentation des Weiblichen, also der weiblichen Stars, bestimmt.[5] Wie Frauen Filme wahrnehmen, in denen der weibliche Blick vom männlichen dominiert wird, ist seither Teil der Fragestellung

2. David Bordwell/Noël Carroll: (Hg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, London: 1996, S. XIII.

3. Dazu Siegfried Zielinski: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

4. Robert Lapsley/Michael Westlake: *Film Theory. An Introduction*, Manchester, New York 1994, S. VI.

5. Laura Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1998, S. 389.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

feministischer Filmtheorie, wie sie etwa Mary Ann Doane vertritt. Filmtheorie heute historisch zu rekonstruieren, das heißt also, die Theorien in ihrer Wissenschaftlichkeit auch als Theorien zu lesen, die kulturell und politisch in Kontexten stehen, in denen jeweils von einem bestimmten Zuschauer die Rede ist – meist von einem männlichen, weißen und heterosexuellen.

Hugo Münsterbergs Studie *The Photoplay. A Psychological Study* (1916) leitet die Geschichte der Filmtheorie ein im Geist der Illusionsästhetik des 19. Jahrhunderts und mit einer weit reichenden Prognose: »Die massive Außenwelt hat ihr Gewicht verloren, sie wurde von Raum, Zeit und Kausalität befreit und in die Formen unseres eigenen Bewusstseins gekleidet. Der Geist hat über die Materie triumphiert, und die Bilder rollen mit der Leichtigkeit musikalischer Klänge ab. Es ist ein Hochgenuss, den uns keine andere Kunst bereiten kann.«[6] Damit sind entscheidende Begriffe der gesamten Filmtheorie benannt: die Relation von außerfilmischer Welt (sozialer Realität), auf die Filme sich abbildend oder verweisend bezieht, und dem Bewusstsein des (sich im Kino befindenden) Zuschauers, dann die kaum verbal zu fassenden Eindrücke der illusionären Bilder und der voyeuristische Genuss, den diese Bilder bereiten. Von Beginn an steht Filmtheorie vor der Aufgabe, den offenbaren Voyeurismus, den das Kino als Mechanismus seiner Wirkung voraussetzt, in Beziehung zu setzen zum Realitätsprinzip, das im Kino, anders als im Theater, in dem die Akteure in Räumen und im Licht physisch präsent sind, außer Kraft gesetzt ist. Erkenntnistheoretisch handelt alle Filmtheorie also von einer Abwesenheit, die wie in keiner anderen Kunstform die Vollständigkeit einer Anwesenheit simuliert. Daraus entsteht der in der Filmtheorie immer wieder ausgetragene Dissens über den in den bildenden Künsten des 20. Jahrhunderts und in ihrer Theorie vorherrschenden Konflikt über das Konzept des Realismus. Béla Balázs vertritt in *Der sichtbare Mensch* (1924) die Auffassung, der Film als neue Kunst sei zugleich »eine von Grund aus neue Offenbarung des Menschen«[7], und zwar in der ersten international verständlichen Sprache: der der Mienen und Gebärden. Als eigenstes Gebiet des Films gilt Balázs die Großaufnahme, in der Gesichter ihre lebendige Physiognomie so offenbaren, wie keine andere Kunst dies vermag. Auch für Rudolf Arnheim geht Film als Kunst durch die elementaren Materialeigenschaften des filmischen Bildes weit hinaus über die mechanische Reproduktion von Realität und gewinnt v.a. durch die Montage der Realität gegenüber eine raum-zeitliche Selbstständigkeit.

6. Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*, Wien: Synema 1996, S. 99.

7. Béla Balázs: *Schriften zum Film*. Band 1: »Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-26«, München u.a.: Hanser 1982, S. 47.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In der 1930er Jahren beginnt in der Filmtheorie eine Tendenz zur Politisierung der Filmpraxis und der intendierten Wirkung des Mediums. Sie zeigt sich in der emphatischen Hoffnung auf eine Erneuerung der Künste durch den Film, die Walter Benjamin Ende der 30er Jahre in seinem für die Film- und Medienwissenschaft später höchst einflussreichen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* formuliert. Durch die »Vertiefung der Apperzeption«, die der Film gerade durch die Großaufnahme und die Montage »mit dem Dynamit der Zehntelsekunde« bewirke, und durch den kollektiven Charakter seiner Rezeption sei die Chance seiner wissenschaftlichen und politischen Verwendung gegeben. Bewusst gegen solche Hoffnung auf das Medium ist die Theorie der Kulturindustrie gerichtet, die Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in den frühen 40er Jahren im amerikanischen Exil und unter dem Eindruck des Hollywood-Kinos in ihrer *Dialektik der Aufklärung* (1947) entwickeln. Film ist ihnen Medium der Manipulation. Im Kino werde massenhaft eingeübt, was die kapitalistische Gesellschaft von jedem Einzelnen fordere: bedingungslose Zustimmung zur Wirklichkeit, wie sie ist.

Nach dem Zweiten Weltkrieg – und v.a. unter dem Einfluss des italienischen Neorealismus im Film – setzt sich zunächst in der Filmtheorie das Paradigma des Realismus als Dominante durch. Für den französischen Filmkritiker und Filmtheoretiker André Bazin geht es um eine Ontologie und eine Ethik des filmischen Bildes. Film ist ihm »die Vollendung der fotografischen Objektivität in der Zeit«.[8] Siegfried Kracauer, der schon in seinem Essay *Film 1928* beklagte, mit wachsender »Vollendung der photographischen Technik« mache sich ein »Mangel an Beobachtungsgabe« im Film bemerkbar und der eigentliche »Gegenstand« des Films, die Realität, »verflüchtige« sich immer mehr,[9] warf gerade den sowjetischen Montagefilmen – vor allem Eisensteins – vor, sie fragmentierten die Realität zu Mosaiken. Kracauers 1960 erschienenes opus magnum: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* kodifiziert dann als materiale, nicht formale Ästhetik geradezu die ontologische Auffassung Bazins vom per se dem Realismus verpflichteten Medium – bis zur metaphysischen, fast theologischen Unterstellung, Film habe die Wirklichkeit aus ihrer Zerstückelung zu erretten, zu erlösen.

Das 1963 und 1965 erschienene zweibändige Werk *Esthétique et psychologie du Cinéma* von Jean Mitry gilt der Geschichtsschreibung der Filmtheorie häufig als ein Wendepunkt, da Mitry konzentriert die Frage nach der Sprache des Films und ihrer spezifischen Wirkung stellt. Das

8. A. Bazin: *Was ist Kino?* (Anm. 1), S. 25.

9. Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 303.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ist der Ansatzpunkt der Semiotik des Films, die Christian Metz mit *Langage et cinéma* (1971), ausgehend von Mitry, zu entwickeln begann und die ihn dann an die Psychoanalyse Jacques Lacans anschließen ließ. Metz analysiert die Codes syntagmatischer und paradigmatischer Verbindung von Bildern, um aus der Linearität filmischen Erzählens in Bildern und aus der Auswahl zusammengehörender Bilder eine Grammatik des Films zu erstellen. Die Psychoanalyse Lacans wies – nicht nur für Metz – den Weg zur Erfassung der spezifischen Filmwahrnehmung. Für Lacan ist ein Subjekt immer im Imaginären einer symbolischen Struktur, immer in einem Code situiert, sogar das Unbewusste ist ihm wie eine Sprache strukturiert. Vor allem Jean-Louis Baudry hat dies zur Theorie des filmischen Apparatus und Dispositivs ausgearbeitet. Film generiert schon durch seinen Rezeptionsort im dunklen Kinosaal und durch die Positionierung des wahrnehmenden Subjekts zwischen Projektor und Leinwand eine illusionäre Wunscherfüllung: Das Kino ist eine »Simulationsmaschine«, die quasi halluzinatorischen Charakter besitzt, der mit der Wirkung des Realen versehen ist.

Die neuere und neueste Filmtheorie bezieht ihre Impulse v.a. aus der Semiotik, dem russischen Formalismus und der Psychoanalyse. Gilles Deleuze legte mit *Cinéma 1. L'image-mouvement* (1983) und *Cinéma 2. L'image-temps* (1985) eine Philosophie des Films vor, die »die großen Autoren des Films« als Denker in Bewegungs- und Zeit-Bildern begreift, und er schreibt zugleich eine autorenfixierte Geschichte des filmischen Denkens in und mit Bildern und Tönen. Die neoformalistische Filmtheorie von Kristin Thompson und David Bordwell stellt die vom einzelnen Film durch Verfremdung der gewohnten Wahrnehmung im Zuschauer angeregten kognitiven Prozesse heraus, um letztlich Funktionen und Motivationen eines Films historisch zu verstehen. In Patrick Fuerys Überblick über *New Developments in Film Theory* (2000) werden vor allem der Blick und die »Corporeality«, die Illusion körperlicher Realität als Arbeitsfelder filmtheoretischer Reflexion hervorgehoben. In seinen Schlussfolgerungen kommt Fuery zu der Erkenntnis, dass es sich bei dem Medium in der Summe seiner ästhetischen Mittel um ein seduktives Konstrukt handelt.

Mit der Erweiterung der feministischen Filmtheorie von der Analyse des dominanten männlichen Blicks über die Theorie des weiblichen Zuschauers zur Gender-Theorie, zur Theorie des kulturell, also auch medial generierten Geschlechts, greift Filmtheorie derzeit in zahlreiche Debatten über Identität im medialen Zeitalter ein. Als Herausforderung jeder künftigen Filmtheorie bleibt die Einsicht des Kunsthistorikers Erwin Panofsky aus dem Jahr 1947: »Denn im modernen Leben […] ist der Film, was die meisten anderen Kunstformen nicht mehr sind, nicht Verzierung, sondern Notwendigkeit.«

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Rituale der Verführung.
Seduktive Strategien filmischer Inszenierung

Marcus Stiglegger

»Und der Verführer? So wie sein Weg spurlos ist (ich möchte es so ausdrücken: seine Füße nehmen die Spur, die sie auf den Boden drücken, wieder mit), so fordert seine Verführungskunst keine erkennbaren Opfer.«
Søren Kierkegaard, Tagebuch eines Verführers

Der fruchtbare Moment

Kunst ist nicht Leben, und die filmische *Reproduktion des Lebens* verändert dessen Gesetze. Die filmische Darstellung einer bestimmten Handlung hat nach eigenen, anderen Gesetzmäßigkeiten und *inszenatorischen Strategien* zu erfolgen als das reale Vorbild, denn die audiovisuelle Rezeption ein und derselben Handlung erzeugt nicht notwendigerweise denselben Effekt. Um den gewünschten authentischen Affekt im Rezipienten dennoch stimulieren zu können, das Publikum regelrecht zu verführen, haben sich spezifisch filmische Rituale herausgebildet, die anhand streng codifizierter Surrogathandlungen und Simulationen die erwünschte emotionale Reaktion provozieren sollen. Die vielschichtigen Begriffe der *Verführung* und des *Begehrens* dienen als Orientierung auf dieser filmarchäologischen Suche nach derartigen *filmischen Strategien und Ritualen*. Das Medium Film hat ein ganze Reihe dieser *seduktiven Strategien* herausgebildet, die an den folgenden Beispielen veranschaulicht werden sollen.

In der Fotografie bezeichnet Roland Barthes den Punkt des unwillkürlichen Betrachterinteresses als *punctum*. Dieses *punctum* ist nicht notwendigerweise vom Fotografen gesucht oder inszeniert, vielmehr kann es ein instinktiv belebender, irritierender und somit fesselnder Punkt der Aufmerksamkeit sein, der sich erst beim Betrachten des entwickelten Fotos ergibt. Andererseits kann jeder ›Bildermacher‹ nach diesem Moment bewusst suchen, in der steten Hoffnung, diesen Moment der Faszination auf den Betrachter zu übertragen. Der Moment

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der Verführung, der Robbe-Grillet'sche »fruchtbare Moment« (*instant*), ist letztlich der Versuch, filmisch ein solches *punctum* zu inszenieren, wobei natürlich eine Entfernung vom Barthes'schen Konzept eintritt.[1] Ich will daher nicht weiter auf diesen eher assoziativen Zusammenhang eingehen. Der Bezug zu Alain Robbe-Grillets Begriff des fruchtbaren *instants* liegt denkbar näher, zumal dieser Autor und Regisseur sowohl mit Literatur, Film, Fotografie als auch mit Malerei gearbeitet hat. In seinem pointiertesten Prosawerk, den *Instantanées* (*Momentaufnahmen*, 1962), versucht er solche fruchtbaren Momente in kurzen Prosaetüden in literarischen Text zu bannen. Diese Momente sind letztlich die aus seinen Romanen herausgelösten Schlüsselszenen, um die das Geschehen wieder und wieder – in Form eines verspielten Textrituals – kreist. In seinen ab 1960 entstandenen Filmen unternimmt Robbe-Grillet den durchaus experimentellen Versuch, solche *instants* als Tableaux zu inszenieren und die eher konventionelle Spielhandlung in verbindenden Szenen um diese fruchtbaren Momente kreisen zu lassen – ähnlich den Montageprinzipien seiner Texte. Am deutlichsten wird dieses Modell gleich in seiner ersten Berührung mit dem Medium, als Drehbuchautor von Alain Resnais' *L'année dernière à Marienbad/Letztes Jahr in Marienbad* (1960). Dieser Film ist der Versuch, die Perspektive des *nouveau roman*, den Robbe-Grillet literarisch geprägt hatte, auf den Film anzuwenden: Er reiht Motive, Äußerungen, Geräusche und schließlich Tableaux aneinander und breitet diese rätselhafte Vielfalt an Elementen auf der Basis eines klassischen Dreiecksverhältnisses aus: X (Giorgio Albertazzi) versucht die Frau A (Delphine Seyrig) zu verführen, während M (Sacha Pitoeff) das verhindern möchte. X und A haben sich möglicherweise vor einem Jahr in Marienbad getroffen, woran sich A nicht erinnert. M ist möglicherweise As Ehemann. Robbe-Grillet bezeichnet das Geschehen als eine taktische Verführung von A durch X, der sich der fiktiven Erinnerung an Marienbad nur bedient, um eine gemeinsame Basis zu suggerieren. »Es handelt sich um eine Realität, die der Held durch seine eigene Vorstellung, durch sein Wort schafft – und gerade das kann uns der Film besonders gut zeigen, da er als Kunstwerk mit Formen Realität schafft.«[2] Wie Robbe-Grillets Romane ist *Marienbad* ein zyklischer Film der *Rituale*, *Variationen* und *Irritationen*. Er schafft Konstrukte, stellt sie gleich darauf in Frage und legt so die Funktion des Films selbst als *Trugbild* offen. Das Geschehen findet in einem labyrinthischen Hotel mit großem Park und prunkvoller Aus-

1. Die Übertragung des *punctum*s auf den Film ist nicht neu, auch Fuery greift in seiner Analyse des »*gaze*«, des Rezipienten-/Kamerablicks, darauf zurück. Patrick Fuery: *New Developments in Film Theory*, New York: St. Martin's Press 2000, insb. S. 20-23.

2. Alain Robbe-Grillet, zitiert nach Rold Thissen/Leo Phelix: *Pioniere und Prominente des modernen Sexfilms*, München: Goldmann 1983, S. 302.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

stattung statt – ein von der Außenwelt isoliertes Gebäude, eine autarke Welt persönlicher Obsessionen, Erinnerungen und Täuschungen. *Marienbad* empfindet die »Poetik der Blicke« – so Thomas Koebner[3] – des Schriftstellers Robbe-Grillet auf audiovisuelle Weise nach: Die ruhige Bewegung der Kamera, das Driften durch ein multiples Geschehen ermöglicht dem Zuschauer lediglich die Wahrnehmung unzureichender Fragmente von Handlung. Die durch die Langsamkeit ermöglichte Intensität der Beobachtung steht in keiner Relation zu deren narrativem Ergebnis.

Die Exposition des Films beschwört ein beständiges Gleiten von Zeit und Raum. Die Kamera erkundet die endlosen Korridore, Flure und Galerien dieses barocken Hotels, bietet dem Betrachter jedoch nie einen nachvollziehbaren Eindruck des gesamten filmischen Raumes und seiner Dimensionen. Vielmehr durchmisst sie ein Labyrinth von Verbindungsräumen, die nur selten in einem zweckbestimmten Gebäudeteil enden. Tatsächlich sind es ›Nicht-Räume‹, die der Film als Schauplatz wählt, zusammengestellt aus den unterschiedlichsten Drehorten, die nur im filmischen Kontext zur scheinbaren Einheit zusammenfinden. Wie Robbe-Grillets Prosatexte um den Kern der Erzählung kreisen und ihn nur selten direkt berühren, kreist hier die Kamera in den ›Nicht-Räumen‹, um nur einmal in private Sphären vorzudringen: in As Hotelzimmer, wo das fatale Ereignis des Films stattfindet bzw. stattfand. Dieser private Raum ist zugleich der einzige emotional konnotierte filmische Raum, das sinnliche Herz eines ansonsten bewusst ›kalten‹ Films. Von Beginn an wird also ein Spiel zwischen Film und Zuschauer entworfen, das mit dessen *Begehren zu Sehen* zusammenhängt. Der Blick wird in die Nähe des Begehrten gelenkt, ohne es letztlich *berühren* zu dürfen. Dieses Spiel von Zeigen und Verweigern zugleich ist bereits eine erste Ebene filmischer Seduktion über die Bildebene. Der Preis dieses Spiels ist letztlich das sorgsam gehütete Geheimnis dieses Vexierspiels, ein Geheimnis, das es kaum zu lüften gilt. Statt dessen wird es über den (beliebigen) Schluss des Films hinaus bewahrt werden – in diesem Fall wäre sogar von mehreren Schlüssen zu sprechen, was die Beliebigkeit dieser fragmentarischen Erzählung nur betont. Zugleich offenbart sich der Unterschied zwischen dem Geheimnis und dem Rätsel: Liegt hinter dem Rätsel eine klar rational fassbare Struktur, ist das Geheimnis letztlich ein Konstrukt, ein fragiles Trugbild, das in letzter Instanz auf sich selbst verweisen müsste – würde die Inszenierung denn diese ultimative Annäherung des begehrenden Betrachters zulassen.

Bei ihren Erkundungsgängen lässt die Kamera Zeit zur einge-

3. Thomas Koebner: »Letztes Jahr in Marienbad«, in: ders. (Hg.), *Filmklassiker*, Bd. 2, Stuttgart: Reclam 1995, S. 447-451.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

henden Betrachtung der Schauplätze: Einer Betrachtung allerdings, die angesichts all der demonstrierten architektonischen Klarheit und Symmetrie immer wieder das labyrinthische, kryptische Wesen des Dargestellten betont. Diese visuelle Konstitution eines undurchschaubaren zyklischen Raumes jenseits der Zeit reflektiert die zyklische Struktur von Robbe-Grillets Romanen. Das Schloss/Hotel ist ein metaphorisches, materielles Abbild des mentalen Robbe-Grillet'schen Labyrinths. Diese Inszenierungs- und Montagetechnik erklärt hinreichend, warum Gilles Deleuze im zweiten Teil seiner Kinoreflexionen, *L'image-temps*, diesen Film immer wieder als Referenz heranzieht: Dieser filmische Raum ist ›kristallin‹, jenseits von Bewegung und Raum-Zeit-Kontinuität. Während der narrative Spielfilm noch heute nach den Gesetzen des *Bewegungsbildes* funktioniert – also ein harmonisches, nachvollziehbares Zusammenspiel von Charakteren, Handlung, Motivation und Raum anstrebt –, konstruiert *Marienbad* einen nach eigenen, zyklischen Gesetzen funktionierenden ›Zeit-Raum‹, losgelöst von Kontinuität und Handlungsmotivation.

»[Das] Zusammenspiel von Aktualität und Virtualität, nach Bergson das Gründungsgeschehen der Zeit überhaupt, wird vom Film nicht nur als Erinnerung und als Traum ausgebildet, sondern in einem eigenen Bildtypus produziert, den Deleuze ›Kristallbild‹ nennt. Im einfachsten Fall kommt es hier zu einer Verdoppelung des Bildes, beispielsweise durch das Spiegelbild. Das aktuelle Bild und sein – virtuelles – Double, das Spiegelbild, werden so aneinander gekettet, dass sie stets und unentrinnbar aufeinander verweisen und sich aneinander brechen. [...] Mit Bergson vergleicht Deleuze diesen Vorgang der Aufspaltung eines Lichtstrahls durch ein Prisma oder eben einen Kristall. Neben den ›wörtlichen‹ Spiegelbeziehungen kann sich eine solche Verdoppelung und Spiegelung auch [...] da entwickeln, wo eine Figurengruppe die Handlung der anderen spiegelt, oder wo sich die Handlung in einer Handlung innerhalb der Handlung bricht wie in den Theaterszenen in Resnais' *L'année dernière à Marienbad*.«[4]

Der Film präsentiert also ganz im Sinne von Deleuze eine ›reine optische und akustische Situation‹.[5] Die Menschen dieses reinen ›Zeit-Raumes‹ oder eben ›Zeit-Bildes‹ handeln nicht kontinuierlich, haben keine Mission zu erfüllen, stehen auch weitgehend in keinem nachvollziehbaren persönlichen Zusammenhang. Die Inszenierung verweigert ein narratives Moment, hält die Motive im Verborgenen. Statt dessen

4. Lorenz Engell/Oliver Fahle: »Filmphilosophie«, in: Jürgen Felix (Hg.), *Moderne Film Theorie*, Mainz: Bender 2002, S. 222-240, hier S. 237.

5. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991. (Original: *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: 1985). Zu Alain Resnais siehe S. 155-167.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wird der etablierte filmische Raum selbst zur Zeit. Zu einem Bild von Zeit, dem ›Zeit-Bild‹.[6]

Das offenkundige Spiel, das der Film mit seinen Figuren und seinen mehrfachen, höchst unterschiedlichen Auflösungen treibt, spiegelt sich nicht nur in den Spielen, denen die Gäste des Hotels nachgehen, sondern vor allem in den scherzhaft-spekulativen Geschichten, die sich X und A zu den Skulpturen im Park zurecht spinnen: Der ganze Film ist selbst die vielfache Interpretation eines kristallinen, fruchtbaren *instants*, eines für den Betrachter eventuell trügerischen Eindrucks. Was mag X, A und M verbinden? Der Film schlüsselt einige der Möglichkeiten auf. Resnais und sein Kameramann Sacha Vierney entwerfen das visuelle Äquivalent zu Robbe-Grillets *cinéroman*, der als Drehbuch diente,[7] in eleganten Fahrten, die die Ausstattung ebenso wie die Akteure erkunden, in hell ausgeleuchteten, gestochen scharfen Einstellungen und aufwendigen visuellen Arrangements, in denen Spiegeln eine wichtige Bedeutung zukommt. So erschaffen sie nicht das psychologisierende, quasi-realistisch ausgespielte Abbild einer Verführung, sondern Ausstattung, Licht und Figuren bilden gleichermaßen umfassende Assoziationsflächen und Affektmomente, die den filmischen Mechanismen selbst die Funktion des Verführers zukommen lassen. Wie erwartet stieß diese fast anti-narrative Technik auf wenig Verständnis bei der zeitgenössischen Rezeption und trug dem Film den Ruf des kryptischen und selbstgefällig ästhetizistischen Kunstproduktes ein.

Der klare, kontrastreich ausgeleuchtete visuelle Stil des Films betont um so mehr die Statuenhaftigkeit der Akteure, die mitunter mitten in ihrem ›Spiel‹ einfrieren, als wären sie auf ein Foto gebannt worden. Ihr Teint erinnert an den Marmor der Skulpturen im Park, keine der Figuren wird zum Charakter vertieft. Inhaltsleere Gespräche, Spiele als *Zeitvertreib*; dieses Hotel beherbergt eine Gesellschaft der absoluten Oberfläche, in der nicht einmal die Zeit ›Tiefe‹ besitzt. Die Zeit erscheint losgelöst von ihrer Zeitlichkeit, als sei sie buchstäblich *vertrieben* worden, von menschlichen Phantomen, die im ›Nicht-Raum‹, in der ›Nicht-Zeit‹ treiben.

Resnais' und Robbe-Grillets Film ist tatsächlich ein experimentelles Werk der *Differenz* zwischen Kunst und Leben – gerade *weil* hier der Akt der Verführung zwischen X und A dem Akt der *Seduktion* des Films *am* Zuschauer bereits gegenübersteht. Wie funktioniert nun dieses Experiment, das letztlich dazu dient, dem Publikum diese grundle-

6. In diesem Kontext ist ein Blick auf Michelangelo Antonionis frühe Filme angebracht, die mit sehr ähnlichen Reduktionen, Ellipsen und Stilisierungen arbeiten.

7. Es bleibt anzumerken, dass der nach dem Film veröffentlichte *cinéroman* nicht identisch ist mit der Filmvorlage, da Robbe-Grillet einige Variationen aus dem Film nachträglich einarbeitete.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gende Differenz zugänglich zu machen? *Marienbad* präsentiert als klassisches dramatisches Figurenensemble den Verführer X, die vermeintlich Verführte A und den Zuschauer im Hintergrund M, das der Konstellation der *theatralen Grundkonstellation* – A spielt X während S zuschaut – entspricht. Der Film macht diese Variablen deutlich, indem er den Figuren keine Namen gibt, ihnen zudem auch keine prägnanten charakterlichen Eigenheiten verleiht und sie so nie zu individuellen Charakteren adelt. Sie bleiben von Beginn an Leerstellen, Projektionsflächen für das Publikum. Dabei agiert die Frau A durchaus selbst im Sinne einer Verführerin, allerdings ohne dabei aktiv zu werden: Sie wird von Beginn an als X' Subjekt des Begehrens eingeführt, dem scheinbar neutralen, letztlich aber subjektiv-männlichen Blick des gesamten Films ausgeliefert, diesen jedoch zugleich bannend als Kristallisationspunkt des Moments.[8]

Wie in allen Werken Robbe-Grillets ist die dargestellte filmische Realität gekennzeichnet als die subjektive Wahrnehmungs-Projektion des Erzählers und Protagonisten X. In seiner Sprache erschafft er seine Realität immer neu, als wolle er Martin Heideggers Sprache/Seins-Zusammenhang des ›zur Sprache kommen – zur Welt kommen‹ *ad absurdum* treiben. Resnais' Inszenierung macht nie deutlich, wo der filmischen Vision zu trauen ist, bzw. wo es sich um reine Erfindungen des Erzählers handelt, da der Film selbst die Verlässlichkeit filmischer Narration hinterfragt. In diesem Sinne kann man X als den Produzenten, den ›Hervorbringer‹ der filmischen Vision begreifen. In *De la séduction* konstruiert Jean Baudrillard etymologisch den Gegensatz von *Produktion* (Hervorbringen) und *Seduktion* (vom Wege abbringen), wobei er die Produktion dem Mann und die Seduktion der Frau zuordnet. Diese Zuordnung wird in *Marienbad* exemplarisch umgesetzt: X erschafft die Welt und die Frau nach seinen Begierden, er *pro-duziert* die Vision der Realität, während A als vermeintliches Objekt der Begierde letztlich zum Zentrum der *Se-duktion* wird: Sie hält den Schlüssel zu Verweigerung und Erfüllung in der Hand, wobei es ihr immer wieder gelingt, sich dem Bemühen von X zu entziehen. Sie bleibt ebenso phantomhaft wie der gesamte Schauplatz. Nur mit Gewalt kann X schließlich A von der *Se-duktion* in die *Pro-duktion* überführen: durch den banalen, obszönen Akt der Vergewaltigung. Dabei scheint A bereits früh die Taktik von X zu durchschauen: »Sie erfinden … Sie phantasieren …«. Doch X fährt unentwegt fort, führt immer unwahrscheinlichere Wendungen in seine Erzählung ein. Sein Ziel scheint die Konstruktion eines ›privaten Rau-

8. Baudrillard entwirft den Komplex der Verführung als ein Wechselspiel und behauptet, man »könne nur verführen, wenn man selbst verführt ist«, vgl. Jean Baudrillard: *Lasst euch nicht verführen!*, Berlin: Merve 1983, S. 8. A ist also eine prädestinierte Verführerin.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mes‹ (das Zimmer von A) zu sein, der zum Ort der sexuellen Verführung werden soll – oder eventuell wurde. Für X ist das Ereignis der sexuellen Verführung von A eine Erinnerung, die er auch bei der Frau wieder aktivieren möchte. Mit seiner suggestiven Beschwörung lenkt er Proxemik und Gestik seines ›Opfers‹. Der Film präsentiert die Frau hier mehr noch als zuvor als einen rituell umworbenen *Fetisch* des männlichen Blicks, der Wünsche von X. Visuell folgt die filmische Inszenierung zunächst der Beschreibung aus dem Off, doch mit einem Mal scheint X die Kontrolle über die Erzählung zu verlieren. Seine Beschreibung wird wirr und widersprüchlich. »Dann kehrtest du zum Bett zurück. Du kehrtest zum Bett zurück, du hast dich auf das Bett gesetzt…« An diesem Punkt verweigert A die Handlung und verharrt. X wird noch suggestiver: »Und du kehrtest zum Bett zurück. Bitte hör mir zu! Erinnere dich!« Die Frau im Bildkader möchte fliehen, die Tür steht offen, doch X beschwört: »Die Tür ist nun geschlossen.« Die Frau verlässt den Raum, entzieht sich dem nunmehr flehenden Begehrenden. Die Position des Verführers hat sich gewandelt: Er ist nun der unglaubwürdige Hervorbringer (*Produzent*) einer zwanghaften Geschichte, derer sich die Frau unterordnen sollte. In ihrem Entkommen jedoch wird das Objekt der Begierde selbst zur Verführerin. »Wo bist du? Wohin gehst du? Warum willst du fliehen?« Mit X' Worten verliert die Tonebene die Kontrolle über die Bilder. Jeder Rest narrativer Logik löst sich auf, der misslungene Akt der Verführung von Seiten des Mannes ist zum geglückten Akt der Verführung von A an X geworden. Sollte der Zuschauer selbst der Verlockung erlegen sein, A zu begehren, ist er nun vollends zum Spielball der Inszenierung und Montage geworden. So kann es sich *L'année dernière à Marienbad* auch leisten, drei unterschiedliche Auflösungen anzubieten: 1. Der Ehemann M (von frz. *mari*) erschießt den Nebenbuhler X; 2. X stürzt von einer Mauer; 3. Die Frau A verlässt mit X das Hotel.

Um diese Situation herum also entwirft *Marienbad* die wiederkehrenden Momente einer gewollten sexuellen Verführung, die sich schließlich – so legen es Film und mehr noch der *cinéroman* in einer früheren Szene nahe – in einem Akt der Vergewaltigung *negiert*; negiert deshalb, weil das Ziel der Verführung weniger die *Erfüllung* des Begehrens, lediglich die *Annäherung* sein kann. Wie es Søren Kirkegaard in seinem *Tagebuch eines Verführers* verdeutlicht, liegt die Sensation im Akt der Verführung selbst, die Erfüllung jedoch konfrontiert den *Zauber der Erwartung* mit der *Banalität* der (fleischlichen) Kollision. So liegt auch in dieser Kollision die Differenz zwischen der Metaphysik der Verführung und der Alltäglichkeit der Erfüllung. Der fruchtbare Moment, der *instant*, ist selbst nie um die Erfüllung, sondern immer um die Verheißung gewunden. Was der Erotomane Robbe-Grillet in seiner literarischen Vorlage deutlich als Vergewaltigungsakt kennzeichnet, wird in Alain Resnais' Inszenierung zu einem assoziativen Spiel: In einer sich

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mehrfach doppelnden Montage scheint die mit weit offener Blende gefilmte Frau im Moment der Krise in die Kamera zu stürzen. Resnais belässt das Geheimnis in der Inszenierung, gibt sein Experiment nicht preis. Dabei würde eine eindeutige Vergewaltigung im entworfenen Spiel durchaus Sinn machen: A würde nie freiwillig aus dem seduktiven Komplex heraustreten, denn damit gäbe sie ihre eigene Macht zur Verführung preis. Die Durchbrechung der Seduktion mittels brachialer physischer Gewalt ist somit nicht einmal ein Ende des Spiels, da die Frau sich in diesem Akt nicht selbst preisgegeben hat. Der begehrende X dagegen ist zum Verlierer des Spiels geworden, dessen Kontrolle er abgab. In jedem Fall ist *Marienbad* ein virtuoses Spiel mit der Differenz, da es den Zauber seines fruchtbaren Moments zu bewahren vermag und die Verführung auf jeder Ebene in einem Zustand der Schwebe belässt.[9]

Die Auflösung des Kontinuums

Mit der narrativen Kunst der Moderne kam auch die allmähliche Auflösung der epischen, linearen Erzählform, die das Raum-Zeit-Kontinuum des Geschehens garantierte. Botho Strauss entwickelte seinen vielschichtigen Roman *Der junge Mann* (1984) nach einem derartigen modernen Prinzip, das er in der Einleitung kurz theoretisch erläutert, indem er die nunmehr veränderte Situation des modernen Erzählers definiert:

»Vielleicht wird er zunächst gut daran tun, sich in Form und Blick zunutze zu machen, worin ihn die Epoche erzogen hat, zum Beispiel in der Übung, die Dinge im Maß ihrer erhöhten Flüchtigkeit zu erwischen und erst recht scharfumrandet wahrzunehmen. Statt in gerader Fortsetzung zu erzählen, umschlossene Entwicklung anzustreben, wird er dem Diversen seine Zonen schaffen, statt Geschichte wird er den geschichtlichen Augenblick erfassen, die gleichzeitige Begebenheit. Er wird Schauplätze und Zeitwaben anlegen oder entstehen lassen anstelle von Epen und Novellen. Er wird sich also im Gegenteil der vorgegebenen Lage stärker noch anpassen, anstatt sich ihr verhalten entgegenzustellen.«[10]

Und bezüglich des daraus resultierenden neuen Zeitbegriffes, den auch Robbe-Grillet und Resnais entwickeln, schreibt Strauss:

9. Man richte den Blick kurz auf *Hiroshima mon amour/Hiroshima Mon Amour* (1959), den Resnais davor inszeniert hatte. Dort äußert die im Laufe des Films verführte Protagonistin an einer späten Stelle wörtlich die Sehnsucht nach einer brutalen Durchbrechung des seduktiven Spiels: »Er wird mich an den Schultern packen und in seine Arme schließen. Wenn ich in seinen Armen liege, bin ich verloren.«

10. Botho Strauss: *Der junge Mann*, München: Hanser 1984, S. 10f.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Was nun das Element der Zeit betrifft, so muß uns auch hier eine weitere Wahrnehmung, ein mehrfaches Bewußtsein vor den einförmigen und zwanghaften Regimen des Fortschritts, der Utopie, vor jeder sogenanten ›Zukunft‹ schützen. Dazu brauchen wir andere Uhren, das ist wahr, Rückkoppelungswerke, welche uns befreien von dem alten sturen Vorwärts-Zeiger-Sinn. Wir brauchen Schaltkreise, die zwischen dem Einst und Jetzt geschlossen sind, wir brauchen schließlich die lebendige Eintracht von Tag und Traum, von adlergleichem Sachverstand und gefügigem Schlafwandel.«[11]

Eine kontinuierliche, lineare Geschichte zu erzählen, bedeutet demnach, Ordnung zu schaffen, wo es keine gibt. Der Erzähler ordnet die Fragmente des Chaos zu einem schlüssigen Konstrukt, das den Anschein von innerer Logik vermitteln mag, letztendlich jedoch wieder und wieder die Standardsituation einer mythischen Ur-Erzählung neu ordnet, die Zusammenhänge immer neu behauptet und somit eine dem zugrunde liegenden Chaos eigene emotionale Authentizität erstickt. Die komplexesten Filme der Moderne erzählen also keine Geschichten, sie beschwören Zustände. Auch dieser Umstand verweist auf Gilles Deleuzes treffendes Modell des *Zeitbildes*, das dem *Bewegungsbild* des eher konventionellen Films zwar zeitlich etwas nachgeordnet ist, dieses jedoch nicht ersetzt.

»Die Beziehungen von Aktion und Reaktion sind stereotyp und klischeehaft geworden, die ›großen Erzählungen‹, um mit Jean-François Lyotard zu sprechen, sind nicht mehr glaubhaft und werden durch kleine partikularisierende Situationen ersetzt. Das Fragment kann nicht mehr in das umfassende Ganze integriert werden, wie bereits in den Filmen des Neorealismus, wie zumal in den Filmen von Antonioni und Godard deutlich wird. [...] Bilder sind nicht mehr glaubhafte Wiedergabe von Handlungsfolgen und können kaum noch als kohärente Erzählungszusammenhänge vorgestellt werden. Stattdessen treten nun im *Zeitbild* neue Bildketten hervor. Mit anderen Wortes: Die Moderne ist im Film angekommen.«[12]

Wichtig dabei bleibt, dass die vereinfachende Stringenz des *Bewegungsbildes* keine Seduktion auf unterschiedlichen Ebenen, sondern allenfalls der Ebene der Bewegung selbst sowie des Ikonischen[13] zulässt. Erst

11. Ebd., S. 11. Ein aktueller Film, der all diesen Forderungen Rechnung trägt, ist Alejandro Almenábars Virtual-Reality-Psycho-Thriller *Abre los ojos/Virtual Nightmare – Open Your Eyes* (1999), in dem ein Hitchcock'scher Held verzweifelt versucht, seine zwischen Realität und Traum dekonstruierte Identität wiederzuerlangen. Siehe hierzu auch einige Texte in Marcus Stiglegger (Hg.): *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*, St. Augustin: Gardez! 2002.

12. L. Engell/O. Fahle: »Filmphilosophie« (Anm. 4), S. 233.

13. Mit ›ikonisch‹ ist hier die reine visuelle Präsenz etwa eines Schauspielers

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

das *Zeitbild*, das direkt mit der Montageliteratur der Moderne in Zusammenhang steht, kann einen vielschichtigen Komplex seduktiver Strategien entwickeln.

Die Schichten der Wahrheit

In seinem multiperspektivischen Samuraidrama *Rashomon/Rashomon – Das Lustwäldchen* (1948) verfilmte Akira Kurosawa zwei Kurzgeschichten von Ryunosuke Akutagawa, wobei seine filmische Vision bewusst einige Fragen offen lässt und so eine für den Zuschauer bestürzende Einsicht in die Relativität, Subjektivität und Ambivalenz der Wahrnehmung bietet – das von Strauss beschriebene »mehrfache Bewußtsein«. Man könnte in diesem Kontext so weit gehen, in *Rashomon* das filmische Manifest einer demonstrierten Differenz zwischen der vermeintlich objektiven Realität und deren filmischer Repräsentation entdecken zu wollen. Erzählt wird ebenfalls vom Spannungsverhältnis zwischen einer schönen Frau (Machiko Kyo) und zwei sie begehrenden Männern, einem Samurai (Masayuki Mori) und einem Wegelagerer (Toshiro Mifune). Das Zusammentreffen dieser drei Personen sowie eines Holzfällers, der das Geschehen beobachtet, wird im Laufe des Films viermal, jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt. Dabei bedient sich der Film noch einer weiteren Brechung, indem er diese subjektiven Erzählungen einem Mönch (Minoru Chiaki) sowie dem Holzfäller (Takashi Shimura) nach der Gerichtsverhandlung in den Mund legt. Die objektive filmische Gegenwart sind also die rekapitulierenden Personen, die sich unter dem großen Geistertor vor dem Regen in Sicherheit gebracht haben. So hält die Inszenierung deutlich Distanz zu den eigentlichen Protagonisten des Geschehens, die in der filmischen Gegenwart abwesend bleiben. Stattdessen wird in mehreren Varianten eine mögliche Vergangenheit, der Hergang des Geschehens reflektiert, der schließlich zum Tod des Samurais führte, dessen Leiche der Holzfäller gefunden hat. Die einzigen unmittelbaren Berichte in der ersten Person stammen von dem Priester und dem Holzfäller, die beide bei der Gerichtsverhandlung anwesend waren. Was der Holzfäller davor tatsächlich gesehen hatte, bleibt unklar, zumal er sich mehrfach selbst widerspricht. So wird der ursprüngliche Fund der Leiche direkt von dem Holzfäller erzählt, sowie die Begegnung des Priesters mit dem Samurai und seiner Ehefrau im Wald vor dem Verbrechen. Die Gefangennahme des Banditen berichtet ein vermutlich neutraler Polizeiagent (Daisuke Kato). Sodann folgen die drei völlig unterschiedlichen Versionen des Tathergan-

gemeint, die noch in keinem komplexen Kontext stehen muss, um als charismatisch wahrgenommen zu werden (etwa Errol Flynn als Pirat).

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ges, der zum Tod des Samurais geführt haben könnte. Der Bandit berichtet aus seiner Sicht, die Frau aus ihrer. Nur der tote Ehemann spricht durch den Mund eines Geistermediums. Der Film schließt mit einer erweiterten und variierten Version des Holzfällers. Es würde nun zu weit führen, die unterschiedlichen Versionen auf ihren Wahrheitsgehalt zu prüfen, der Film demonstriert jedoch an einigen Stellen durch kleine Brüche und Irritationen mehr als deutlich, wo die beteiligten Personen letztendlich auf ihren Glauben angewiesen sind. So wird die Wahrheit der Erzählung des toten Samurais nicht angezweifelt, da »Tote nicht lügen können«. Der Film hinterlässt jedoch deutliche Hinweise, dass nur den Berichten des Priesters und der durch den Banditen verführten oder vergewaltigten Frau – auch diese prekäre Frage stellt der Film – zu trauen sei. In ihrer emotionalen Aufgewühltheit und Involviertheit kommt es zu einer völlig unterschiedlichen, subjektiven Einschätzung des Geschehens, die letztlich – auch das stellt der Film zur Wahl – dazu führt, dass jede der beteiligten Personen aufrichtig die *eigene Wahrheit* erzählt hat. Ausgenommen vermutlich des Holzfällers, der einen Akt der Leichenfledderei verbergen will. Der Film entwirft hier also einen Einblick in teilweise gleichzeitige Begebenheiten, die sich am genannten Ort überschneiden, der aus der unterschiedlichen Wahrnehmung jedoch immer anders wirken muss. Filmischer Schlüssel zu dieser Demonstration der Ambivalenz ist jene Sequenz, in der der Weg des Holzfällers durch den Wald gezeigt wird: In stark bewegter Handkamera verfolgen wir den Weg des Mannes durch das dichte Gehölz, immer wieder blenden Sonnenstrahlen in den Bildkader, überstrahlen die Person zeitweise, blenden das Gesicht förmlich aus. Vom filmischen Raum wird wenig vermittelt, sogar mehr verborgen als gezeigt. Wieder wird der Zuschauer durch eine *Verweigerung des Zeigens* verführt und gebannt. Die unterlegte Musik orientiert sich deutlich an Ravels *Bolero* – langsam beginnend und sich ebenso delirierend steigernd wie die Unruhe der Bilder. Die Ruhe und Statik des japanischen Films jener Jahre wird durch solche Momente harsch durchbrochen und kreiert eine ebenso sinnliche wie subjektive Wahrnehmbarkeit des Geschehens.[14]

Die Inszenierung dieser vielschichtigen und sich gelegentlich widersprechenden Ereignisse folgt durchweg einer deiktischen Funktion: Der Film hält den Rezipienten bewusst auf Distanz und stellt das erzählte Geschehen zunehmend in Frage.[15] Ein verlässliche Narration

14. In seiner Autobiografie berichtet Kurosawa, auf welch massive Ablehnung sein Film in Japan zunächst stieß, bis er ausgerechnet vom Westen entdeckt wurde. Akira Kurosawa: *So etwas wie eine Autobiographie*, Zürich: Diogenes 1991, S. 214-223.

15. Oliver Stones *Natural Born Killers* (1994) weist zahlreiche solcher deiktischer Montagen vor: In vielen Szenen werden hintereinander zwei völlig unterschiedliche Sicht-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wird bereits nach zwei, drei Perspektivenwechseln aufgelöst. Gerade angesichts seiner zahlreichen subjektiven Erzählhaltungen, die in der Montage teils gewaltsam kombiniert werden, ist ein Film als Medium prinzipiell schwer in der Lage, wirklich eine kontinuierliche Geschichte zu erzählen. Die Kontinuität der Erzählung wird bei näherer Betrachtung bald als reine Simulation erkennbar – der sich das konventionelle Kinopublikum seit jeher nur allzu dankbar hingab –, wenn nicht gar bewusste Wendungen und Brüche der Inszenierung wie in *Rashomon* auf diese Fragilität verweisen.[16] Gerade in den Schnittstellen der Erzählperspektiven liegt die demonstrative, deiktische Funktion, die Kurosawa ebenso pädagogisch wie philosophisch nutzt, um diesen Film zum erkenntnisfördernden Erlebnis werden zu lassen. Momente der Verführung zeichnen sich hier vergleichbar komplex ab wie in Resnais' *Marienbad* oder auch bereits in *Hiroshima mon amour*.

»*Rashomon* is like a vast distorting mirror or, better, a collection of prisms that reflect and refract reality. By showing us its various interpretations [...] he has shown first that human beings are incapable of judging reality, much less truth, second, that they must continually deceive themselves if they are to remain true to the ideas of themselves that they have.«

So fasst es der Kurosawa-Monograf Donald Ritchie zusammen.[17]

In beiden Filmen, *Marienbad* und *Rashomon*, hat man also mit zwei auf völlig unterschiedlichen Ebenen angelegten Verführungsakten zu tun: der beobachteten Verführungskonstellation auf der Leinwand sowie der Verführung des Rezipienten, der durch beide Filme permanent herausgefordert wird: Sein Verhältnis zur Realität zu überprüfen, seinen Begriff von Wahrheit zu hinterfragen und letztlich eine moralische Position angesichts einer virtuellen Abwesenheit moralischer Instanzen zu entwickeln. Beide Filme finden zudem einen Weg, die Diffe-

weisen des Geschehens gegeben, oft gekennzeichnet durch den Kontrast von Farbe und Schwarzweißfilm. In den entsprechenden Varianten agieren die Darsteller völlig konträr.

16. Wenn Alfred Hitchcock den *Wahrheitsanspruch* der filmischen Rückblende einklagen möchte – ein Prinzip, gegen das er nur einmal verstieß –, erscheint diese Forderung bereits als hinfällig angesichts der grundsätzlichen Simulation, die das Licht-Spiel bietet. Ein Bild zeigt immer die *Wahrheit* – oder nie. Man möge nun Heideggers Kunstdefinition einbringen, die besagt: »Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit«, doch dieser Definition liegt ein anderer Begriff der Wahrheit zugrunde, der zwar besagt »Wahrheit bedeutet [...] die Überstimmung der Erkenntnis mit der Sache«, es bleibt jedoch offen, ob diese Erkenntnis sich mit der banalen Lösung eines filmischen Rätsels zufrieden gibt, wie es der konventionelle Kriminalfilm (*whodunit*) aufstellt.

17. Donald Ritchie: *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley u.a.: Univ. of California Press 1996, S. 76.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

renz dieser beiden Verführungsebenen, die *Binnenebene* und die *Rezeptionsebene*, in der Inszenierung zu kennzeichnen. Was die Verführung auf der Binnenebene meint, dürfte bereits dramaturgisch leicht nachzuvollziehen sein, was jedoch die Verführung am Rezipienten selbst bedeutet, entzieht sich zunächst einer eindeutigen Bestimmung. Es wird also notwendig sein, den Begriff selbst einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Die Seduktion als Herausforderung

Das Phänomen der Verführung bzw. der Seduktion als künstlerischer Strategie erscheint in erster Linie als eine *Herausforderung*. Das erklärt sich aus der Tatsache, dass in der Verführung nicht notwendigerweise eine Repräsentation, eine klare Bedeutungszuweisung, möglich wird. Vielmehr steht sie im effektivsten Fall für die Konfrontation mit dem *Anderen*[18]. Baudrillard schreibt dazu: »Die Verführung ist eine Herausforderung, eine Form, die stets danach strebt, jemanden hinsichtlich seiner Identität, der Bedeutung, die er sich selbst zuschreibt, zu verwirren.«[19] Problematisch wird dieser Begriff in einer Anwendung auf das Medium Film, da die Verführung einen Moment der Unberechenbarkeit enthält. In der Intention der Inszenierung, auf hermeneutischem Wege den Moment des Verführerischen nachweisen zu wollen, heißt entweder, sich dieser Unberechenbarkeit immer wieder auszusetzen, oder – im Gegenteil – zu hinterfragen, ob sich nicht doch eine Kalkulation in der Verführung nachweisen lässt. Immerhin kennzeichnet Baudrillard in seinen *Fatalen Strategien* die Verführung durchaus als ein Werk der manipulierbaren Illusion. »Bei der Verführung ist es so, als ob das Falsche in der ganzen Kraft des Wahren erstrahlt.«[20]

Zugleich spielt der Akt der Verführung mit dem *Geheimnis*. Er spekuliert an das dringende Bedürfnis des zu verführenden Rezipienten, im Aufdecken dieses Geheimnisses eine Begegnung mit dem ›Wahren‹, dem ›Wahrhaftigen‹, zu erleben. Will der Verführungsakt gelingen, muss ein letzter verschlossener Moment verbleiben und sich letztlich endgültig entziehen: Das ›Wahre‹ kann sich letztlich nicht offenbaren, denn es existiert nur in der Vorstellung des Verführten. In beiden erwähnten Beispielen, *Marienbad* und *Rashomon,* ist dies der Fall: »Die

18. Das *Andere* entspricht hier nicht dem Begriff des *Abjekts* von Julia Kristeva, obwohl zweifellos Zusammenhänge bestehen.

19. Jean Baudrillard: *Paßwörter*, Berlin: Merve 2002, S. 24. (Original: *Mots de passe*, Paris 2000)

20. Jean Baudrillard: *Die fatalen Strategien*, München: Matthes und Seitz 1991, S. 62. (Original: *Les stratégies fatales*, Paris 1983)

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

starke Position der Verführerin bzw. des Verführers rührt daher, dass sie keine Wahrheit, keinen Ort und keinen Sinn hat«, formuliert Baudrillard seine These in radikalster Form.[21] Die Verführung provoziere gleichsam diese Hoffnung auf das ›Wahrhaftige‹, das sich dahinter scheinbar verberge. Um die verführerische Kraft des Films zu begreifen, muss man diese These radikal überprüfen: Das Geheimnis erscheint als das begehrenswerte *Andere*, das zentrale Mysterium der Verführung. In dieser flüchtigen, schwer bestimmbaren Qualität ähnelt dieses *Andere* Walter Benjamins Begriff der *Aura*, den er in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erläutert. Benjamin vermutet in diesem Text, dass mit der filmischen Reproduktion des Schauspiels die *Aura* des lebenden Schauspielers eliminiert wird. Tatsächlich hat sich jedoch herausgestellt, dass diese *Aura* in anderer Form auf die Leinwand gerettet werden konnte. Die Präsenz der *Aura* in der filmischen Inszenierung nachzuweisen, erweist sich jedoch als ähnlich schwierig, wie den Moment der Verführung dort zu lokalisieren.

In klarer Abgrenzung zu Baudrillards Begriff muss man davon ausgehen, dass der Akt der Verführung nicht ein durchweg unbewusster ist. Lediglich der effektivste Moment der Verführung bleibt zunächst ein Rätsel. Fest steht jedoch, dass der Akt der Verführung in seiner Funktion als Spiel spezifischen Regeln unterworfen ist, allerdings nur ab jenem Moment, in dem der Rezipient die Herausforderung annimmt, das *Geheimnis*, das *Andere* ergründen zu wollen. Die Verführung lässt sich als Zeremoniell begreifen, das die »größtmögliche Faszination konzentriert«[22]. Dass dem Film dieser Akt überhaupt möglich ist, erklärt sich aus der für die Verführung notwendigen Distanz, die hier dem Medium innewohnt. Dass der Film an sich eine Simulation ist, zudem eine derart flüchtige, die Schimäre von Licht und Schatten auf einer Leinwand, prädestiniert ihn gar für den Akt der Verführung: Es gibt eine Grenze zwischen Medium und Rezipienten, die unmöglich überschritten werden kann. Das *Andere* bleibt, so sehr es auch begehrt wird. Darin liegt auch die schwer greifbare, wenn auch endlos wiederkehrende mythische Qualität des Mediums Film:

»Das Kino ist nur durch seinen Mythos mächtig. Seine Geschichten, sein Realismus oder sein Imaginäres, seine Psychologie, seine Sinneffekte, all das ist nebensächlich. Nur der Mythos ist mächtig, und im Herzen des kinemathografischen Mythos liegt die Verführung [...].«[23]

21. J. Baudrillard: *Lasst euch nicht verführen!* (Anm. 8), S. 130.

22. Ebd., S. 18.

23. Jean Baudrillard: *Von der Verführung*, München: Matthes und Seitz 1991, S. 133. (Original: *De la séduction*, Paris 1979)

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Es ist im Übrigen erstaunlich, warum sich Baudrillard in seiner Theorie der Verführung nur selten und punktuell dem Kino zuwendet, zumal sich an diesem Medium vieles veranschaulichen lässt.

Der Akt der Verführung kann moralische Polaritäten beliebig auflösen, und mehr: Die Verführung lässt polare Gegensätze in ein Spiel treten, das seinerseits eine Herausforderung darstellt – an den Betrachter und den Verführten. Wird eine der direkt oder indirekt beteiligten Parteien polare Position beziehen – quasi die moralische Instanz ins Spiel einschleusen –, wird die Verführung scheitern. Gerade die Offenheit der Möglichkeiten, die Chance der Wahl, kann als Basis der Verführung betrachtet werden. Als Gegensatz der Verführung kann die Überrepräsentation des ›Wahren‹ betrachtet werden, das Baudrillard als das »Obszöne« bezeichnet. Aus dem Obszönen ist jedes *Geheimnis*, jede *Aura* bereits gewichen: Das vermeintlich ›Wahre‹ – etwa der sexuelle Akt im Hardcore-Sexfilm – wird bis in seinen letzten Winkel ergründet und verliert damit angesichts der sich offenbarenden Banalität seine Position des begehrenswerten *Anderen*. Die Auflösung moralischer Positionen liegt also offensichtlich nicht auf dieser primären Ebene, sondern muss einer Metaebene zugeordnet sein, um im Rahmen der Verführung wirksam zu werden. Wenn echter Sex und echter Tod, um mit Roland Barthes zu sprechen, »nicht ästhetisch« sind, so sind diese Elemente in ihrer banalsten Form auch nicht verführerisch. Und dennoch widerspricht weder die Darstellung von Sex noch die Inszenierung von Tod einer Partizipation im Akt der Verführung. Nur müssen dort die Ebenen neu bestimmt werden.

Wie Baudrillard der Verführung den Begriff der Liebe konträr gegenüberstellt, die er als »einen Rückfall der Menschen in Individuation und Subjektivität; Ausdruck des Verlustes an antagonistischer Einzigartigkeit und dualer Intensität«[24] begreift, muss man als Basis für die Verführung einen möglichen Konflikt der Elemente annehmen. Harmonie und Balance verhindern die Entstehung des Spiels. Die Verführung spielt in ihrer Herausforderung immer auch mit einem Moment der Krise. Interessant ist dabei natürlich, dass sich die Liebe selbst einer klaren Definition entzieht. Barthes hatte mit seinen *Fragmenten einer Sprache der Liebe* (1977) eindrucksvoll demonstriert, dass man allenfalls *von* der Liebe sprechen kann, nicht jedoch sie selbst ausformulieren. Wie im Akt der Verführung selbst wird es also lediglich möglich sein, sich in zyklischen Denkbewegungen dem Sujet anzunähern, es einzukreisen und vorsichtig zu lokalisieren, immer in der Gefahr, einen Fluchtpunkt zu erreichen – wie die drei Protagonisten aus *Marienbad*. Es sei denn, das Spiel der Verführung ist dennoch eine Frage der Inszenierung.

24. J. Baudrillard: *Lasst euch nicht verführen!* (Anm. 8), S. 8.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Prinzipiell unterscheidet Baudrillard in einer etwas unglücklichen Wortwahl der Übersetzung die »*verdeckte Verführung*« und die »*lasche Verführung*«[25], womit er schlicht die Offensichtlichkeit der Verführung differenziert. Die »*lasche Verführung*« bezeichnet jene deutlich als taktisch erkennbaren Akte der Verführung von der Werbung bis zum politischen Diskurs. Wie auch in der Kunst allgemein steigt mit der Deutlichkeit der Zuschreibung die Banalität und damit die Deutlichkeit der Aussage. Lässt sich eine solche Taktik auf Befehlsformen wie »Kauf mich!« oder »Wähle mich!« reduzieren, ist das Ende der Verführung bereits erreicht, was jedoch nicht unbedingt besagt, dass diese Form platter Propaganda nicht tatsächlich wirkt.[26] Diese Wirkung ist jedoch weniger auf die Effektivität der Verführung zurückzuführen als auf eine Wirksamkeit der Wunsch- und Begehrensstruktur. Wesentlich perfider ist die »*verdeckte Verführung*«, die sich als solche nicht offensichtlich zu erkennen gibt, gar erst im Nachhinein als solche zu ›deuten‹ ist. Nun hat man es beim Film mit einer äußerst komplizierten Mischform all dieser Verführungsaspekte zu tun: Der Film ist an sich reiner Schein, ein Phantomereignis, das flüchtige, wenn auch beliebig oft wiederholbare Zeichen hinterlässt. Die Distanz zwischen Projektionsfläche und Zuschauerraum kann um keinen Preis überwunden werden,[27] das Erleben des Films wird also im Bezug auf die Konfrontation mit dem *Anderen*, bestenfalls einem ›Spiegel‹ sein. Der Film hat auf seiner narrativen Ebene die Möglichkeit, von einem Akt der Verführung zu erzählen, wie es etwas Resnais' Film *Marienbad* vorführt. Andererseits muss man die bis heute noch ungebrochene Faszination des filmischen Licht-Spiels auf einen komplizierten Prozess zurückführen, der sich *zwischen* Film und Rezipienten, *zwischen* Leinwand und Zuschauerraum ereignet. Da der Film aus den genannten Eigenschaften prädestiniert ist für das Spiel der Verführung – speziell, da er sich in letzter Instanz immer wieder einem Erkennen entziehen wird –, kann man so weit gehen, diesen komplexen Prozess der Filmrezeption als einen Akt der Verführung am Zuschauer zu begreifen.

In der Inszenierung des Films durch den Regisseur und das Filmteam muss also eine Wechselbeziehung zwischen dem Offensichtlichen, der psychologischen Manipulation und der Herausforderung, sich dem *Anderen* auszuliefern, gefunden werden. Das *Verführerische*, die *Herausforderung* dieser Annahme ist die Suche nach Filmbeispielen, die

25. Ebd., S. 128ff.

26. In diesem Bereich ist im Übrigen die viel zitierte ›Kraft‹ bzw. ›Gefährlichkeit‹ des Propagandafilms angesiedelt.

27. Das Bedürfnis nach der Überwindung dieser Grenze bringen einige Filme zum Ausdruck, etwa James Camerons *Last Action Hero (1994)* oder Woody Allens *Purple Rose of Cairo (1985)*.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

diese Wechselbeziehung auf eine besonders gelungene, subtile Weise präsentieren, um dort in einzelnen Sequenzen den Akt der Verführung am Zuschauer nachzuweisen. Dabei wird sich herausstellen, dass die Verführung recht bald den Bereich von sexuell konnotiertem Wunsch und Begehren verlässt. Tatsächlich findet in der Verführung eine Auseinandersetzung mit der Faszination des meist nur subtextuell nachweisbaren Extrems statt: Die *Verführung zum Bösen*, wie sie Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979), Jonathan Demmes *Silence of the Lambs/Das Schweigen der Lämmer* (1989) oder etwa Nicolas Roegs *Performance* (1970) inszenieren, nimmt dabei einen besonderen Stellenwert ein, da sich hier die Aufhebung moralischer Polaritäten deutlich zeigt. Oder aber – im Gegensatz dazu – die von Paul Schrader in seinem Essay *Transcendental Style in Film* (1972) analysierte Möglichkeit, den Zuschauer an das Heilige heranzuführen, wie es die Filme von Yasujiro Ozu, Robert Bresson oder Carl Theodor Dreyer versuchen. Es gilt also festzuhalten, dass *Verführung* im Rahmen der filmischen Inszenierung immer die *Verführung zu etwas Anderem* bedeutet, oder wie Patrick Fuery es formuliert:

»Seduction [...] becomes the metaphor for how meaning is always figured as a beyond in this theorising of film. We are seduced towards a sense of meaning, only to be drawn elsewhere. That is to say, that no matter how much we might try to resolve, what remains in both cinema and theory is the seduction towards another point.«[28]

Ein letzter Blick könnte nun dem Ende der Verführung gelten: Der Eindeutigkeit der Zuschreibung, der Offenlegung des *Anderen*, des Geheimnisses, dem Obszönen, der Pornografie. Es ist jedoch zu vermuten, dass hier, in der scheinbar grenzenlos exerzierten Verfügbarkeit über den Körper der Moment der Verführung auf einer anderen Ebene zu finden ist: in einer *Verführung zur Souveränität*. In jedem Fall aber, so könnte sich zeigen, gerät der Film in gewissem Grad zu einem Traumtheater, einer Reflexion und Abstraktion menschlicher Mechanismen, Spiele und Begierden, die dieses Medium in der Tat zur prototypischen Kunstform des 20. Jahrhunderts machen. Da jedoch mit der fortschreitenden Entwicklung prometheischer Techniken – Gentechnik, Cyberspace – die menschliche Existenz selbst zum Spielfeld kreativer Kräfte geworden ist, muss bezweifelt werden, ob nicht der Traum von der umfassenden Souveränität dazu führt, das starre, unveränderliche Artefakt des Films (und auch der Literatur) – zumindest vorerst – zu gefährden.

28. P. Fuery: *New Developments in Film Theory* (Anm. 1), S. 5.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Film und politischer Modernismus. Von der neomarxistischen Medientheorie der Frankfurter Schule zum Spätmarxismus Fredric Jamesons

Bernd Kiefer

»Wer eine Sache verteidigt, die der Geist des Zeitalters als veraltet und überflüssig abtut, begibt sich in die ungünstigste Position.«

Theodor W. Adorno

Das Paradox von Marxismus und Moderne

»Die Modernität in der bürgerlichen Gesellschaft wird der Schatten der möglichen und verfehlten Revolution, wird deren Parodie sein.«

Henri Lefèbvre, Einführung in die Modernität

Kein Jahrhundert sah sich selbst so in Bewegung wie das 20. Jahrhundert, das »Zeitalter der Extreme« (Eric Hobsbawm), und kein Zeitalter hat sich historisch so sehr in Bezeichnungen und Begriffen von Bewegungen gedacht. So ist schon der Terminus *Modernismus*, der das 20. Jahrhundert als Paradigma der Selbstdefinition durchzieht, unendlich vielfältig. Wissenschaftlich-technische, ökonomische, soziale, kulturelle und politische Modernisierungsbewegungen verliefen höchst unterschiedlich, kaum synchron und oft gar widersprüchlich. Bewegungen wie die des ästhetischen Modernismus differenzierten sich gegen die anderen gesellschaftlichen Bewegungen, mit ihnen und durch sie aus und differenzierten sich dadurch in sich selbst: Alle zehn Jahre ein neuer *-ismus*, manchmal tatsächlich alle synchron – und alle mit bemerkenswert kurzer Halbwertzeit. Allein die Kunstgeschichte des Modernismus im 20. Jahrhundert ist ein Patchwork von Termini, das einzig von einem letzten Hegelianer zur Synthese gezwungen werden könnte.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ähnlich verhält es sich mit den *Theorien des Modernismus*. Auch sie, die die Aktualität, das Hier und Jetzt zu erklären suchten, wurden von dieser Aktualität rapider Veränderung der Bewegungen mitgerissen. Eine dieser Theorien war der Marxismus; vielleicht war er sogar die letzte »Metaerzählung« (Jean-François Lyotard), die die immer flüchtige, immer transitorische Moderne erfassen wollte, indem sie Erkenntnis der Vergangenheit und Prognostik anzustrebender Zukunft in der kritischen Analyse der Gegenwart konvergieren ließ. Karl Marx und Friedrich Engels lebten und dachten im 19. Jahrhundert, und sie wussten bereits um die ungeheure Dynamik der kapitalistischen Moderne. Im *Manifest der kommunistischen Partei* (1848) heißt es:

»Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeoisieepoche vor allen früheren aus. Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.«[1]

Marx und Engels sprechen schon vom »Weltmarkt«, der die nationalen Ökonomien auflösen wird. Sie sprechen von der »Landkommunikation« und meinen den »Telegraphen«; sie kennen bereits die Fotografie, erwähnen sie aber nicht, und sprechen doch prognostisch-prophetisch davon, dass die kapitalistische Bourgeoisie sich »eine Welt nach ihrem eigenen Bilde«[2] schaffen wird. Als Lyotard 1979 den Marxismus, dem er einmal anhing, als Metaerzählung verabschiedete, tat er das auch im Hinblick auf die immensen Auswirkungen der Kommunikationstechnologien, die das Soziale im 20. Jahrhundert in einem Maße atomisierten, von dem sich Marx und Engels, nur den Telegrafen vor Augen, nicht im Geringsten eine Vorstellung machen konnten. Marx und Engels haben in der Tat mediale Kommunikation der Produktion von materiellen Gütern nach- und untergeordnet. Vom Boom der technischen Medien und ihrer Macht wurde der Marxismus im frühen 20. Jahrhundert dann so überrascht wie von der Revolution. Marx und Engels erwarteten sie für ihre Zeit. Sie kam viel später, nach ihrem Tod; sie kam 1917, und sie kam nicht da, wo Marx sie erhoffte, sondern im industriell rückständigen Russland *und* unter Bedingungen der technisch-medialen Moderne

1. Karl Marx/Friedrich Engels: »Manifest der kommunistischen Partei«, in: dies.: *Studienausgabe in vier Bänden*, hrsg. von Iring Fetscher, Frankfurt/Main: Fischer 1966, Band 3, S. 59-87, hier S. 62.

2. Ebd., S. 63.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

in Westeuropa. Auf dieses Paradoxon hat der französische Marxist Henri Lefèbvre 1956 in einem Brief an einen sowjetischen Genossen aufmerksam gemacht, in dem er seine Theorie der Modernität darlegt:

»Die Periode, von der ich spreche, beginnt in Frankreich mit dem 20. Jahrhundert, genauer: in der Zeit zwischen Jahrhundertanfang und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, gegen 1905. Was geschieht da? Die ersten modernen großen technischen Erfindungen – Elektrizität, Automobil, Flugzeug – finden Eingang in die industrielle und gesellschaftliche Praxis. Und es ist zugleich die Periode des Kinos, der durch das moderne Instrumentarium umgestalteten Werbung, der mechanischen Aufnahme von Stimme und Musik. Das Alltagsleben verändert sich also, spürbar und sichtbar. Das Aussehen der Städte, der Straßen und Häuser wandelt sich. Das Leben scheint sich gleichsam zu erweitern, die Horizonte scheinen sich aufzutun. Die Bilder, Symbole, Zeichen und Signale verbinden sich mit der sinnlichen Realität auf ungeahnte Weise und eröffnen ihr neue Dimensionen: Wirkliches und ›anderes‹ als das gewöhnliche Wirkliche vermischen sich. Aus diesem explosiven Gemisch gehen originelle Ideen über Malerei und Skulptur, über Musik und Sprache hervor. In der gleichen Zeit beobachten wir die Anfänge des Imperialismus und die internationalen Spannungen; die großen Kriege und die großen Klassenkämpfe kündigen sich an. 1905, das ist auch das Jahr der ersten Revolution in Rußland, der Generalprobe für die Oktoberrevolution.«[3]

Mit großer Eloquenz versucht Lefèbvre, dem Genossen im nachstalinistischen Moskau klar zu machen, dass der Marxismus von Marx, Lenin und Stalin diese Vielfalt von Modernitätsbewegung nicht wahrnahm oder wahrnehmen wollte, mehr noch, dass es der orthodox-marxistischen Theorie nie gelang, sich zu modernisieren : »Die Philosophie freilich«, so Lefèbvre, »war weit hinter ihrer Zeit zurück.«[4] Nicht jedoch die revolutionäre Kunst des Films:

»Eisenstein war es, der den photographischen Realismus zu erschüttern vermochte, der den Reflex der Objekte nicht respektierte und die Bilder als Material für das Kunstwerk zu verwenden wußte; mittels der Montage traf er eine tiefere Realität als das Unmittelbare, indem er in den Bildern der Imagination, der Fiktion, der Emotion, dem Denken freies Spiel ließ.«[5]

Lefèbvres Intervention wurde noch 1956, im Moment der Entstalinisierung, als Affront wahrgenommen; der Brief blieb ohne Antwort. Es war nicht nur Lefèbvres Überzeugung, dass der orthodoxe Marxismus dem Modernismus nicht gewachsen war. Es war wohl vor allem sein Hinweis

3. Henri Lefèbvre: *Einführung in die Modernität*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978, hier S. 127.

4. Ebd., S. 128.

5. Ebd., S. 129.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auf die absolute Modernität von Sergej Eisensteins revolutionärer Filmkunst in den 1920er Jahren, die dem Denken das »freie Spiel« ließ, welches Stalins rigide Kunstpolitik des »sozialistischen Realismus« nur kurz duldete, der als Affront empfunden wurde.

Der Marxismus als eine im Kern aufklärerische Theorie der Emanzipation des Menschen aus den Fesseln des Kapitalismus hin zur Freiheit des vollen Humanismus hat sich von der historischen Paradoxie der Russischen Revolution und von den Konsequenzen der medialen Revolution, die um 1905 begann, nie mehr erholt. Predrag Vranicki, der undogmatische Historiker des Marxismus, sieht mit der Existenz des ersten sozialistischen Staates und mit dem Übergang von Lenin zu Stalin im Marxismus »verschiedene Konzeptionen, Intentionen und Interessen miteinander in Konflikt«[6] geraten. Mit Stalin wird die marxistische Theorie in der UDSSR zur Staatsideologie und schließlich zur Legitimation eines Terrors, der die Moderne still stellen, wenn nicht revozieren will. Damit tritt im Marxismus eine Spaltung ein. Die Kernfrage ist die: Wie verhalte ich mich als Marxist zur Sowjetunion und zu den ›real existierenden‹ sozialistischen Staaten? – Diese Frage bleibt der Zündpunkt aller Kontroversen innerhalb des Marxismus von 1917/18 bis zum Jahr 1989. In diesen sieben Jahrzehnten wurde der Marxismus vor allem im Westen Europas in einer immer pluralistischeren Kultur selbst plural, aber das Werk und das Leben vieler Marxisten ist von den 1920er bis zu den 1960er Jahren gezeichnet von der Spaltung. Paradigmatisch dafür stehen Georg Lukács und Ernst Bloch, mit deren Denken der *Neomarxismus* als Abkehr von der marxistischen Orthodoxie in seinen Anfängen zu datieren ist. In ihren Frühschriften überführen sie die ästhetischen Impulse der deutschen klassischen Kunst in ein politisches Programm zur Erneuerung der modernen Welt und assoziieren kulturellen Modernismus mit revolutionärem Pathos. Lukács' vormarxistische Ästhetik, entwickelt in den Büchern *Die Seele und die Formen* (1911) und *Theorie des Romans* (1916), nimmt die Spannung von Kunst und Leben zum Ausgangspunkt einer Diagnose der Moderne, in der die *Totalität* der *Erfahrung* des Lebens fragmentiert, zerrissen, in der die Lebensimmanenz des Sinns zerstört wird. Dem Subjekt sind Natur und Kultur völlig *fremd* geworden. In *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923), der, wenn man so will, ›Stiftungsurkunde‹ des *Neomarxismus*, synthetisiert Lukács Hegel, Marx und Max Weber zu einer revolutionären Gesellschaftstheorie, die den Prozess kapitalistischer Rationalisierung des gesamten Lebens nicht nur als *Entfremdung*, sondern als *Verdinglichung* begreift. Der im Verwertungsprozess des Kapitals eingesetzte Mensch, der Arbeiter, wird mitsamt seiner Klasse zum Ding unter

6. Predrag Vranicki: *Geschichte des Marxismus*, Band 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 485.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dingen, und die gesellschaftliche Verdinglichungsstruktur der Warenproduktion und des Warenkonsums prägen sich der individuellen Erfahrung und dem Bewusstsein tief ein. Die Revolution wird dann gedacht als *Aufhebung der Verdinglichung des Lebens*. Was Georg Lukács als säkularen, profanen Akt versteht: die notwendige Revolution, das begreift Ernst Bloch in *Geist der Utopie* (1918), der zweiten ›Stiftungsurkunde‹ des *Neomarxismus*, als Akt der theologisch-messianischen *Parusie*: als Akt der Wendung aller falschen Vergangenheit ins positiv Zukünftige. Im Frühwerk von Lukács und Bloch finden sich zwischen 1918 und 1923, also in der historischen Phase, in der sich für Vranicki die *Marxismen* zu entwickeln beginnen, alle relevanten Termini des in der historischen Folge westlichen, also nicht in den Staatsapparaten des Sowjetsystems erstickenden Marxismus in einer erst binären, dann dialektischen Struktur: Totalität des Sinns lebendiger Erfahrung und Fragmentierung von Erfahrung, Erfahrung und Verdinglichung, Aufhebung der Verdinglichung – das markiert für sie den Modernismus im Übergang.[7] Lukács hat sich – unter ungeheuerlichen Zwängen – in seinen weiteren Schriften zu einem Dogmatiker des ästhetischen und sozialistischen Realismus entwickelt und den Modernismus als dekadent verworfen; Bloch blieb – trotz seines Sinns für Kolportage und Kitsch – ein Klassizist. Für beide, die die Repressionen des Sozialismus am eigenen Leib spüren mussten, war der Kanon der Hochkultur von Literatur, Musik und Malerei der Fundus des Humanismus – und ein Refugium. Für sie lebte die wahre Revolution der Moderne als Versprechen im ästhetischen Potenzial der großen Kunstwerke der Vergangenheit: uneingelöst und unerlöst. Von solchen Versprechen ist heute nichts geblieben. Die historischen Folgen des Jahres 1989 gaben Lyotards Verabschiedung des Marxismus nach nur einem Jahrzehnt schon Recht. Mit der Moderne verschwand offenbar auch *der* Marxismus, der sich selbst als Theorie der Aufhebung ihrer Widersprüche verstand. Geblieben sind lediglich »Spielarten des Marxismus«[8], also einzelne Theorieansätze und Strategien der Gesellschafts- und Kulturkritik. Mit ihnen arbeitet der amerikanische Komparatist Fredric Jameson bei seinem Projekt einer Theorie der Gegenwart, die die postmoderne Kultur als Kultur des Spätkapitalismus begreift und sie als solche kritisiert. Dabei geht Jameson von einer Einsicht aus, die erstmals in den 1930er und 1940er Jahren formuliert wurde von den neomarxistischen Vertretern der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, von Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Max Horkheimer. Sie findet sich aber

7. Bernd Kiefer: *Rettende Kritik der Moderne. Studien zum Gesamtwerk Walter Benjamins*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 1994, S. 69ff.

8. Fredric Jameson: *Spätmarxismus. Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*, Hamburg, Berlin: Argumente 1991, S. 18.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schon in den frühen filmkritischen Arbeiten von Siegfried Kracauer: »Ästhetische Produktion ist integraler Bestandteil der allgemeinen Warenproduktion geworden«[9], und Kultur expandiert »in alle Lebensbereiche«[10]. Für Jameson ist dies die primäre Signatur der Postmoderne im Wirtschaftssystem des Spätkapitalismus. Kultur ist vor allem »Bilderkultur«,[11] wie schon Lefèbvre betont. Doch wo Lefèbvre darin noch die in die Zukunft weisende Modernität schlechthin erkennt, die der orthodoxe Marxismus endlich zur Kenntnis nehmen müsse, da ist für Jameson die Bilderkultur der Postmoderne von katastrophischem Charakter. Wenn in der totalen Mediengesellschaft alles nur noch Bild ist, Zeichen, das einzig auf andere Zeichen verweist, dann bringt die Bilderkultur »praktisch jeden Glauben an eine bestimmbare Zukunft und ein kollektives Ziel zum Verschwinden.«[12] Stärker und – zugleich melancholischer – als in diesem Satz, lässt sich das gemeinsame Schicksal von Moderne und Marxismus nicht auf den Begriff bringen: Sie verschwinden beide. Dagegen bringt Jameson noch einmal die Spielarten des Marxismus zur Geltung, vor allem die der Kritischen Theorie. Im Jahr 1990 erschien sein Buch *Late Marxism*, 1991 deutsch als *Spätmarxismus. Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*. *Late Marxism*, das heißt für Jameson: »Besser spät als niemals!«[13] Das motiviert einen Rückblick auf den Neomarxismus und seine Auseinandersetzung mit der Bilderkultur – also vor allem mit dem Medium Film.

Der Neomarxismus der Frankfurter Schule

»Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet.«
Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung

Neomarxismus: der Terminus bezeichnet zunächst eine Bewegung innerhalb der marxistischen Philosophie, die nach 1917/18 einsetzt und den entwickelten Kapitalismus des Westens als fortexistierend, aber permanent *krisisch* voraussetzt. *Neomarxismus* ist marxistische Theorie des *Spätkapitalismus* und unter Bedingungen des *Spätkapitalismus*, also des globalen imperialistischen Monopolkapitalismus, in dem dann diese Gesellschaftsformation sich durch Medienmacht »eine Welt nach ihrem

9. Fredric Jameson: »Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 45-102, hier S. 48.

10. Ebd., S. 93.

11. Ebd., S. 91.

12. Ebd.

13. F. Jameson: *Spätmarxismus* (Anm. 8), S. 18.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

eigenen Bilde« (Marx/Engels) schafft. Dies trat, inspiriert von Lukács' Diagnose der Verdinglichung, zuerst den Theoretikern der Frankfurter Schule vor Augen. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und Herbert Marcuse entwickelten von 1932 bis 1941 in der *Zeitschrift für Sozialforschung*, die ab 1933 im Exil erschien, eine – bei allen Differenzen und Divergenzen – marxistische Theorie der Kultur im Spätkapitalismus. Sie setzt, als Theorie des Hier und Jetzt, am Gegebenen an: an einer Welt, die im Interesse ihrer Bestandserhaltung *durch* die Kultur die Persönlichkeitsstruktur, die Wünsche und Bedürfnisse der zu Beherrschenden so moduliert und manipuliert, dass die nur noch wollen, was ihnen ohnehin verordnet wird. Diese kulturelle Manipulationsstrategie ist die Struktur der technischen Massenmedien, die der Zeitungen, Zeitschriften, des Radios, des Films und des Fernsehens, also die Struktur der Massenkultur. Die Kritische Theorie der »Frankfurter Schule« ist vor allem *neomarxistische Ideologiekritik des Medienzeitalters*. Damit geht sie über Lukács und Bloch hinaus, die die technisch-medialen Bedingungen der Zeit allenfalls am Rande reflektieren. *Neomarxistische Ideologiekritik* meint:

»Alle Verhaltungsweisen der Menschen, welche die wahre Natur der auf Gegensätze aufgebauten Gesellschaft verhüllen, sind ideologisch, und die Feststellung, ob philosophische, moralische, religiöse Glaubensakte, wissenschaftliche Theorien, Rechtssätze, kulturelle Institutionen diese Funktion ausüben, betrifft keineswegs den Charakter ihrer Urheber, sondern die objektive Rolle, die jene Akte in der Gesellschaft spielen.«[14]

Diesen ideologischen Schein gilt es kritisch zu durchdringen. Kritik geht nicht gegen Personen, die falsch oder schlecht denken, schreiben, filmen. Kritik geht gegen die objektive Tendenz, der sich eine individuelle Äußerung einfügt. Kritik gilt dem massenmedialen Diskurs und den industriellen Apparaten, die ihn massenwirksam generieren und distribuieren. So schreibt Adorno in seinem programmatischen Aufsatz *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932): »Die Rolle der Musik im gesellschaftlichen Prozeß ist ausschließlich die der Ware; ihr Wert der des Marktes.«[15] Aufgabe der Ideologiekritik ist es zu differenzieren. Die populäre »leichte« Musik, »von der gegenwärtigen Gesellschaft geduldet, verachtet und benutzt gleich der Prostitution«, enthält dennoch »Elemente, die wohl Triebbefriedigungen der heutigen Gesellschaft darstellen, deren offiziellen Ansprüchen aber widerstreiten und damit

14. Max Horkheimer: »Bemerkungen über Wissenschaft und Krise«, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 (1980), Reprint, S. 1-7, hier S. 5.

15. Theodor W. Adorno: »Zur gesellschaftlichen Lage der Musik«, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 (1980), Reprint, S. 103-124, hier S. 103.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

in gewissem Sinne die Gesellschaft transzendieren, der sie dienen.«[16] Musik als Kunst, »ernste« Musik, obgleich ebenfalls zur Ware auf dem Markt geworden, ist kritisch zu entziffern als eine, deren »Chiffernschrift des Leidens zur Veränderung aufruft. […] Die Aufgabe der Musik als Kunst tritt damit in gewisse Analogie zu der der gesellschaftlichen Theorie.«[17] Die Kritische Theorie will noch in der Verdinglichungsstruktur, der alle Kultur im Kapitalismus als Ware auf dem Markt unterliegt, die Potenziale erkennen, die dem Kapitalismus entgegenstehen: Triebe, die im Getriebe der Gesellschaft, wie sie ist, nicht befriedigt werden können, und die Klage über das Leiden an dieser Gesellschaft. Was die Kritik dabei motiviert, ist das Interesse an unverstümmelter sinnlicher Erfahrung. Zwischen diesen beiden Polen – der Einsicht in die totale Manipulation und dem utopischen Beharren auf unverkürzter, unverstümmelter Erfahrung im Medienzeitalter – oszilliert der Neomarxismus der Frankfurter Schule bis zu Herbert Marcuse, der noch in den 1960er Jahren zur ›Großen Verweigerung‹ im Gesellschaftsgetriebe aufrief. Mit dem allmählichen Verblassen des Nimbus von 1968 nach 1989 hat auch der Neomarxismus, der in den Jahren zwischen 1960 und 1980 den politischen Modernismus weitgehend mitprägte, seinen Appeal verloren. Jetzt spricht auch Fredric Jameson gerade mit Blick auf Adorno vom »Spätmarxismus« in Zeiten der Postmoderne. Um zu begreifen, was das meint, ist – einmal mehr – eine Rekonstruktion an der Zeit.

Siegfried Kracauer: Ideologiekritik des Massenmediums Film

»Die Flucht der Bilder ist die Flucht vor der Revolution und dem Tod.«
Siegfried Kracauer, Die Angestellten

»Der Raum, den man Kracauer in der Frankfurter Schule eingerichtet hat, ist spärlich möbliert.«[18] Siegfried Kracauer war ein Jugendfreund Adornos, gehörte aber nie dem engeren Kreis um die *Zeitschrift für Sozialforschung* an. Kracauer war auch nie Marxist. Er ist beeinflusst von Edmund Husserls Phänomenologie und Max Webers Soziologie, vor allem aber von Georg Simmels Philosophie des modernen Lebens, die nie »die Form einer historischen Analyse« annahm, sondern »einen Bericht der Erfahrungsweisen der gesellschaftlichen Wirklichkeit in der Mo-

16. Ebd., S. 107.
17. Ebd., S. 105.
18. Gertrud Koch: *Kracauer zur Einführung*, Hamburg: Junius 1996, S. 8.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

derne« darstellt.[19] Diesen Bericht hat Kracauer als Philosoph und Soziologe in den 1920er Jahren gleichsam fortgeschrieben in einer Fülle von Essays, in denen er die Alltagswelt und die Massen- und Bilderkultur der Moderne nach den Modi befragt, durch die sie Erfahrung strukturieren, und er hat diese Modi als Ausdruck des Grundgehaltes der Epoche begriffen. Darin nähert er sich der ideologiekritischen Intention der Frankfurter Schule und hat deren Blick für die Massenkultur wohl auch gelenkt und geschärft. Im Zentrum von Kracauers Essayistik steht der Text *Das Ornament der Masse* (1927), der ein ästhetisches Phänomen der 1920er Jahre, die regelmäßige Formung von Dutzenden bis Tausenden von Körpern zu geometrischen Mustern auf Revuebühnen, in Stadien und auf der Kino-Leinwand – zu denken ist an Fritz Langs *Metropolis* (1927) –, zum Ausgangspunkt nimmt, um den »Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt«, zu analysieren.[20] Kracauer erkennt im Massenornament nicht allein den Modus der Entindividualisierung und das Verwerfen der Wucherungen organischer Formen, sondern vor allem den Durchgriff des kapitalistischen Produktionsprozesses auf die Kultur der Körper: »Das Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität.«[21] Was in den Fabriken und Großraumbüros sich als gleichförmig geregelter und koordinierte Ablauf der Arbeitsverrichtungen alltäglich vollzieht, die Formung der Arbeitenden zu effizienten Arbeitseinheiten, das greift auf die Bereiche durch, in denen die im Produktionsprozess Unterworfenen und Beherrschten sich frei wähnen: auf die Bereiche der populären Unterhaltung, in denen sie Zerstreuung suchen nach der Rast und Last des Tages. *Kult der Zerstreuung* (1926) ist eine Phänomenologie der Berliner Lichtspielhäuser als Kultstätten des Vergnügens, in denen die opulente Architektur der Gebäude und die Filme, die zu sehen sind, zu einem »*Gesamtkunstwerk der Effekte*«[22] verschmelzen, in dem die »Erregungen der Sinne« so dicht aufeinander folgen, »daß nicht das schmalste Nachdenken sich zwischen sie einzwängen kann.«[23] Kracauers kritisches Verfahren nimmt die moderne Massenkultur dialektisch beim Wort. Der Masse soll Kultur das geben, was ihr im Arbeitsbetrieb vorenthalten wird: ein sinnvolles Ins-Werksetzen der Sinne, aber als *Zerstreuung der Sinne*, die hier, in den Palästen der Zerstreuung, als Lust erlebt wird. Gerade aber die Lust an und

19. David Frisby: *Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück: Daedalus 1989, S. 68.

20. Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 50.

21. Ebd. S. 54.

22. Ebd., S. 312. (Hervorhebung im Text)

23. Ebd., S. 314.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

in der Zerstreuung der Sinne spiegelt die Unordnung der Gesellschaft wider, die Sinn nicht mehr produzieren kann, sondern rational im Taylor-System der Arbeit Handgriff für Handgriff körperlich zerlegt, sinnlich und sinnhaft zerstreut. Im massenkulturellen Modus der Zerstreuung im Kino bedarf es »des Kittes der Sentimentalität«[24], um die Erfahrung der Kinozuschauer nicht bis zu der Erkenntnis durchdringen zu lassen, dass massenmediale Zerstreuung, für die man zahlt, dennoch zum Lohnsystem im Kapitalismus gehört, vor allem nicht zur Erkenntnis, »das alles platze unversehens eines Tages entzwei«[25], weil dem Kinozuschauer bewusst wird, dass »die zerstückelte Folge der splendiden Sinneseindrücke« seine »eigene Wirklichkeit« der Zerstückelung und Zerstreuung an den Tag bringt.[26] Als Kritiker der Massenkultur, vor allem als Filmkritiker, verfährt Kracauer ideologiekritisch. Filme üben eine

»außerordentlich wichtige gesellschaftliche Funktionen aus, die kein Filmkritiker, der diesen Namen verdient, unberücksichtigt lassen darf [...]. Die Aufgabe des zulänglichen Filmkritikers besteht nun meines Erachtens darin, jene sozialen Absichten, die sich oft sehr verborgen in den Durchschnittsfilmen geltend machen, aus ihnen herauszuanalysieren und ans Tageslicht zu ziehen, das sie nicht selten scheuen. Er wird zum Beispiel zu zeigen haben, was für ein Gesellschaftsbild die zahllosen Filme mitsetzen, in denen eine kleine Angestellte sich zu ungeahnten Höhen emporschwingt, oder irgendein großer Herr nicht nur reich ist, sondern auch voller Gemüt. Er wird ferner die Scheinwelt solcher und anderer Filme mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu konfrontieren und aufzudecken haben, inwiefern jene diese verfälscht. Kurzum, *der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker* denkbar. Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nottut, zu brechen.«[27]

Gerade durch den »Kitt der Sentimentalität«, der starken Emotionalität des Gros der internationalen Filmproduktion, werden Filme zu »*Tagträumen der Gesellschaft*«, wie es in dem Essay *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* heißt.[28] Diese Tagträume erfüllen jedoch nicht die Wunschphantasien der Kinozuschauer, hier die der »kleinen Ladenmädchen«, die sich mit der Protagonistin auf der Leinwand einen Rolls-Royce-Besitzer als Ehegatten erträumen und ihn – mit ihr – auch krie-

24. Ebd., S. 315.

25. Ebd.

26. Ebd.

27. Siegfried Kracauer: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S. 9ff. (Hervorhebung von mir, B.K.)

28. S. Kracauer: *Das Ornament der Masse* (Anm. 21), S. 280. (Hervorhebung im Text)

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gen. Das Kino ist für Kracauer eine Traum- und Wunschmaschine ganz anderer Art. Es wurde und wird oft übersehen – oder aufs Konto feuilletonistischer Ironie abgebucht –, dass Kracauers Analyse der Wirkungsmodi des Kinos nicht bei der Erkenntnis stehen bleibt, »Tippmamsells« würden sich »nach den Vorbildern auf der Leinwand modeln«[29], weil ihrem Leben das ›wahre‹ Leben fehlt. Eine solche illusionäre Wunschbefriedigung wäre zu schnell und zu leicht als eben illusionäre einsehbar. Entscheidend ist Kracauers Satz: »Es mag in Wirklichkeit nicht leicht geschehen, daß ein Scheuermädchen einen Rolls-Royce-Besitzer heiratet; indessen, *ist es nicht der Traum der Rolls Royce-Besitzer, daß die Scheuermädchen davon träumen, zu ihnen emporzusteigen*?«[30] Der Tagtraum-Modus des Kinos ist also nicht der der Erfüllung unerfüllten gesellschaftlichen Lebens, denn bereits das *Leben im Kapitalismus* »ist eine Erfindung der Bemittelten, denen die Unbemittelten nach bestem Unvermögen nacheifern.«[31] Kino ist nur ein Bereich, ein junger, ein neuer, der allgemeinen medialen Massenkultur, mit der der Kapitalismus das Leben – noch einmal seien Marx und Engels zitiert – nach seinem »eigenen Bilde formt«. Genau diese Formung, diese Modellierung des gesamten Lebens, der Wünsche, Begierden und Träume durch die Soziogenese der Individuen in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, spiegeln die Filme wider; freilich verzerrt, denn in ihnen träumen nicht die Beherrschten den Traum der Freiheit oder den, selbst Herrscher zu sein, weil dies alles in ihrer ›Natur‹ liegt. Sie träumen in den Kinos, den Palästen der Zerstreuung, den *Traum des Lebens*, der ihnen oktroyiert wurde: »Die Flucht der Bilder ist die Flucht vor der Revolution und dem Tod«, so Kracauer in seinem Buch *Die Angestellten* (1930).[32] In diesem Satz ist der soziologische wie der anthropologische Impetus von Kracauers früher Kritik des Films als Kritik der Massenkultur zu greifen wie auch der seiner im amerikanischen Exil entstandenen filmhistorischen Arbeit *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (1947) und der seiner *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (1960). Soziologisch meint das: Die kapitalistische Moderne, die sich in den Filmen des 20. Jahrhunderts einen »Spiegel der bestehenden Gesellschaft«[33] geschaffen hat, hat diesen Spiegel so konstruiert, dass »die Filme in ihrer Gesamtheit das herrschende System bestätigen«[34]. Dabei können sie thematisch alles bie-

29. Ebd.

30. Ebd. (Hervorhebung von mir, B.K.)

31. Ebd., S. 285.

32. Siegfried Kracauer: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971, S. 99.

33. S. Kracauer: *Das Ornament der Masse* (Anm. 21), S. 279.

34. Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ten: »Einblicke in das Elend der Menschen«, »Erotik«, Krieg als »Absurdität«, »Bilder aus allen Ländern«, »Weichheit und Zärtlichkeit« als »Naturschutzparks für das Gemüt«, »ein Mädchen, das gut Charleston tanzt«, und einen »Jungen, der ebenso wenig versteht«; sie können sogar ängstigen. Sie können mit dem Leben spielen, das Leben als Spiel zeigen; sie können sogar den Tod kitzeln. Aber der Tod ist die Grenze, die Kracauer dem Film und der Massenkultur anthropologisch, und dann doch ganz ethisch und politisch zieht: »Der Tod, der die Macht der herrschenden Institutionen bestätigt, verhindert den Tod im Dienste ihrer Bekämpfung. Um diesen unmöglich zu machen, wird jener verherrlicht.«[35] Drei ungeheuerliche Sätze schießen in Kracauers früher Theorie des Films zusammen: Die beiden eben zitierten und der, die Flucht der Film-Bilder sei die Flucht vor der Revolution und dem Tod. Die enge Verbindung von Revolution und Tod, von Aufbegehren und Tod, gehört nicht dem neomarxistischen Denken an. Man kann sie vielleicht als anarchistischen Einschlag in Kracauers Theorie begreifen, oder, wenn man will, als Antizipation einer existenzialistisch-dezisionistischen Haltung. Wie auch immer: Kracauers Theorie des Films, die als essayistische Filmkritik beginnt, überführt das Modell der Ideologiekritik des Kinos als eines Ortes der Moderne, an dem Modernität technisch-medial vermittelt wird, ins *Modell einer Geschichte der Körper*, die sich rankt um Leben und Tod. Was Kracauer in *Die Angestellten* über bestimmte Berliner Bars der Weimarer Republik sagt, das betrifft direkt das Kino, die Macht der Projektion: »Die eigentliche Macht des Lichts aber ist seine Gegenwart. Es entfremdet die Masse ihres gewohnten Fleisches, es wirft ihr ein Kostüm über, das sie verwandelt. Durch seine geheimen Kräfte wird der Glanz Gehalt, die Zerstreuung Rausch.«[36] Man muss Kracauers Historiografie des Kinos der Weimarer Republik, die eine Geschichte der Bild gewordenen Mentalität der Deutschen in ihren Filmen zwischen 1918 und 1933 als eine der notwendigen Faschisierung beschreibt, also als determinierte Wirkungseinheit von *Das Cabinett des Dr. Caligari* (1920) und *Triumph des Willens* (1935), vielleicht neu lesen: jetzt unter dem Aspekt von Kracauers grundliegendem anthropologischen Vorbehalt gegen das Licht des Films, in dem das Leben immer so erscheint, wie es die Macht will: als Entfremdung des Körpers von sich selbst.

35. Ebd., S. 292.

36. S. Kracauer: *Die Angestellten* (Anm. 32), S. 98.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Walter Benjamin: Die Utopie des Films

»Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform.«
W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Der Philosoph und Literaturwissenschaftler Walter Benjamin gehört – wie Kracauer – nicht zum Kern der Frankfurter Schule. Er publizierte zwar in der *Zeitschrift für Sozialforschung*, stand vor allem mit Adorno von 1928 bis zu seinem Freitod 1940 in intensivem Briefkontakt, doch vor allem dieser Briefwechsel belegt immer wieder die fundamentalen theoretischen Divergenzen zwischen dem dialektischen Neomarxismus Adornos und Benjamins materialistischer Theorie ästhetischer Erfahrung, wie der sie etwa in seinem Buch *Einbahnstraße* (1928) in direkter Konfrontation mit der modernen Erfahrungswirklichkeit und der modernen Medienrealität essayistisch-aphoristisch entwickelt hatte. Benjamins ästhetische Theorie zielt auf leibhafte Erfahrung und auf deren utopisches Potenzial noch in einer gesellschaftlichen Realität, die auf den Leib und seine Erfahrungen verdinglichend und entfremdend durchgreift. Genau dies war für Adorno nicht nachvollziehbar. In einem Brief vom 9. September 1936 moniert er eine »zu prompte […] Hinnahme der Verdinglichung, soweit sie ein behavioristischer ›Test‹ für den Leib ist«[37], und wird grundsätzlich: »Und diese Differenz hat mich ins Zentrum unserer Diskussion geführt wie selten etwas. Denn alle Punkte, in denen ich, bei der prinzipiellsten und konkretesten Übereinstimmung sonst, von Ihnen differiere, ließen sich zusammenstellen unter dem Titel eines *anthropologischen Materialismus*, dem ich die Gefolgschaft nicht leisten kann. Es ist, als sei für sie das Maß der Konkretion der Leib des Menschen.«[38] In der Tat war für Benjamin das Konkreteste der sinnliche Leib, der wahrnehmende Leib, und am Schicksal, das ihm in der Moderne bereitet wird – für Benjamin ist es das des Verlustes von sinnlich-sinnhafter Erfahrung – maß er die Moderne und suchte noch im Ausdruck verstümmelter Erfahrung die Potenziale des Utopischen, die Potenziale einer revolutionären Rettung der Moderne. Benjamins ästhetische Theorie ist Theorie der sinnlichen Wahrnehmung.

»Nun hat die Moderne die Funktionen der Wahrnehmung fortschreitend technisch gestaltet und vergegenständlicht. Gestelle und Apparate dringen ins Wirkliche ein. […] Wichtiger noch ist, daß wir die Wirklichkeit oft nur noch durch die Vermittlung von Apparaten (Mikroskop, Fernrohr, Fernsehen) wahrnehmen. […] Deshalb muß eine wissenschaftliche

37. Theodor W. Adorno/Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 193.

38. Ebd., S. 193. (Hervorhebung im Text)

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ästhetik, d.h. eben eine Lehre von der Wahrnehmung, heute als Medientheorie formuliert werden. Benjamins Medienästhetik zielt auf den Film«[39]

als auf das technisch avancierteste Medium zur Reproduktion von Wirklichkeit. Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* entstand im Pariser Exil und erschien erstmals in französischer Übersetzung und in gekürzter Fassung 1936 in der *Zeitschrift für Sozialforschung*. Benjamin schrieb eine zweite Fassung, und sein Originaltext wurde vollständig erst mit allen Vorstudien in den *Gesammelten Schriften* (1974ff.) zugänglich. Die Fassungen des Textes jedoch, die in Auswahlbänden in den 1950er und 1960er Jahren zugänglich wurden, haben Medientheorie und Medienwissenschaft seither wesentlich und nachhaltig beeinflusst, gerade weil Benjamin die sozialen Konsequenzen des Mediums Film nicht – wie Kracauer – an den Storys, Plots und der Dramaturgie des Industrieprodukts Film abliest, sondern an den Charakteristika des Mediums selbst.

»Seine Charakteristika hat der Film nicht nur in der Art, wie der Mensch sich der Aufnahmeapparatur, sondern wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt. [...] Der Film hat in der ganzen Breite der optischen Merkwelt, und nun auch der akustischen, eine [...] Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt. [...] Indem der Film durch Großaufnahmen [...], durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern! Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelten mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weit verstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. [...] So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. [...] Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.«[40]

Das Medium Film steigert für Benjamin durch den Blick der Kamera und durch die Arbeit der Montage die Apperzeption, die bewusste

39. Norbert Bolz/Willem van Reijen: *Walter Benjamin*, Frankfurt/Main, New York: Campus 1991, S. 107.

40. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Vier Bände in mehreren Teilbänden, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, Band I. 2., S. 498ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wahrnehmung der Realität, in der sich in der Moderne die Körper in der Masse befinden. Sie unterliegen den »Zwangsläufigkeiten« des industriellen Alltags, werden geformt und normiert in Fabriken und Büros wie in den Stätten des Vergnügens. Mit dem Bild der ›Kerkerwelt‹, die die Körper einschließt, erfasst Benjamin einen weit reichenden Zusammenhang von technischer und architektonischer Organisation im Kapitalismus: die rational-instrumentelle Organisation sämtlicher Lebensvollzüge zu einer politisch kontrollierbaren Einheit, die noch auf den einzelnen Körper durchgreift, um ihn zu funktionalisieren, also das, was bei Kracauer mit dem Massen-Ornament gemeint ist: die absolute Gleichschaltung der Körper im Raum zu einem Raum-Bild. Für Benjamin sprengt jedoch gerade der Film diese ›Kerkerwelt‹ mit dem »Dynamit der Zehntelsekunden« durch seine spezifisch technisch-ästhetische Konstruktion von Raum und Zeit; Film dekonstruiert gleichsam die soziale Architektonik der Zwangsläufigkeiten des Lebens und seiner Wahrnehmung nach einer Eigenlogik, die zwar der medialen Technik entspringt, aber einer Wahrnehmungsform korrespondiert, die historisch älter ist als das Medium Film: der Wahrnehmungsform des Großstädters seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. »Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.«[41] Der Modus dieser Wahrnehmungsform sind »Chockwirkungen«[42], denen der Körper, sein Wahrnehmungsapparat und das Bewusstsein permanent ausgesetzt sind. Wie die großstädtische Realität in der Diskontinuität ihres Geschehens und ihrer Signale dem Individuum zustößt, auf es anprallt und von ihm verarbeitet werden muss, so macht das Medium Film Tests auf die gesteigerte Geistesgegenwart der Zuschauer. Film ist für Benjamin die ästhetisch gesteigerte Form einer durch industrielle Technik längst affizierten und geprägten sinnlichen Wahrnehmung der modernen Realität, und dennoch sieht er im Medium Film ein utopisches, ein revolutionäres Potenzial am Werk. Dies erklärt sich dadurch, dass für Benjamin der Film im Schnittpunkt gesellschaftlicher Veränderungen steht, die die Funktion der Kunst generell verändern. Da ist vor allem die Tatsache, dass mit dem Film die technische Reproduktion einen Standard erreicht, der es ermöglicht, die ganze Welt als bewegte Bild-Welt einem Massenpublikum vor Augen zu stellen. Als Bilderwelt wird die Realität zum medialen Massenprodukt. Das ist für Benjamin Ausdruck »einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit

41. Ebd., S. 503, Anm. 29.

42. Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ist.«[43] Die Erschütterung der Tradition betrifft das, was Benjamin höchst kryptisch die »Aura« nennt. Aura meint das einmalige Hier und Jetzt, die unmittelbare räumlich-zeitliche Gegenwart eines Ereignisses oder eines Phänomens. Mit der beliebigen medialen Reproduktion und ihrer massenhaften Verbreitung tritt die ganze Welt potenziell ins Stadium einer universellen Ästhetisierung ein, und jedes Ding der Welt, egal wo es sich befindet, kann durch filmische Reproduktion einem Massenpublikum nahe gebracht werden. Damit verliert alles seine Aura. Film kann alles aus dem Zusammenhang reißen, in den es gehört oder in dem es erscheint, Film zerstückelt medial die historisch-soziale Ordnung der Dinge und der Körper und setzt sie neu zusammen. Mit der Aufnahme der Welt durch einen eigens eingestellten technischen Apparat und mit der Montage solcher Bilder mit anderen wird die Realität selbst künstlich, wird der »Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.«[44] In Benjamins teilweise poetisch-metaphorischer Rede kündigt sich etwa an, was über die Erschütterung der Tradition, die er in den 1930er Jahren wahrnahm, prognostisch weit hinausgeht und zugleich seine Hoffnung auf eine ›Erneuerung der Menschheit‹ selbst relativiert. Wenn mit der technischen Struktur des Mediums Film seine Macht gegeben ist, die Wirklichkeit ins Bild und zum Bild zu zwingen, dann stellt sich trotz der Tatsache, dass dieses Medium den Zuschauern die Welt als Bild der ›Trümmer‹ präsentieren kann, zwischen denen man »gelassen abenteuerliche Reisen« unternimmt, die Frage, wer die Apparatur, also auch die Filmindustrie dominiert. Benjamins Hoffung, Film würde ein neues Bild der Welt für ein Massenpublikum so präsentieren, dass dieses Publikum nach dem Kinobesuch sinnfällige Tests auf *seine* soziale Wirklichkeit machen würde, also Tests auf die im Kino gesprengte ›Kerkerwelt‹ normierter Wahrnehmung, weil normierter Lebensformen in der kapitalistischen Moderne, ist zutiefst bestimmt durch den von ihm geschätzten (und in seiner Wirkung wohl überschätzten) sowjetischen Revolutionsfilm Sergej Eisensteins. Die ›Durchschnittsfilme‹, von denen Kracauer spricht, hat Benjamin nie wahrgenommen.

Der Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ist bedeutend in seiner eigenen Widersprüchlichkeit. Sie zeigt sich vor allem an dem Terminus, der mit dem der »Aura« zum meist zitierten der Benjamin'schen Medientheorie wurde: am Terminus der »Zerstreuung«. Zerstreuung meint eine Lebens- und Wahrnehmungsform in der kapitalistischen Moderne. Der moderne Mensch ist zerstreut, also herausgerissen aus traditionellen Zusammenhängen des

43. Ebd., S. 478.
44. Ebd., S. 495.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Lebens, die ihn einstmals stabilisierten; er ist leiblich/körperlich zerstreut in vielfache Funktionen, und er nimmt, den »Chockwirkungen« des großstädtischen Lebens ausgesetzt, nur zerstreut wahr. Eine solche »*Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument*.«[45] Hier wird das, was Benjamin zuvor ›Spielraum‹ in der Rezeption von Film nannte, konkret, nämlich anthropologisch-materialistisch. Film ist das Medium, das die technisch-industriell geformte Wahrnehmung fragmentierter, zerstreuter Subjekte ästhetisch so steigert, dass diese Wahrnehmung in gesteigerter Geistesgegenwart der Zuschauer selbstreflexiv wird, sich also in der ›Übung‹ erkennt, erfasst und begreift. Diese Übung – und nichts weniger mutet Benjamin ihr zu – wäre Präludium der Revolution. Die hätte, ästhetisch angeleitet, zum Ziel, die zerstreuten, fragmentierten Leiber neu und besser zusammenzusetzen. Benjamin denkt das Medium Film zum einen ganz technisch: als Apparatur zur Reproduktion von Wirklichkeit, zum anderen ganz anthropologisch: als ein ›Übungsinstrument‹ zur Steigerung zerstreuter moderner Wahrnehmung bis zur Selbsterkenntnis der Determinanten ihrer Zerstreuung. Er kann – oder will – die beiden Gedanken jedoch nicht zur Synthese treiben, weil ihm historisch – 1935/36 – die politische Situation den Spielraum der Gedanken verengt. Er sieht, dass der Faschismus »*folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens*«[46] hinausläuft, die sich auch des Mediums Film bedient, um aus zerstreuten Subjekten die mythische Volksgemeinschaft zu formen. Benjamin kannte nicht Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935), den Film, der durch Inszenierung einer bereits für die Kameras inszenierten Realität und durch deren Gestaltung den Parteitag der NSDAP 1934 allererst Wirklichkeit werden ließ. Aber am Ende des *Kunstwerk*-Aufsatzes fällt Benjamin seiner Hoffnung auf eine Erneuerung des Menschen selbst ins Wort, indem er Marinetti zitiert, jenen Futuristen, der jetzt dem Faschismus Mussolinis huldigt. Was Benjamin vom Film erhoffte: gesteigerte Geistesgegenwart und damit eine leiblich-sinnliche Sensibilisierung der Zerstreuten, das geht unter in einer Ästhetik, die, wie Marinetti euphorisch verkündet, »die erträumte Metallisierung des menschlichen Körpers inauguriert«[47]. Es spricht für Benjamins immenses prognostisches Ingenium, seine Medientheorie des Films als eine der historischen Sinneswahrnehmung angelegt zu haben:

»*Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise*

45. Ebd., S. 505. (Hervorhebung im Text)
46. Ebd., S. 506.
47. Ebd., S. 507.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.«[48]

Benjamin bringt erstmals Geschichte, sinnliche Wahrnehmung und Medien, also Technik, in einen Zusammenhang, der den menschlichen Leib und seine Sinne zum Fokus hat. Was er ahnte, aber nicht mehr theoretisch erfassen konnte, das ist die Tatsache, das sich bereits zu seiner Zeit die Zeiträume, innerhalb derer sich die Sinneswahrnehmung verändert, verkürzten. Benjamin dachte und schrieb zur Hochzeit der medialen Moderne, in der Fotografie, Film und Radio immense Auswirkungen auf die etablierten Künste Malerei, Literatur und Theater hatten und dort neue Formen des Ausdrucks inspirierten und neue Formen der Rezeption und der Wahrnehmung. Sie blieben dennoch Künste. Benjamin hatte die Ahnung, dass Film und Fernsehen (von dessen Anfängen er zumindest las), die durch und durch technischen Medien also, diesen Zustand nicht unberührt lassen würden. In einer Notiz zu seinem großen Essay *Der Erzähler* (1936) heißt es:

»Man kann all diese Dinge als ewig ansehen (Erzählen z.B.), man kann sie aber auch als durchaus zeitbedingt und problematisch, bedenklich ansehen. Ewiges im Erzählen. Aber wahrscheinlich ganz neue Formen. Fernsehen, Grammophon etc. machen all diese Dinge bedenklich. Quintessenz: So genau wolln wirs ja garnicht wissen. Warum nicht? Weil wir Furcht haben, begründete: daß das alles desavouiert wird: die Schilderung durch den Fernseher, die Worte des Helden durchs Grammophon [...]. Nun dann ist eben auch das Erzählen ein Unfug. Dann stirbt vielleicht, vorerst einmal [...] die ganze Aura von Trost, Weisheit, Feierlichkeit, mit welcher wir den Tod umgeben haben, ab? Tant mieux. Nicht weinen. Der Unsinn der kritischen Prognosen. Film statt Erzählung.«[49]

Was Benjamin hier befürchtet und dann doch – ironisch? – distanziert, ist seine Einsicht, dass mit der technisch-medialen Reproduktion nicht allein die Aura des einmaligen Hier und Jetzt der Welt in seiner einmaligen Erfahrbarkeit des Hier und Jetzt der leiblichen Gegenwart und der Geistesgegenwart schwindet, sondern alles, was für ihn Kunst ausmacht: die »ganze Aura von Trost, Weisheit, Feierlichkeit, mit welcher wir den Tod umgeben haben«, das alles geht dahin, jede Authentizität der leiblich-sinnlichen Erfahrung, die Benjamin im mündlichen und schriftlichen Erzählen, also in oraler Tradition und in Literatur aufbewahrt, erinnert sieht. Benjamin argumentiert hier als Medientheoretiker drastisch im Rahmen einer materialistischen Anthropologie, deren Substrat spekulativ bleibt. Was Film und Fernsehen als die Medien der Mo-

48. Ebd., S. 478. (Hervorhebung im Text)
49. W. Benjamin: *Gesammelte Schriften* (Anm. 40), Band II. 3., S. 1282.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

derne in ihrer Zerstreuung von Raum und Zeit gar nicht leisten können, die sinnliche Vermittlung von Wissen, das nur im unmittelbaren, nicht zerstreuten Vernehmen oder im kontemplativen Akt des Lesens als authentisch erfahren werden kann, weil es offenbar unmittelbar körperlich internalisiert wird, in Erinnerung eingeht, das bezieht sich stets auf die erste und letzte Gewissheit der Existenz des Menschen in der materialistischen Anthropologie: auf den unausweichlichen und endgültigen Tod. Filmische Reproduktion, die Leben als Bild für immer und ewig gegenwärtig bewegt hält, entlastet von Erinnerung, depotenziert ihre Kraft und produziert in immer schnellerer Folge jenen Typus, den Benjamin schon in Charles Baudelaire als Prototyp ausmachte: »ein um seine Erfahrung betrogener Mann, ein Moderner.«[50] Benjamins anthropologischer Materialismus ist das produktive Fundament seiner Medientheorie des Films – und seine Grenze. Den auratischen Charakter der traditionellen Künste, dass sie nämlich Speicher, Archive leiblich-authentischer Spuren der Erinnerung sind, immer gegen den Tod, gegen das Vergessen arbeitend, Speicher die in der rezeptiven Reaktualisierung zu neuem Leben werden können, hier und jetzt – diesen Charakter sprach er dann doch dem Film ab.

Theodor W. Adorno: Massenkultur als Massenbetrug

> »Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit die Zuschauer sich an die eigenen gewöhnen.«
>
> *Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung*

»Wo sich Filmtheorie auf Kritische Theorie bezieht, geschieht dies in der Regel über zwei Aufsätze, die sich diametral entgegenstehen: Benjamins ›Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ und eben das Kapitel über ›Kulturindustrie‹ der *Dialektik der Aufklärung*.«[51] Man kann das »Kulturindustrie«-Kapitel in Theodor W. Adorno und Max Horkheimers 1947 erschienenem sozialphilosophischen Hauptwerk *Dialektik der Aufklärung* auch als direkte Antwort auf Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz verstehen – und als entschiedene Zurückweisung von Benjamins Versuch, in der Filmrezeption in der Zerstreuung noch den dialektischen Umschlag in die revolutionäre Sprengung der ›Kerkerwelt‹ wahrzunehmen. Schon Adornos erste Reaktion auf Benjamins Aufsatz war denkbar kritisch. In einem Brief vom 18. März 1936 schreibt Adorno: »Der zweiten Romantik muss ich in gewissem

50. Ebd., Band I. 2., S. 636.

51. Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Umfang die Arbeit bezichtigen.«[52] Benjamin traue dem proletarischen Kinopublikum »unvermittelt eine Leistung« zu, »die es nach Lenins Satz anders gar nicht zustande bringen kann als durch die Theorie der Intellektuellen als der dialektischen Subjekte […]«[53]. Film als massenkulturelles Phänomen ist für Adorno nie revolutionär, sondern durch und durch konservativ, ja regressiv: wie alle Massenkultur. Um dies Benjamin vor Augen zu stellen, verweist er gar auf ein persönliches Erlebnis: »Als ich vor 2 Jahren einen Tag in den Ateliers von Neubabelsberg zubrachte, hat mich am meisten beeindruckt, wie *wenig* von Montage und all dem Fortgeschrittenen wirklich durchgesetzt ist, das Sie herausholen; vielmehr wird überall mimetisch die Wirklichkeit infantil *aufgebaut* und dann ›abphotographiert‹ […].«[54] Ähnlich infantil, ja in der Tat regressiv ist für Adorno denn auch das Verhalten des Kinopublikums: »Das Lachen der Kinobesucher ist […] nichts weniger als gut und revolutionär, sondern des schlechtesten bürgerlichen Sadismus voll.«[55] Was Adorno hier gegen Benjamin und gegen das Medium Film schon herausstellt, ist im Kapitel über »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug« dann – ohne jeden direkten Bezug auf Benjamins Text – zur Theorie entwickelt.

Die *Dialektik der Aufklärung*, gemeinsam verfasst von Adorno und Max Horkheimer, entstand im amerikanischen Exil in den frühen 1940er Jahren und wurde unter dem Eindruck des Nationalsozialismus, des Krieges und vor allem des Holocaust zu einer der düstersten und einflussreichsten kulturtheoretischen Schriften der Nachkriegszeit. Die Autoren wollen im Angesicht der Barbarei und inspiriert von Marx, Max Weber und Freud die gesamte europäische Kulturgeschichte als einen Prozess erweisen, in dem Aufklärung als Projekt der Befreiung des Menschen vom Naturzwang immer wieder in Naturverfallenheit zurückfällt, weil Rationalisierung in Gestalt von Naturwissenschaft, Technik und Industrie im ausschließlichen Interesse der Ausübung und Stabilisierung kapitalistischer Herrschaft zur neuen mythischen Macht wird: »Der Einzelne wird gegenüber den ökonomischen Mächten vollends annulliert«, und während er »vor dem Apparat verschwindet, den er bedient, wird er von diesem besser als je versorgt.«[56] Der ökonomische Apparat hat längst auch die Kultur integriert. Was die Autoren als Kulturindustrie begreifen, ist die industrielle Produktion und Distribu-

52. T.W. Adorno/W. Benjamin: *Briefwechsel 1928-1940* (Anm. 37), S. 171.

53. Ebd., S. 170.

54. Ebd., S. 173. (Hervorhebung im Text)

55. Ebd., S. 171f.

56. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Sozialphilosophische Fragmente*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 4.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tion von massenkulturellen Gütern, die noch deren Konsum zwanghaft determiniert. Vor allem die technischen Medien »Film und Radio«, die Filmindustrie Hollywoods und das damals noch weit reichendste Massenmedium Hörfunk, werden in ihrer »Ideologie« als zutiefst regressiv bezeichnet: »[I]hrem eigentlichen Gehalt nach erschöpft sich die Ideologie in der Vergötzung des Daseienden und der Macht, von der die Technik kontrolliert wird.«[57] Ausnahmslos alle Produkte der Kulturindustrie unterstehen der »totalen Kapitalmacht«[58], die sie nicht allein um des Profits wegen herstellt, sondern so designt, dass sie sich ihrem ideologischen Gehalt nach alle ähneln. »Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch«[59] und erzwingt ideologisch bei den Konsumenten in der Zustimmung zur Macht ein identisches Bewusstsein. Alles Besondere wird nahtlos mit dem Allgemeinen verschweißt, und die »unersättliche […] Uniformität«[60] der Kulturindustrie »bezeugt die heraufziehende der Politik«[61]. Dies wird, wohlgemerkt, mit Blick auf die Verhältnisse in den USA gesagt. In den Jahren des Exils stellten Horkheimer und Adorno in einer Reihe empirisch-sozialwissenschaftlicher Untersuchungen offenbar mit intellektuellem Schrecken fest, dass autoritäre, ja totalitäre Züge in der amerikanischen Demokratie keineswegs Randphänomene in hinterwäldlerischen Provinzen waren und dass der Massenkultur als einem der Agenten dieser Entwicklung besondere Bedeutung zukommt. Man hat geradezu von einem »Kulturschock« gesprochen, »der die deutschen Mandarine angesichts der amerikanischen Massenkultur befallen« und der zum »monolithischen Verständnis der Massenkultur« in der *Dialektik der Aufklärung* geführt habe.[62] Mit dem Terminus »Mandarine«, der das elitäre Selbstbewusstsein und die Lebens- und Alltagsferne v.a. deutscher Gelehrter bezeichnet, ist zugleich impliziert, dass die Theorie der Kulturindustrie auch zeugt vom »schwierige[n] *Verhältnis* von Gebildeten zu dem weiten Feld von Warenförmigkeit der Kultur.«[63] Dies gilt vor allem für Theodor W. Adorno, in dem man wohl den alleinigen Autor des »Kulturindustrie«-Kapitels sehen muss.[64] Adorno reagierte idiosynkratisch auf die Massenkultur und stellte ihr Hochkultur unversöhnlich entgegen: »Kunstwerke sind

57. Ebd., S. 5.

58. Ebd., S. 108.

59. Ebd.

60. Ebd., S. 111.

61. Ebd., S. 110.

62. G. Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung* (Anm. 51), S. 54.

63. Heinz Steinert: *Kulturindustrie*, Münster: Westfälisches Dampfboot 1998, S. 14. (Hervorhebung im Text)

64. Vgl. ebd., S. 38.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

asketisch und schamlos, Kulturindustrie ist pornografisch und prüde.«[65] Findet Kunst »Ausdruck für das Leiden«[66] in »der falschen Gesellschaft«[67], so ist Kulturindustrie »Vergnügungsindustrie«, die unablässig »Fun«[68] verordnet. Der entscheidende Punkt nun, der der Kulturindustrie die vollkommene Macht sichert, ist die Manipulation der Bedürfnisse des Konsumenten:

»Das Prinzip gebietet, ihm zwar alle Bedürfnisse als von der Kulturindustrie erfüllbare vorzustellen, auf der anderen Seite aber diese Bedürfnisse vorweg so einzurichten, daß er in ihnen sich selbst nur noch als ewigen Konsumenten, als Objekt der Kulturindustrie erfährt. Nicht bloß redet sie ihm ein, ihr Betrug wäre die Befriedigung, sondern sie bedeutet ihm darüber hinaus, daß er, sei's wie es sei, mit dem Gebotenen sich abfinden müsse.«[69]

Adornos Analyse der manipulativen Struktur der Kulturindustrie gipfelt in der Einsicht, es sei gerade das Medium Film, dessen Illusionscharakter so benutzt werde, dass er die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Realität affiziert. In der Bilderkultur wird Film buchstäblich zum prägenden Medium der Realitätswahrnehmung:

»Die alte Erfahrung des Kinobesuches, der die Straße draußen als Fortsetzung des gerade verlassenen Lichtspiels wahrnimmt, weil dieses selber streng die alltägliche Wahrnehmungswelt wiedergeben will, ist zur Richtschnur der Produktion geworden. Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, um so leichter gelingt heute die Täuschung, daß die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennengelernt. [...] *Das Leben soll der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden lassen*.«[70]

Was sich 1956 in der Medientheorie von Günther Anders ausgesprochen findet als These, das Fernsehen mache die Welt zu einem »Phantom« aus Bildern und dieses Phantombild unterliege dann der Realitätswahrnehmung als »Matrize«[71], was 1967 in Guy Debords Theorie der »Gesellschaft des Spektakels« als »gesellschaftliche Organisation

65. M. Horkheimer/T.W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm. 56), S. 126.

66. Ebd., S. 117.

67. Ebd., S. 126.

68. Ebd.

69. Ebd., S. 127.

70. Ebd., S. 113. (Hervorhebung von mir, B.K.)

71. Vgl. Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Band 1: »Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution«, München: C.H. Beck 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

des Scheins«[72] bezeichnet wird und was Jean Baudrillard seit dreißig Jahren das Simulationsprinzip nennt, das das Realitätsprinzip überwunden habe – das ist in der Theorie der Kulturindustrie von Adorno schon formuliert: Die technisch-mediale Bilderkultur als Massenkultur verkünstlicht, ästhetisiert die Realität, und nach den medialen *Images* der industriellen Bilderkultur modellieren die Konsumenten der Bilder ihr Leben, stets synchron mit den Anforderungen, die der Kapitalismus an sie stellt. In Adornos Theorie der Kulturindustrie ist eine Theorie des Mediums Film enthalten, die, anders als sein Vorwurf des anthropologischen Materialismus gegen Benjamin es erwarten lässt, selbst materialistisch anthropologisch argumentiert. Für Adorno vollzieht sich mit der Verkünstlichung der Realität, die der Film im Rahmen der Kulturindustrie betreibt, ein anthropologischer Wandel von epochalem Ausmaß: »die Abschaffung des Individuums«, weil ihm das Realitätsprinzip abhanden kommt. Dann wird in der kulturindustriellen Bildkultur die nach ihr sich zwangsweise formende Individualität »serienweise hergestellt«[73]. Der Medienkonsument im Spätkapitalismus ist der Prototyp des geklonten Menschen.

Epilog. Fredric Jameson: Die Bilderkultur als condition postmoderne

> »Postmodernism is what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good.«
>
> *Fredric Jameson, Postmodernism …*

Fredric Jameson, Literatur- und Kulturtheoretiker, ist Marxist in Zeiten des Spätkapitalismus (den Terminus entlehnt er Ernest Mandel), in denen die Hoffnung auf Revolution nicht einmal mehr eine Illusion ist und in denen die Möglichkeiten der technisch-medialen Reproduzierbarkeit die Gegenwart selbst irrealisieren und unerfahrbar machen. Mit dem frühen Lukács hält Jameson dennoch fest an der zu denkenden Totalität der (post)modernen Gesellschaft und Kultur in ihren sozialen Widersprüchen, gibt aber die Ideen des proletarischen Klassenbewusstseins und des Klassenkampfes preis. Mit Adorno, dessen Werk er das Buch *Spätmarxismus* gewidmet hat, sieht er das philosophische Denken ins Stadium der »introspektive[n] oder reflektierende[n] Dialektik«[74] ein-

72. Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Ed. Tiamat 1996, S. 167.

73. M. Horkheimer/T.W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung* (Anm 56), S. 139.

74. F. Jameson: *Spätmarxismus* (Anm. 8), S. 309.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

treten. In der gegenwärtigen Situation, die Jameson als Postmoderne bezeichnet, ist ihm gerade Adornos mikrologisches Denken, das den ästhetischen Gebilden die Signatur der Zeit abliest, die Lektion für »das Aufspüren der abwesenden Gegenwart der Totalität in den Aporien des Bewußtseins oder seiner Hervorbringungen«[75].

Genau dies, das Aufspüren der Totalität des Spätkapitalismus in den Bewusstseinsformen, die er generiert, und in allen kulturellen Produkten dieses Bewusstseins, ist das Motiv von Jamesons Analyse der Postmoderne in seinem Aufsatz *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, der 1984 in der *New Left Review* erschien, in deutscher Übersetzung 1986, und dann als erster Text in Jamesons gleichnamigem Buch 1991. Jameson analysiert die Postmoderne hier als »Überbau«[76], als, wie es im Original genauer heißt: »internal and superstructural expression« der neuen amerikanischen Weltherrschaft, die sich politisch, technologisch, ökonomisch, militärisch und kulturell ausprägt. Damit geht Jameson über Lyotards frühe Affirmation der technologischen Postmoderne so hinaus wie über Habermas' Verteidigung der modernen Lebenswelten gegen deren postmodern-technokratische Durchrationalisierung. Anders als Lyotard und Habermas ist Jameson ein an Althusser geschulter Analytiker der Macht: des Drucks der Ökonomie, der längst auch die ästhetische Produktion zum integralen Bestandteil der Warenproduktion machte, und der Staatsapparate, die die Subjekte dezentrieren und fragmentieren. Was die Postmoderne zur Signatur der Zeit werden lässt, das ist die Dominanz der populären Kultur und der audiovisuellen Medien, kurz: die Ästhetisierung und Virtualisierung der sozialen Realität, die Bilderkultur, wobei Jameson sich der Simulations-Theorie von Jean Baudrillard weitgehend anschließt.

Lyotard entwarf seine Theorie des postmodern Erhabenen am Beispiel der Gemälde Barnett Newmans, und Habermas empfahl als Remedium gegen die Versuchungen der Postmoderne die Lektüre von Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*. Jameson hingegen ist Marxist vor allem als *amerikanischer Marxist*. Hans Bertens nennt in seinem Buch *The Idea of the Postmodern*[77] das Kapitel über Jameson »Fredric Jameson: Fear and Loathing in Los Angeles«, um zu markieren, aus welcher Mentalität heraus der *Postmodernism*-Text entstanden sei, der Jamesons internationalen Ruhm begründete. Los Angeles, die Hyper-Stadt der Postmoderne – das von John Portman entworfene Bonaventure Hotel (1977) in L.A. wird von Jameson paradigmatisch als postmo-

75. Ebd., S. 310.

76. F. Jameson: »Postmoderne« (Anm. 9), S. 49.

77. Hans Bertens: *The Idea of the Postmodern. A History*, London, New York: Routledge 1995.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

derner »Hyperraum« beschrieben, der es dem Körper unmöglich mache, sich zu lokalisieren – fordert auch eine Hyper-Theorie, die gleichsam nomadisierend durch die Theorie-Geschichte zieht.

Jameson konstruiert einen Hyper-Text aus Theorien, besser: aus Bruchstücken von Theorien (Ernest Mandel und Robert Venturi, Sartre, Heidegger, Derrida, Lacan, Baudrillard, Susan Sontag u.a.), und er behandelt eine Vielzahl von Themen und Gegenständen. Wie Colin MacCabe in seinem Vorwort zu Jamesons *The Geopolitical Aesthetic* anmerkt, hat Jamesons eigene Theorie einen universalistischen Zug: »nothing cultural is alien to him.«[78] Jameson schreibt, wie vor ihm nur Roland Barthes, über alles, über Literatur und Philosophie, über Architektur, Malerei, Film, Musik, aber auch über Politik und Ökonomie, und er wechselt beständig von einem Thema zu einem Gegenstand, von einem Gegenstand zu einem Thema. All das will er in einem Theoriegebäude zur Konvergenz treiben, in einem Hyper-Text, in dem der Marxismus als offenbar universell integrative Suprastruktur immer der Theorie-Sieger sein soll. Aber wie *politisch* ist dieser Hyper-Marxismus noch? Jameson kann jedes Phänomen der Postmoderne ideologiekritisch demaskieren: Andy Warhols *Diamond Dust Shoes* in ihrer rein luxuriösen Oberflächlichkeit, die Filme *Chinatown*, *American Graffiti*, *Rumble Fish* und *Body Heat* in ihrem »Pastiche«-Charakter, der Geschichte verschwinden lässt, das Bonaventure Hotel als Maschine zur Verwandlung der körperlichen Wahrnehmung von Raum und Zeit – und insgesamt das postmoderne euphorische Subjekt als ein fragmentiertes, geschichtsloses und emotionsloses Subjekt. Aber als Kritiker der Postmoderne kann er »the end of the bourgeois ego«/das »Ende des bürgerlichen Ichs«[79], das sich im vollends medial gewordenen Spätkapitalismus ereignet, das aber doch auch der Marxismus einmal politisch herbeiführen wollte, nur mit Schmerzen sehen, denn mit dem bürgerlichen Ich verschwindet der physisch-psychische Seismograph für die Pathologien der Postmoderne und macht Platz für ein hysterisch-euphorisches Subjekt im permanenten Wandel.

Die politische Crux von Jamesons marxistischer Konstruktion der Postmoderne ist, dass er sie nicht mehr – wie immer auch dialektisch – vermitteln kann mit der »Geschichte der Klassengesellschaft«, die für ihn nach wie vor existiert, mit »Blut, Folter, Tod und Katastrophe« als der »Kehrseite der Kultur«[80]. Der Satz ist übrigens das ›Echo‹ von Benjamins Diktum: »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein« aus seinem *Eduard Fuchs*-Essay. Diese

78. Fredric Jameson: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Blooomington u.a.: Indiana Univ. Press 1992, S. IX.

79. F. Jameson: »Postmoderne« (Anm. 9), S. 60.

80. Ebd., S. 49.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kehrseite der bürgerlich-kapitalistischen Kultur nahm, von Marx bis Joseph Conrad und bis Adorno, vor allem das bürgerliche Individuum wahr, und zwar noch in den *Formen* der literarischen und theoretischen Texte, die es hinterließ. Jameson ist ein brillanter Interpret dieser Kehrseite modernistischer Texte.[81] Aber daran, dass die Welt, ob man sie nun modern oder postmodern nennt, von Blut, Folter, Tod und Katastrophe bestimmt wird, hat noch nie eine Theorie etwas geändert, vor allem dann nicht, wenn sie, wie die Jamesons, eigentlich konstatieren müsste, dass sie nach »dem Verschwinden des individuellen Subjekts«[82] keinen politischen Adressaten mehr hat, an den sie sich wenden könnte.

»How to Map a Totality«, so heißt ein Unterkapitel in der »Conclusion« von Jamesons *Postmodernism*-Buch: Wie kann man die Moderne und Postmoderne historisieren und konzeptualisieren? Er gibt keine bündige Antwort, außer der Aufforderung »We have to name the system«[83]. Dieser Slogan der amerikanischen Gegen-Kultur der 60er Jahre, so Jameson, sei in Zeiten der Postmoderne von neuer Relevanz. Jameson *erzählt*, trotz aller Multiperspektivik, *eine* Geschichte über Moderne und Postmoderne: die des kapitalistischen Systems, das längst in die Binnenstruktur der Subjekte eingedrungen ist. An das Vokabular dieser Geschichte kann man anschließen, um andere, um neue Geschichten darüber zu erzählen, wie es um das Subjekt, den Körper und seine Wahrnehmungen steht, wenn tatsächlich eingetreten sein sollte, was Marx und Engels Mitte des 19. Jahrhunderts diagnostizierten: dass der Kapitalismus global als »Empire« (Negri/Hardt) auftritt und alles sich nach seinem Bilde formt.

81. Vgl. Fredric Jameson: *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988.

82. F. Jameson: »Postmoderne« (Anm. 9), S. 61.

83. Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke Univ. Press 1991, S. 418.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Theaterwissenschaft

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Einleitung

Christopher Balme

In seiner kurzen aber einflussreichen Untersuchung *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater* (1987)[1] hat der amerikanische Theaterwissenschaftler Bert O. States Wahrnehmung im Theater als binokularen Vorgang bezeichnet. Der Theaterzuschauer sieht, so States, mit einem semiotischen und mit einem phänomenologischen Auge. Das semiotische Auge betrachtet die Vorgänge auf der Bühne hinsichtlich deren semantischer und referenzieller Funktionen, das phänomenologische Auge dagegen die vielfältigen Erlebnisdimensionen des Bühnengeschehens, die keine klare Referentialität aufweisen. States' Wiederentdeckung der Phänomenologie geschieht im Zeichen einer breit geäußerten Kritik an der Theatersemiotik, die sich seit den 1970er Jahren anschickte, Theater in seinen geschichtlichen, theoretischen und analytischen Dimensionen zu »erklären«. States spricht in diesem Zusammenhang von der imperialistischen Selbstüberzeugung der Semiotik am eigenen Projekt und Produkt: »its implicit belief that you have exhausted a thing's interest when you have explained how it works as a sign.«[2] Die Semiotik setzt einen analytischen Vorgang voraus, d.h. eine im ursprünglichen Sinne des Wortes ›Zerlegung‹ eines Dinges bzw. Vorganges in Einzelbestandteile oder Zeichen, die identifizierbaren Referenten zugeordnet werden können. Diese notwenige Zergliederung stehe aber im diametralen Gegensatz zur Wahrnehmung im Theater, die, so States in Anlehnung an Merleau-Ponty, eher einem Akt der Integration gleichkommt. Um seine Position zu erläutern, zitiert States den Shakespeareforscher Sigurd Burckhardt: »[T]he nature and primary function of the most important poetic devices […] is to release words in some measure from their bondage to meaning, their purely referential role, and to give or restore to them *the corporeality which a*

1. Bert O. States: *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, Berkeley: Univ. Press 1987.

2. Ebd., S. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

true medium needs.«[3] In diesem kurzen Zitat finden wir die zentralen Stichworte, die die gegenwärtige theaterwissenschaftliche Diskussion zur Frage der Medialität bestimmen. Theater als Medium zu begreifen, impliziert in einem ersten Schritt eine Perspektive, die über die Frage der Referentialität und Kodebildung hinausgeht. Die von der Semiotik herkommende Theoriebildung im Zeichen eines »linguistic turn« hatte zur Folge, dass theatrale Vorgänge mit einem linguistischen Vokabular beschrieben und gleichsam metaphorisiert wurden. Zum Zweiten wird der Körper bzw. die Korporalität als das Schlüsselelement der Medialität des Theaters verstanden, wenn auch kontrovers diskutiert. Die hier versammelten Beiträge verbindet ein Interesse am Körper als Scharnier in ihren unterschiedlichen Versuchen, das Theater phänomenologisch und medientheoretisch zu bestimmen.

Es wäre allerdings irreführend und theoriegeschichtlich unredlich, wenn wir die Phänomenologiediskussion innerhalb der Theaterwissenschaft ausschließlich als Reflex auf die Semiotik beschreiben würden. Die Phänomenologie wurde vor allem in Deutschland viel früher rezipiert. Zwei Untersuchungen sollten deshalb hier zumindest kurz erwähnt werden, bevor wir auf die Einzelbeiträge eingehen. Zu den einflussreichsten phänomenologischen Untersuchungen in deutscher Sprache gehört die Arbeit des Husserl-Schülers Roman Ingarden, der in einem 1960 veröffentlichten Anhang zu seiner bereits 1931 publizierten Studie *Das literarische Kunstwerk* die Besonderheiten dramatischer Sprache betrachtet. »Sprache im Theaterschauspiel« ist für Ingarden ein »Grenzfall« literarischer Sprache, da im Drama »neben der Sprache, ein anderes Darstellungsmittel vorhanden ist – nämlich die von den Schauspielern und den ›Dekorationen‹ gelieferten und konkretisierten visuellen Ansichten, in denen die dargestellten Dinge und Personen zur Erscheinung gebracht werden.«[4]

Obwohl Ingarden die Komplexität des Theaters anerkennt, bleibt seine Aufmerksamkeit auf die textliche Ebene beschränkt. Der wohl wichtigste Schüler Ingardens im Rahmen der Theaterwissenschaft ist Dietrich Steinbeck, der in seiner *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft* (1970) eine phänomenologische Gesamtschau im Hinblick auf die fachinterne Begriffsbildung unternimmt. Steinbeck ist sich aber der problematischen Natur eines phänomenologischen Ansatzes bewusst: »Um das Phänomen selbst adäquat in seiner komplexen Gestaltfülle zu erfassen, wäre wohl […] das phänomenologisch einsich-

3. Sigurd Burckhardt: *Shakespearean Meanings*, Princeton: Univ. Press 1968, S, 24, zit. nach B.O. States: *Reckonings in Little Rooms* (Anm. 1), S. 8. (Hervorhebung von mir, C.B.)

4. Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Tübingen: Niemeyer 1960, S. 403.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tig zu machende ›Wesen‹ von Theater an dessen konkreten Erscheinungsformen zu bestätigen und zu sichern.«[5] Steinbeck versucht, das Theater anhand der »Grundsituation« – der Wahrnehmung eines Schauspielers in einer fiktionalen Rolle durch den Zuschauer – phänomenologisch zu erfassen. Er unterscheidet drei Schichten, »die das Theaterkunstwerk aufbauen«: der realen, der intendierten und vermeinten Bedeutung.[6] Vor allem lässt sich die dritte Bedeutungsschicht, die der *vermeinten* Bedeutung, also die Bedeutung, die der Zuschauer dem Theaterkunstwerk beimisst, auf das Problem der Wahrnehmung im Theater beziehen.

Das Problem der Wahrnehmung ist wohl die zentrale Frage, die in der jüngsten Zeit einen Rückgriff auf die Phänomenologie notwendig machte. Dabei fungiert weniger der Begründer der Phänomenologie Husserl als vielmehr Maurice Merleau-Ponty als Referenzgröße für theaterwissenschaftliche Annäherungsversuche. Merleau-Pontys Überlegungen zur Körpergebundenheit der Wahrnehmung und zur Frage des Sehens bestimmen alle Beiträge in dieser Sektion, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung. Daran anknüpfend lässt sich ohne Übertreibung behaupten, dass alle Diskussionen um die Frage der Medialität des Theaters versuchen, die beiden Entitäten Korporalität und Visualität in ihrer wechselseitigen Beziehungsvielfalt zu bestimmen.

In ihrem Beitrag zur intermedialen Theaterpraxis und Theoriebildung versucht Petra Maria Meyer zeichentheoretische, phänomenologische und bildtheoretische Überlegungen in einer übergreifenden Theorie der Intermedialität zusammen zu denken. Ihr Ausgangspunkt ist die Semiotik von Peirce, die sie deutlich von der linguistischen Semiologie Saussures abgrenzt. Das bekannte triadische Modell von Peirce definiert Meyer als eine Art Medientheorie in nuce, weil der notwendige Akt der Vermittlung zwischen den drei Entitäten von Peirce selbst als »mediation« und von Meyer als »vermittelndes Dispositiv« bezeichnet wird. Philosophisch gesprochen gebe es dadurch keine »medienfreie« Wahrnehmung der Welt. Damit wäre jede Medientheorie auch eine Wahrnehmungstheorie und umgekehrt. Über Nietzsche und Merleau-Ponty arbeitet dann Meyer die Bedeutung des Körpers bzw. des Leibes für die genauere Bestimmung dieser Medientheorie heraus, die vor allem eine Theorie der *Inter*medialität ist. Theater betrachtet Meyer als das Medium, wo alle anderen »zur Aufführung« gebracht werden können: »Da [das Theater] potenziell alle anderen Medien, auch avancierte Ton- und Bildmedien, in den Aufführungstext miteinbeziehen und reflektieren

5. Dietrich Steinbeck: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin: de Gruyter 1970, S. 6.

6. Ebd., S. 91.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

kann, ist Intermedialität als zentrales Theaterdispositiv zu bezeichnen.« Am Beispiel einer Arbeit des portugiesischen Choreographen Rui Horta, der mit Projektionsflächen arbeitet, zeigt sie, wie auch der auf Stellwände projizierte Körper des Tänzers Form und Medium zugleich werden kann. In der Tat erweist sich diese besondere Fähigkeit des Theaters gleichzeitig *live* und vermittelt zu sein, als Grund, warum es für Künstler aus den unterschiedlichsten Bereichen zum bevorzugten Experimentierfeld geworden ist.

Das Bild des Tänzers, der mit seinem digitalen Double auf einer Leinwand tanzt, wirft die fundamentale Frage nach dem Status des Bildhaften im Theater auf. Ist der lebende Tänzer schon ein Bild oder nur sein projiziertes Konterfei? Diesem Problem widmet sich der Beitrag von Alexander Jackob und Kati Röttger. Ausgehend von der These, dass das Theater ein Medium ist, das Sehen einrichtet, werden zwei zentrale Probleme diskutiert: wann kann man überhaupt von ›Bildern‹ sprechen? Und: Wie kann die gegenwärtige Theoriebildung erweitert werden? In ihrer Konzeption ereignet sich Theater immer nur in Vollzug und Verkörperung – und damit nicht zuletzt in Vollzug und Verkörperung von Bildern: »In ihrer Übertragung und durch ihre Inkorporation wird der Zuschauer selbst im Wahrnehmungsprozess zu einer Art Medium und damit ein Träger von Bildern.« Damit wird die Ebene der Bildproduktion im Theater viel stärker als bisher im wahrnehmenden Subjekt verankert. Auch Jackob und Röttger beziehen sich in ihrer phänomenologischen Betrachtung auf Merleau-Ponty, vor allem auf dessen Überlegungen zur Frontalität von Objekten, die sie am Beispiel des Theatervorhangs exemplifizieren. Dieser kann sowohl als eine den Sehvorgang einrichtende und rahmende Apparatur des Mediums als auch ein Bild selbst sein. In diesem paradoxalen Doppelcharakter des Vorhangs, der abwechselnd Bilder verbirgt und die Sicht darauf freigibt, sehen die Verfasser auch die Grundbedingung des Bildes im Theater: »seine Sichtbarkeit repräsentiert, was er verbirgt: das sichtbare Bild.« Bilder im Theater sind aber nicht nur sichtbar, sondern sie existieren bereits als innere Bilder in den Köpfen der Zuschauer. Jede Form der Bildlichkeit, und nicht nur die des Theaters, hängt von der wechselseitigen Beziehung zwischen inneren (mentalen) und äußeren (physischen) Bildern ab. So lautet zumindest die Grundthese von Hans Beltings ›Bild-Anthropologie‹, die von einem Dreieck Medium-Bild-Körper ausgeht, das jeder Form der Bildproduktion zugrunde liege.[7] Im Zeichen des Bildverständnisses hat das Theater, so das Argument der Verfasser, die Funktion einer Schaltstelle, »zwischen inneren und äußeren Bil-

7. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dern, zwischen individuellen und kollektiven Bildern zu vermitteln und diese im sozialen Raum zirkulieren zu lassen.«

Das Verhältnis von Medium und Körper spielt auch in Meike Wagners Beitrag über Figurentheater eine wichtige Rolle. Wagners Ausgangspunkt ist der immer noch verbreitete Gemeinplatz, der Körper auf der Bühne wäre so etwas wie das Gegenteil von Medialität, ein Garant für Unmittelbarkeit und somit medientheoretisch kaum zu fassen. Gegen diese in der Theaterwissenschaft weit verbreitete Position bringt sie das Beispiel des Figurentheaters in Anschlag, das, wie sie sagt, »einen erheblichen Problemfall« darstellt. Dies gilt erst recht für das aktuelle Figurentheater, das mit Material, Medien und mit lebenden Menschen experimentiert und diese in seine Inszenierungen integriert. Auch Wagner grenzt sich deutlich von einem technischen Medienbegriff ab und bezieht sich stattdessen auf Judith Butlers Theorie eines erst durch Diskurse und Performanz hergestellten Körpers: »So ist der Theaterkörper nicht einfach gegeben, sondern entsteht erst im performativen Akt. Die Matrix, die den Theaterkörper herstellt, wird hier unter dem Begriff der *Medialität* verhandelt.« Eine so verstandene Medialität bedarf natürlich eines Akts der Wahrnehmung, um entstehen zu können. Wagners Wahrnehmungstheorie geht auch auf Merleau-Ponty zurück, wobei sie vor allem den körperlichen und nicht nur den optischen Aspekt der Wahrnehmung betont. Merleau-Pontys Unterscheidung bzw. Spaltung zwischen ›Auge‹ und ›Blick‹ liest Wagner als eine Art theaterrelevanter Medientheorie. Gegenüber rein kognitiven Ansätzen eröffnet diese phänomenologische Perspektive auf die Wahrnehmung Raum für die vielen kulturellen, diskursiven und geschichtlichen Faktoren, die die Medialität des Theaters ausmachen: »Das Spannungsverhältnis von Auge und Blick bringt den Körper als mediale Figur in Bewegung, negiert eine Fixation irgendeiner Art von essentieller Körperlichkeit.« In dieser Anordnung markiert der Puppenkörper deutlicher als der menschliche Körper Differenz und nicht Essenz. Durch die Konfrontation mit Puppenkörpern wird sich der Zuschauer der körperlichen Bedingtheit seiner Wahrnehmung viel bewusster. Der Puppenkörper birgt damit ein Störpotenzial, das die Bedingungen der Medialität des Theaters deutlich zu markieren vermag.

Ein Störpotenzial vielleicht noch größeren Ausmaßes stellen die in den letzten Jahren im Medium des Internets durchgeführten Aufführungen dar. Auf den ersten Blick könnte man sie aus theaterwissenschaftlicher Sicht geflissentlich ignorieren, erscheint das Internet doch als neues Medium, dem Kino oder Fernsehen vergleichbar, weil es die Ko-Präsenz von Zuschauern und Darstellern nicht zulässt. Der Beitrag von Julia Glesner macht jedoch deutlich, dass diese einfache Unterscheidung einer genauen Überprüfung nicht standhält. Im Gegenteil. Gles-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ner definiert Aufführungen im Internet als *site-specific art*, also vorwiegend räumlich. Denn die Unmittelbarkeit und die vielbeschworene Interaktivität des Mediums erzeugen trotz räumlicher Ferne der Zuschauer/Teilnehmer eine paradox wirkende Ko-Präsenz im theatralen Sinne. Glesners Beitrag zeigt auch, dass sich hinter dem Terminus ›Internet‹ recht heterogene Übertragungstechnologien verbergen. So finden wir sogenannte textbasierte Aufführungen, die der herkömmlichen Dramenform zwar recht nahe sind, jedoch die Textherstellung selbst zum Aufführungsereignis machen (»enacted through typed text«), was jedem Besucher eines *chatrooms* vertraut ist. Am anderen Ende der Technologieskala gibt es Experimente mit Videokonferenztechnologien und *webcams*, die die Körperlichkeit der Darsteller und den szenischen Raum übertragen können. Auch hier sind Unmittelbarkeit und Interaktivität zumindest teilweise gegeben. Insgesamt belegen die von Glesner diskutierten Aufführungen, dass sich die Medialität des Theaters nicht a priori festlegen lässt, sondern in partiellen Konfigurationen in anderen medialen Zusammenhängen aufscheinen kann.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Medienphilosophische Grundlagen intermedialer Theaterpraxis und Theoriebildung

Petra Maria Meyer

Während sich die institutionalisierte Disziplin der Philosophie noch nicht entscheiden konnte, »Medienphilosophie« als eine interdisziplinäre Ausrichtung des Faches aufzunehmen, haben philosophische Reflexionen längst erkenntnisfördernd in die Diskurskontexte verschiedener »Medienwissenschaften«[1] Eingang gefunden. Auch eine »Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft«, wie ich sie betreibe, begegnet dem medientechnologischen Wandel und einer sich verändernden methodisch-theoretischen Herausforderung mit Rückbezug auf philosophische Diskurse. Probleme und Bewusstsein einer Disziplin sind historisch variante Größen, neue Fragestellungen und Aspekte verlangen nach anderen interdisziplinären Wechselwirkungen. In diesem Sinne ist eine intermediale Theaterpraxis ebenso wie die theaterwissenschaftliche Theoriebildung untrennbar von historischen Konstellationen im Bedingungsfeld philosophischer Diskurse zu betrachten, die im 20. Jahrhundert zunehmend von der Frage nach den Medien und der Medialität geprägt sind.

Ich werde meine Ausführungen mit einer Klärung des zugrunde liegenden Verständnisses von Intermedialität beginnen. Überlegungen zu zeichentheoretischen, phänomenologischen und bildtheoretischen Grundlagen einer von mir angestrebten prozessualen Medientheorie schließen sich an. Diese beiden ersten Schritte des Gedankenganges implizieren eine Darlegung meines Verständnisses von Medien bzw. von Medialität und markieren die theaterwissenschaftliche und medienphilosophische Position. Da diese Positionierung in Anschauung der Phänomene und in ständiger Auseinandersetzung mit der künstleri-

1. Die heterogene Forschungslage zu dem, was uneinheitlich unter »Medien« verstanden wird, lässt zur Zeit nicht zu, von einer klar abgegrenzten »Medienwissenschaft« zu sprechen. Die medienwissenschaftliche Forschung basiert entsprechend auf unterschiedlichen Disziplinen und Perspektiven.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schen Praxis gewonnen wurde, beende ich meine Überlegungen mit einer Beschreibung und Reflexion intermedialer Wechselspiele in der Choreographie »Pixel« von Rui Horta. Der zeitgenössische Tanz macht in jüngster Zeit verstärkt durch den Einsatz avancierter Medientechnologien und Grenzüberschreitungen zwischen den Kunstgattungen auf sich aufmerksam.

Theater als Differenzmedium und Intermedialität als Theaterdispositiv

Theater macht bei jeder wiederholten Aufführung und jeder Neuinszenierung Differenz an sich selbst erfahrbar.[2] Im veränderten Ensemble der Medien, in dem sich jedes Medium immer wieder neu positionieren muss, kommt dem Theater der zunehmend wichtigere Stellenwert zu, einzigartiger Schauplatz von Medien-Differenzen zu sein. Da es potenziell alle anderen Medien, auch avancierte Ton- und Bildmedien, in den Aufführungstext mit einbeziehen und reflektieren kann, ist Intermedialität als zentrales Theaterdispositiv zu bezeichnen. Als audio-visuelles Wahrnehmungsphänomen bietet Theater heute eine enorme Vielfalt von heterogenen medialen Erscheinungsformen, auf die Intermedialitätsforschung eine angemessene und fruchtbare Antwort seitens der Wissenschaft gibt. Unter Intermedialität verstehe ich dreierlei:

- Intermedialität als historische Kategorie,
- Intermedialität als ästhetisches Verfahren der Transformation,
- Intermedialität als Theorie.

Als historische Kategorie markiert Intermedialität einen Teil der Kulturgeschichte, der sich bereits am Verhältnis von Sprache und Körper oder von Sprache, Schrift und Bild reflektieren lässt, also nicht erst mit den Medien des 20. Jahrhunderts bedeutsam wird.

In der Praxis stellt Intermedialität ein ästhetisches Verfahren der Transformation dar, auf das Künstler zurückgreifen, um die Wechselwirkung von Medien zu nutzen.

Darüber hinaus verstehe ich Intermedialität als interdisziplinäre Ausrichtung einer prozessualen Medientheorie, die im Weiteren zu erläutern ist. Der Fokus einer Intermedialitätsforschung[3] richtet sich in

2. Vgl. zur Reflexion des Theaters vor dem Horizont einer poststrukturalistischen Differenzphilosophie Petra Maria Meyer: *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Düsseldorf: Parerga 2001.

3. Wichtige Anregungen verdanke ich einer Lektüre der Schriften von Joachim Paech.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

diesem Sinne auf Formen, in die heterogene Medien eingebracht werden. Das gilt nicht nur für Formen innerhalb des Theaters, sondern auch für Formen des Theaters. Theater generiert sich entsprechend als wechselhaftes, prozessuales Medium-Form/Form-Medium-Verhältnis.

Wird Theater derart als Differenzmedium gedacht, muss die bisherige Theoriebildung in der Theaterwissenschaft modifiziert werden. Mit Rücksicht auf die Medialität der Zeichen ist zunächst eine Neuorientierung in der semiotischen Theoriebildung notwendig geworden.

Semiotische Grundlagen einer prozessualen Medientheorie

Mit Rekurs auf den Philosophen und Semiotiker Charles Sanders Peirce lässt sich nicht nur nach dem »linguistic turn« ein »semiotic turn« markieren, sondern auch eine prozessuale Medientheorie in einer semiotischen Theorie fundieren. Im Zuge des »linguistic turn« haben die Reflexionen zur Struktur des linguistischen Zeichensystems interdisziplinär – und somit auch für die Theaterwissenschaft – Modellcharakter erhalten. Unterschiedliche Zeichensysteme wurden gewinnbringend analysiert, indem ihnen linguistische Begriffe appliziert wurden. Aus kritischer Perspektive stellt sich die Unternehmung jedoch derart dar, dass Film- oder Videobilder sowie Gesten auf sprachlich Ausgesagtes reduziert wurden. Versuche andere Denkwege zu eröffnen, bedingten einen »performative turn« (Fischer-Lichte) oder einen »pictorial turn« (Mitchel). Aber auch in der semiotischen Theoriebildung bot sich eine andere Ausrichtung an, die bereits zur Fundierung einer Schrift-Philosophie Jacques Derridas oder einer Film-Philosophie von Gilles Deleuze genutzt wurde. Im Unterschied zur wegweisenden Sprachtheorie von Ferdinand de Saussure, die mit dem »linguistic turn« untrennbar verbunden ist, bietet die semiotische Theorie von Charles Sanders Peirce andere Möglichkeiten der Berücksichtigung medienspezifischer Eigenarten an, da sie von unterschiedlichen Zeichenträgern und ihren sinnlichen Phänomenen sowie heterogenen Kombinationen ausgeht, ohne sie lediglich in der Funktion linguistischer Bestimmungen zu betrachten.

Wegweisend für eine prozessuale Medientheorie wird bei Peirce zudem Repräsentation als ein semiotisches Geschehen verstanden, das sich als triadische Zeichenrelation immer wieder vollzieht. Dabei fungiert die Drittheit als Mittler. Sie vermittelt zwischen Erstheit, dem Zeichenmittel und Zweitheit, dem Objekt.[4] Die medientheoretische Relevanz dieses Zeichengeschehens wird insbesondere durch eine Umbenennung deutlich, die der amerikanische Philosoph vornahm. Die zu-

4. Charles Sanders Peirce: *Lectures on Pragmatism*, Hamburg: Meiner 1973, S. 118.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nächst »representation« genannte Drittheit erhält die neue Bezeichnung »mediation«. »*The word mediation would be better. Quality, reaction and mediation will do.*«[5] Die Ersetzung von »representation« durch »mediation« betont die Drittheit als Medialität. Die nähere Beschreibung von Erstheit als »quality of feeling« sowie die Bezeichnung »reaction« für Zweitheit verdeutlichen, dass das »Objekt«, auf das ein Zeichen verweisen mag, als Zeichenwirkung verstanden wird. Die Signifikanz des Zeichens verdankt sich nicht mehr dem Verweis auf eine zeichenunabhängige Wirklichkeit. Das Zeichen wird vielmehr zum Medium einer semiotischen Konstruktion.

»Medium« lässt sich insofern zeichentheoretisch als vermittelndes Dispositiv bezeichnen und als Bedingung varianter Möglichkeiten von Zeichenbeziehungen, Zeichengebrauch und Zeichenwahrnehmung verstehen. Medialität ist demnach auch auf mentaler Ebene gegeben und mit jedem Denken verbunden, das nach Peirce stets »Denken in Zeichen« ist. Die Möglichkeit einer medienfreien Erkennbarkeit von Welt, Selbst und Dingen, von der die meisten Medienkritiken von Platon bis Postman und Weizenbaum ausgehen, kann hier zeichentheoretisch ausgeschlossen werden.

Zeichen verleihen in der Theorie des amerikanischen Zeichentheoretikers nicht mehr einem »authentischen Sein« Bedeutung, sondern einem anderen Zeichen. Dadurch korrespondiert sie einer in Luhmanns Theoriebildung konstitutiven Umgehung der klassischen Referenz-Problematik.[6] Eine zusätzliche Ausrichtung auf die Medientheorie von Niklas Luhmann erscheint somit möglich. Insbesondere die Unterscheidung von Medium und Form ist auch für theater- und medienwissenschaftliche Analysen wegweisend. Im Unterschied zu Luhmann gilt es dabei jedoch, nicht von der Materialität zu abstrahieren. Eine medientechnisch bedingte, spezifische Materialität wirkt sich auf die mediale Formbildung, mit der sie nicht gleichzusetzen ist, ebenso aus wie auf Bedeutungszuweisungen.

Der medienspezifisch gedachte Prozess einer Bedeutungszuweisung von Zeichen lässt sich mit Charles Sanders Peirce als infinite Semiose[7] im Sinne eines prinzipiell unendlichen und nur pragmatisch begrenzbaren Verweisungsspieles von Zeichen zu Zeichen verstehen. Da die Empfindungsqualität (Erstheit) Ausgangspunkt jeder Semiose ist, lässt sich mit Peirce der Zeichenträger als sinnlich wahrnehmbares

5. Charles Sanders Peirce: *Collected Papers* I-VIII. Cambridge: Univ. Press 1931-35, hier CP 4.3.

6. Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 183.

7. Unter Semiose sind Prozesse zu verstehen, in denen etwas als Zeichen fungiert, in dem es sich in triadischer Zeichenbeziehung immer wieder realisiert.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Phänomen fokussieren. Mit der Berücksichtigung des von der Zeichentheorie zumeist Vergessenen wird gleichsam daran erinnert, dass das Zeichen in seiner Sinnlichkeit immer schon Sinn birgt und in seiner spezifischen Materialität den Prozess von Bedeutungszuweisungen motiviert, die als medienspezifische Semiose unterscheidbar werden.

Im Unterschied zu Medientheorien wie der »technologische Absolutismus« (Kittler), aber auch zu vielen systemtheoretischen Analysen, die vom konkreten, sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen abstrahieren, führt die Orientierung an der Zeichentheorie von Peirce in den Bereich der Phänomene und des Aisthetischen.

Hinwendung zur Phänomenologie

Durch die Einsicht in die nie neutrale Vermittlung von Medien hat sich der wissenschaftliche Fokus verschoben. Da ein Wechsel der Medialität und medienspezifischen Materialität mit einer jeweils unterschiedlichen sinngenerierenden Kraft verbunden ist, so dass jeweils andere Bedeutungsattribuierungen motiviert werden, rückt das Wie der Gegebenheit von Botschaften, Ausdrücken, Darstellungen ins Zentrum einer Semiotik des Theaters mit medienwissenschaftlichen Interessen. Durch diese neue Zentralstellung der medienspezifischen Art und Weise, durch die das Gegebene der Wahrnehmung zugänglich wird, hat neben der Semiotik die Phänomenologie neue Relevanz erhalten. Sie bietet Theorien der Wahrnehmung, der medienspezifischen Geste, des leiblichen Verhaltens, der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Bildes, der Imagination, der Hör- und Sichtweisen und somit der medienspezifischen Konstruktionsweise. Ist der phänomenologische Fokus auf die »Korrelation von Erfahrungsgegenstand und Gegebenheitsweise« (Husserl) von aktueller Relevanz, so erscheinen die zumeist getroffenen Bewertungen über das, was das wichtige Phänomen jeweils ist, problematisch. Insbesondere ein substantialistisches Verständnis und eine Fokussierung »der Sache selbst« ist in den heutigen Diskurs-Konstellationen obsolet. Ansätze, die dem Umstand Rechnung tragen, dass Betrachtungen aus unterschiedlichen Perspektiven auch verschiedene Phänomene erkennbar machen, erscheinen fruchtbarer. Einen solchen Ansatz bietet der französische Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty. Diskursive Möglichkeitsbedingungen seines Denkens lassen sich bei Friedrich Nietzsche und Henri Bergson finden.

»Zeichensprache« als »Gebärdensprache des Leibes«

In den Schriften des Kulturphilosophen Friedrich Nietzsche liegen wegweisende Ansätze für eine neue semiotische Vernunft, an die Fer-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dinand de Saussure anknüpften konnte, Medienreflexionen, die von Jacques Derrida[8] und Michel Foucault bis Judith Butler in je spezifischer Weise forgesetzt wurden und Grundlagen einer Philosophie des Leibes, auf die ich mich hier aus Platzgründen beschränken werde. Nach Nietzsche, der wegbereitend auch für eine »Lebensphilosophie« das Leben selbst als neuen Maßstab für Nutzen und Nachteil des künstlerischen und wissenschaftlichen Schaffens setzt, hat das Lebendige im Leib ein Kraft-Werk: »Der Leib ist eine grosse Vernunft, eine Vielheit mit Einem Sinne, ein Krieg und ein Frieden, eine Heerde und ein Hirt.«[9]

Nietzsche geht einen philosophiegeschichtlich entscheidenden Schritt, indem er eine »Vernunft des Leibes« zu einer Grundlage der Erkenntnistheorie erklärt, die zugleich einer »Zeichensprache des Leibes« neuen Wert verleiht. Aus der Unentschiedenheit der Philosophie, die Sinnlichkeit und Sinnes-Urteile zeitweise würdigt, dann am Maßstab der »Vernunft« wieder schmäht, weist Nietzsches »Vernunft des Leibes« einen Weg hinaus, auf dem sich der Dualismus überwinden lässt. Der Vernunft-Begriff wird hier nicht etwa abgeschafft, sondern der leiblichen Verankerung ins Leben zurückerstattet. Sprache und Schrift, die er sprach- und repräsentationskritisch[10] als »Machtäusserung der Herrschenden«[11] und maßgebliche Medien der Vernunft demaskierte, werden entsprechend umgewertet, wenn Nietzsche in seinen Schriften eine Gebärdensprache als »Zeichensprache des Leibes« freisetzt, die ihm älter als die Sprache ist.[12] In seinem poetischen Text *Also sprach Zarathustra* ist Zarathustra ein Tänzer, der Philosophie zu tanzen versteht, in dem er Bestehendes bewegt.

> »Tanzen-können mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten: habe ich noch zu sagen, dass man es auch mit der *Feder* können muß, – dass man *schreiben* lernen muß? – Aber an dieser Stelle würde ich deutschen Lesern vollkommen zum Räthsel werden.«[13]

Zarathustras Botschaft ist untrennbar vom Ton, vom Rhythmus, von der »*Geberden- und Tonsprache*«. Der Inhalt dieser »Zeichensprache des

8. Zu Nietzsche und Derrida vgl. Petra Maria Meyer: *Die Stimme und ihre Schrift, die Graphophonie der Akustischen Kunst*, Wien: Passagen-Verlag 1993, S. 193.

9. Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzimo Montinari (KSA), Bd. 4: »Also sprach Zarathustra«, München: dtv 1980, S. 39.

10. Vgl. ebd., Bd. 1: »Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen«, S. 875ff.

11. Ebd., Bd. 5: »Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral«, S. 260.

12. Vgl. ebd.

13. Ebd., Bd. 6: »Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung u.a.«, S. 110.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Leibes« ist nicht vom sinnlichen Erleben und Miterleben zu trennen, so dass sich keine abstrakte Wissensvermittlung, sondern leibliches Verständigungsgeschehen vollzieht.

Für das Theater wird Nietzsches »Zeichensprache des Leibes« gerade im Unterschied zur bürgerlichen »Seelenzeichensprache« des 18. Jahrhunderts wegweisend, denn unter Nietzsches »Geberdensprache« ist nicht ein vom Ich ausgedrückter Leib zu verstehen, sondern die Ausdrucks-Kraft des Leibes selbst. Im Unterschied zur Rhetorik und auch zur Gestensprache, die auf neue Weise im 18. Jahrhundert Lessing und Diderot päferieren, wird bei Nietzsche – wegweisend für Merleau-Pontys Verständnis »sprechender Sprache« – nicht die Geste von der Sprache, sondern die Sprache von der Geste aus verstanden. Das ist sowohl entscheidend für die Theatralität von Nietzsches Schreibstilen als auch für neue Zeichenpraktiken des Theaters im 20. Jahrhundert. Nietzsches Umwertung des Körpers am »Leitfaden des Leibes«[14] bildet nicht nur die diskursiven Voraussetzungen für eine »Philosophie des Leibes«, sondern auch für eine neue Signifikanz des Körpers. Obwohl der Körper immer schon wesentliches Medium des Theaters war, so stützte sich seine Funktion als Zeichenträger doch lange Zeit auf eine »Entkörperlichung« des Schauspielerkörpers, die Grundlage der »Verkörperung« einer Rolle war.[15] Im Tanz war er gleichsam Produkt der »Naturbeherrschung am Menschen« (Rudolf zur Lippe), Schauplatz der Disziplinierung und Ausdruck des Körper-Habens. Der Körper, den man hat, zeigt sich bevorzugt im »Körperbild«, das als Grundlage des Selbst-Verständnisses und der Selbst-Gestaltung im Alltag und als Modell der »Verkörperung« im Theater fungiert. Mittels des Körperbildes macht sich ein Subjekt zum Objekt. Am Leitfaden des Leibes löst sich nicht nur diese Subjekt-Objekt-Spaltung auf, sondern wird die physische, vitale Gegebenheit eines Körpers signifikant, der lebt, lebendig sich wandelt und verwandelt von Bild zu Bild. Nicht zuletzt durch Nietzsches Einfluss und die Vertreter der Lebensphilosophie erhält der Körper schon in den Bewegungen der historischen Avantgarde, im Ausdruckstanz oder auch in dadaistischen Performances zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue Signifikanz. Eine immer mal wieder postulierte »Natürlichkeit« kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch am Leitfaden einer »Philosophie des Leibes« von der diskursiven Konstru-

14. Vgl. ausführlich dazu: Petra Maria Meyer: »Die Geste als intermediale Vergleichskategorie. Zur Umwertung von Sprachgesten und Gestensprachen zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert«, in: Christopher Balme/Markus Moninger (Hg.), *Crossing media. Theater, Film, Fernsehen und Fotografie*, erscheint voraussichtlich München: epodium 2003.

15. Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Verkörperung/Embodiment«, in: dies. u.a. (Hg.), *Verkörperung*, Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 13ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

iertheit der Begriffe »Natürlichkeit« und »Künstlichkeit« auszugehen ist. Auch der Körper ist ein Medium, das im Wandel seiner Formen erscheint. Eine fundamental neue Wertigkeit erhält er insbesondere in den Bewegungen einer Nachkriegsavantgarde in den 50er, 60er und 70er Jahren, mit den Spielarten des Happenings und der Performance Art. Diskursive Bedingungen der Möglichkeit einer Neubestimmung vom Leibe aus, lassen sich entsprechend bei Merleau-Ponty[16] finden.

Der Leib als sich ständig wandelndes Medium

»Der eigene Leib ist in der Welt wie das Herz im Organismus: er ist es, der alles sichtbare Schauspiel unaufhörlich am Leben erhält, es innerlich ernährt und beseelt, mit ihm ein einziges System bildend.«[17]

Im Kontext einer »Grundlegung« seiner *Phénoménologie de la perception* in einer »Theorie des Leibes« greift Merleau-Ponty[18] auf eine Theater-Metapher zurück. Vor dem Horizont seiner hier noch phänomenologisch ausgerichteten Philosophie vermag der Leib eine lebendige Kraft ins »Schauspiel des Daseins« einzubringen. In deutlicher Korrespondenz zu Nietzsche wird auch bei Merleau-Ponty die Sinn-Konstitution nicht mehr einem intentional sinnstiftenden Subjekt, sondern den Tätigkeiten des Leibes zugesprochen. Die Performanz des Ausdrucksvollzuges erhält neue Signifikanz, da sie das jeweilige »Sein-zur-Welt« (»être au monde«), eine für alle Menschen nach Merleau-Ponty in je spezifischer Weise durch den Leib gegebene Verbundenheit mit der Welt und dem Anderen mitteilt. Eine »Vernunft des Leibes« kehrt hier in neuer Theoriebildung als ein Erkenntnispotenzial in Kraft, das nach Merleau-Ponty in den Erfahrungen liegt, die der Mensch durch seine leiblich situierte Existenz macht. Der Leib ist in diesem Zusammenhang nicht als substanzielle oder materielle Körperlichkeit zu verstehen. Vielmehr handelt es sich um ein ständig sich wandelndes Medium, das zwischen Mensch und Welt in einem dynamischen Prozess vermittelt, der präreflexiv erfolgt und dem Menschen somit nicht

16. Zu weitergehenden Parallelen und Unterschieden zwischen Nietzsche und Merleau-Ponty vgl. Petra Maria Meyer: »Umwertung des Körpers am ›Leitfaden des Leibes‹. Zu Nietzsche, Merleau-Ponty und Lacan im Hör- und Blickfeld des Imaginären«, in: Martin Zenck u.a. (Hg.), *Körpermusik, Kunstkörper, Körpertheater*, erscheint voraussichtlich München: Fink 2003.

17. Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter 1966, S. 239. (Original: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945)

18. Zur Relevanz der Philosophie von Merleau-Ponty für die Theaterwissenschaft vgl. auch den Beitrag von Meike Wagner im vorliegenden Band.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bewusst ist. Einem bewussten Verhalten vorausgehend, wird der Mensch nach Merleau-Ponty durch eine leibliche Vorgegebenheit aller Welterfahrung bestimmt. Diese Welterfahrung impliziert eine Unterworfenheit des Subjektes unter Strukturen, die ihm zumeist unbewusst bleiben. Die Möglichkeiten lebendigen Existierens, die der Leib eröffnet, sind somit stets in einem situationsspezifisch begrenzten Aktionsrahmen gegeben. In diesem existenziellen Rahmen vermag er die Vorgaben vom Leibe aus zu überschreiten. Bezogen auf die basalen Medien Sprache und Schrift gibt Merleau-Ponty in seiner Studie *La prose du monde* besonders deutliche Hinweise zu den Möglichkeiten einer Überschreitung des Vorgegebenen und einer Neuartikulation. Die Unterscheidung zwischen einer »gesprochenen Sprache« (»le langage parlé«) und einer »sprechenden Sprache« (»le langage parlant«)[19] ermöglicht Merleau-Ponty, der konventionell gegebenen Sprache eine »sprechende« entgegenzusetzen, die im Audrucksvollzug über gedachte Sprache hinausgeht und als singuläre Sprache einen je eigenen Bezug zur Welt herstellt, der sich dem Anteil an einer je spezifischen Existenz verdankt. Dieses »Sein-zur-Welt« zeigt sich nach Merleau-Ponty erst in der Geste.

»Durch meinen Leib verstehe ich den Anderen, so wie ich auch durch meinen Leib die ›Dinge‹ wahrnehme. Der Sinn der ›verstandenen‹ Geste eines Anderen ist nicht hinter ihr gelegen, sondern fällt zusammen mit der Struktur der von der Gebärde entworfenen Welt, die ich verstehend mir zu eigen mache; er tritt in der Geste selbst zutage [...].«[20]

Auch für seine Bildtheorie ist sie entscheidend, wie sich der Studie *L'œil et l'esprit* entnehmen lässt. Gemälde verbildlichen auch deshalb eine »Ikonographie des Sehens«[21], weil die Geste des Malers die jeweilige Sichtweise sowohl des Künstlers als auch des Mediums, d.h. die medienspezifische Konstruktionsweise der entworfenen Welt markiert. Diese verdichtet sich im »Stil«[22] des Künstlers, der aus seiner leiblichen Erfahrung resultiert.

Nach Merleau-Ponty versteht der Mensch ein Ding oder ein Bild, indem er ihm mit seinen Sinnen, »seinem Wahrnehmungsfeld entgegentritt«[23]. Die Konstitution des Gegenstandes vollzieht sich hier durch

19. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Die Prosa der Welt*, München: Fink 1993. (Original *La prose du monde*, Paris 1969) sowie ausführlich dazu P.M. Meyer: »Umwertung des Körpers« (Anm. 16).

20. M. Merleau-Ponty: *Die Prosa der Welt* (Anm. 19), S. 220.

21. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*, Hamburg: Meiner 1984, S. 21. (Original: *L'œil et l'esprit*, Paris 1967)

22. Vgl. ebd.

23. Vgl. ebd., S. 487.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

leibliche Erfahrung, so dass der Leib gleichsam Merleau-Pontys Wahrnehmungstheorie fundiert.

Der Leib als »Mittelpunkt der Wahrnehmung« bei Bergson und Merleau-Ponty

Der »Leib« ist schon bei Henri Bergson – auf Merleau-Ponty vorausweisend – der »Mittelpunkt der Wahrnehmung«[24]. Beide Philosophen befreien sich in ihren Wahrnehmungstheorien in je unterschiedlicher Weise vom Dualismus eines Idealismus und Realismus und heben eine Subjekt-Objekt-Trennung auf. Immer wieder anders betont Merleau-Ponty, dass der Akt des Sehens auf einer wechselseitigen Wirkung basiert. Von Malern weiß er, dass diese häufig nicht entscheiden können, ob sie die Dinge betrachten oder die Dinge sie betrachten.[25]

Bergson stellt in seiner ungeheuerlichen Studie *Materie und Gedächtnis* fest, dass »die Wahrnehmung dort ist, wo sie erscheint«[26]. Eine Wahrnehmung entspricht »unserer möglichen Wirkung auf die Dinge und daher auch umgekehrt der möglichen Wirkung der Dinge auf uns«[27], so dass von einer prozessualen wechselseitigen Wirkung im »solidarischen Ganzen« ausgegangen wird. Bergsons Philosophie der Zeit[28] und sein damit verbundener Bild-Begriff, die ich als konstitutiv für eine prozessuale Medientheorie erachte und an anderen Orten ausführe,[29] sind mit dieser Wahrnehmungstheorie direkt verbunden. Da Bergson unter Materie »eine Gesamtheit von Bildern« und unter »Bild« eine »Art von Existenz« versteht, die »halbwegs zwischen dem Ding und der ›Vorstellung‹ liegt«, eröffnet er die Möglichkeit, alles ausgehend von einer differenzierten Unterscheidung verschiedener Systeme von Bildern zu denken.

Der Leib stellt in diesem Zusammenhang ein Bild mit besonde-

24. Vgl. Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*, Hamburg: Meiner 1991. (Original: *Matière et mémoire*, Paris 1997)

25. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink 1986, S. 21. (Original: *Le visible et l'invisible*, Paris 1964)

26. Vgl. H. Bergson: *Materie und Gedächtnis* (Anm. 24), S. 32.

27. Ebd., S. 43.

28. Vgl. Henri Bergson: *Zeit und Freiheit*, Hamburg: Meiner 1994. (Original: *Essai sur les données immediates de la conscience*, 1932)

29. Vgl. beispielsweise Petra Maria Meyer (2003): »Die ›schöpferische Rolle der Zeit‹ in ›Weltumschlungen‹ von Nam June Paik. Verfehlende Beschreibung eines ›Medien-Ereignisses‹«, in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen, Basel: Francke 2003, S. 185-203.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rem Stellenwert dar, das man nicht nur von außen durch Wahrnehmung, sondern auch von innen durch Affektionen kennt.[30] Der von Bergson markierte Bild-Begriff umfasst sowohl den Leib als auch Hörbilder, Tastbilder oder Geschmacksbilder. Bild ist hier konsequent prozessual gedacht, kann als »Form-Werdung« verstanden werden, die sich im gegenseitigen Wirkungsgeflecht von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem vollzieht. In diesem Wirkungsgeflecht wird sowohl der wahrgenommene Gegenstand immer wieder neu geschaffen als auch eine Erweiterung der Erinnerungssysteme bewirkt, die bei jeder Wahrnehmung beteiligt sind,[31] da das Gedächtnis für Bergson »bei der Wahrnehmung den Hauptbestandteil des individuellen Bewußtseins, die subjektive Seite unserer Erkenntnis der Dinge«[32] bildet. Überaus beachtenswert ist der Umstand, dass bei Bergson in diesem Sinne ein Bild nicht mehr als Repräsentation, sondern vielmehr als präsentischer Form-Werdungs-Vollzug verstanden wird. Dieser Vollzug ist gleichsam Versinnlichung der *durée* als einem rein zeitlichen, »sich selbst heterogenen«, organisch strukturierten qualitativen Geschehen. Im Prozess einer gegenseitigen Wirkung der Bildsysteme aufeinander vollzieht sich ein Transformationsgeschehen, in dem Bilder ebenso wie Erinnerungssysteme durch Wahrnehmung umgeformt werden und derart verändert ins Gedächtnis eingehen.

Am Leitfaden einer Philosophie der Zeit und Bildtheorie von Henri Bergson lassen sich andere Aspekte heutiger Aufführungstexte herausarbeiten als durch eine Orientierung an der »Philosophie des Leibes« von Merleau-Ponty. Dieser nähert sich der Wahrnehmung in der post-phänomenologischen Phase seines Denkens über die Selbstwahrnehmung an. Der Körper des Wahrnehmenden ist hier sehend sichtbar empfindend Empfundener.

> »Ein menschlicher Körper ist vorhanden, wenn es zwischen Sehendem und Sichtbarem, zwischen Berührendem und Berührtem, zwischen einem Auge und dem anderen, zwischen einer Hand und der anderen zu einer Art Begegnung kommt, wenn der Funke des Empfindend-Empfundenen sich entzündet [...].«[33]

Ohne hier näher auf Merleau-Pontys Chiasmus und wichtige Theorie des »Fleisches« als »formendes Milieu für Subjekt und Objekt«[34] einge-

30. Vgl. H. Bergson: *Materie und Gedächtnis* (Anm. 24), S. 1.

31. Vgl. ebd., S. 126.

32. Ebd., S. 19

33. M. Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist* (Anm. 21), S. 17.

34. Vgl. ebd., S. 193 sowie ausführlicher auch zu diesem Zusammenhang: P.M. Meyer: »Umwertung des Körpers« (Anm. 16).

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

hen zu können, sei darauf hingewiesen, dass die Bild-Reflexionen von Merleau-Ponty eine Durchdringung von Sichtbarem und Unsichtbarem analysierbar machen.

Pixel

Rui Horta gab seiner Choreographie *Pixel*[35] einen sprechenden Titel, der auf ein anderes Medium verweist. Er bezeichnet eines von zwei Modi computergenerierter Bilder: »Das Pixelbild nutzt das Malerische und das Vektorbild das Lineare als Bildsprache.«[36] Während lineare Bilder nach Lambert Wiesing im Rekurs auf Heinrich Wölfflin eine »auf den meßbaren ›objektiven‹ Gegenstand gerichtete Wirklichkeitsdarstellung« ermöglichen, ist die Wirklichkeitsdarstellung malerischer Bilder auf »die subjektive und optische Erscheinung des Gegenstandes«[37] konzentriert. Erfolgt die Darstellung in linearer Form in festen, diskreten Relationen, so betont das Malerische kontinuierliche, fließend übergängige Formen und Relationen. Der Titel der Choreographie macht somit deutlich, dass auch dem Darstellungsprozess im Theater die Wahl einer Bildsprache vorangeht.

Neben dieser auf das avancierteste Bildmedium ausgerichteten Bildsprache ist der Leib in *Pixel* von Beginn an das Orientierungszentrum. Das gilt für den Zuschauer wie für die Akteure.

Der Leib als Orientierungszentrum in anderen Räumen

Rui Horta überlässt den Zuschauer mit dem Einlass in den »theatralen Raum«[38] zunächst seinen eigenen Bild-Vorstellungen. Er konfrontiert ihn mit einer heterotopischen Raumerfahrung, die als »Gegenplazierung oder Widerlager«[39] wirkt und von Besetzungen des Theaters durch die Grammatiken des Balletts oder des Dramas reinigt. Vor dem Betreten des Aufführungsortes verbringt der Theaterbesucher eine Weile in einem dunklen Vorraum, der einen Hörraum eröffnet, in dem

35. Uraufgeführt im September 2001. Ich beziehe mich auf die Vorstellung am 10.11.01 im tanzhaus nrw.

36. Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 107.

37. Vgl. ebd., S. 63.

38. Zur Begrifflichkeit vgl. Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 136.

39. Vgl. Michel Foucault: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Aisthesis*, Leipzig: Reclam, S. 34-46, hier S. 39.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

perkussive elektronische Musik ertönt. Dieser Vorraum wirkt als erste Heterotopie, der weitere »anderer Räume« folgen werden. Nach Foucault bedarf es des Vollzuges gewisser Gesten,[40] eines Rituals oder einer Einstimmung, um heterotopische Räume betreten zu können. In diesem Sinne wird der Theaterbesucher einem ersten »Zeitschnitt« ausgesetzt, einer Verschiebung der Aufmerksamkeit auf die affektive Dimension der eigenen Wahrnehmung und die Empfindung der Atmosphäre.[41] Der Zuschauer erlebt den Raum zunächst als Hörer und kann an seine geweckte, andere Aufmerksamkeit anknüpfen, wenn er im Anschluss in einen tunnelartigen, schwarz verhangenen Raum eintritt. Einer schmalen Bühnenfläche ist eine hohe Tribüne gegenübergestellt. Während er noch auf ihr Platz nimmt, hört er bereits ein bei schwacher Beleuchtung fast unsichtbares Geschehen, das sich auf der Bühne im »szenischen Raum« vollzieht. Eine zunehmend lauter werdende elektronische Musiksequenz ist durchmischt mit verfremdeten Sprachlauten. Sprachgeräusche und andere geräuschmusikalische, auch maschinelle Bestandteile der Komposition durchmischen elektronische Sequenzen mit akustischer Materialität. Schließlich bricht von Zeit zu Zeit der Gesang eines Mannes ein und wieder ab. Wenig wohlklingend, dadurch deutlicher die Körperstimme betonend,[42] ertönen die bekannten Sätze »So ein Tag, so wunderschön wie heute«. Ihnen folgen schon bald aktuelle Körperlaute, ein Ächzen und Stöhnen, ein Trampeln und Trommeln auf den Boden, Schimpfen und Fluchen, ein wütender Ausruf: »Hey Du Arsch.« Der kraftvoll sich bewegende, akustisch präsente Körper ist hörbar, nicht sichtbar, seine Aggression ist spürbar, ohne das Derjenige oder Diejenige, gegen die sie sich richten mag, erkennbar wären. Ein sozialer Raum ist zunächst lediglich evoziert und lässt unentscheidbar, ob es sich um eine Publikumsbeschimpfung oder den Streit zweier Akteure handelt. Die von Beginn an gegebene Anwesenheit der Abwesenheit eines Anderen wird im Weiteren in der Interaktion zweier Tänzer, eines jungen, athletischen (Volker Michl) und eines älteren, untersetzten Akteurs (Patrick Hurde), sowie im intermedialen Wechselspiel mit dem Medium Video variiert. Unterschiedliche Erscheinungs- und Körperbilder des älteren Mannes, der eine dicke auffällige Brille und ein weißes Unterhemd über dem wohlgenährten Bauch trägt, und des jungen Tänzers, der seinen nackten, muskulösen Oberkörper zeigt, werden mit wechselnden Medien und Formprinzipien ausgestellt. Der

40. Vgl. ebd., S. 42.

41. Zur Atmosphäre aus phänomenologischer Perspektive vgl. Hermann Schmitz: *Der Gefühlsraum*, Bonn: Bouvier 1969 und Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, der an Schmitz anknüpft.

42. Vgl. zu Inszenierungsmöglichkeiten einer Betonung der Körperstimme P.M. Meyer: *Die Stimme und ihre Schrift* (Anm. 8).

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

semiotische Körper verweist hier auf sich selbst. Die Tänzer verkörpern keine Figuren, sondern tragen ihre eigenen Namen auch im »szenischen Raum«. Dadurch wird nicht nur die Signifikanz der körperlichen Physis betont, sondern auch darauf verwiesen, dass der Körper im Bewegungsvollzug Sinn generiert, der nicht in denotierbaren Bedeutungen aufgeht. Während die Performanz des Vollzuges tänzerischer Gesten vom Leibe aus gerade durch die Altersdifferenz und den Kontrast der körperlichen Konstitution unterscheidende und trennende Signifikanz erhält, erweist sich ein intermediales Wechselspiel als artifizieller Vollzug der Übergängigkeit zwischen den Körperbildsystemen. Grundlegend für beide Dimensionen dieser Choreographie, die hier nur angedeutet werden können, ist eine beeindruckende Raumgestaltung, die eine Verzeitlichung des Raumes und eine Verräumlichung der Zeit ebenso ermöglicht wie ein differenziertes Spiel mit Anwesenheits- und Abwesenheitsgraden, in dem das Potenzial des Theaters als Differenzmedium geschickt genutzt wird.

Raumkonzeption einer »mobilen Rahmung« und Translokation

Das Raumkonzept, das der portugiesische Choreograph Rui Horta, der vor seiner Tanz-Karriere Architektur studierte, entwirft, ermöglicht eine vielfältige Verschiebung, Ver-rückung und Translokation.[43] Das erste, was der Zuschauer mit Blick in den Tunnel zu sehen bekommt, ist der beleuchtete Rahmen einer Stellwand. Sie wird später auch als Projektionsleinwand genutzt und verläuft auf Schienen, so dass sie durch die Tänzer verschiebbar ist. Da der ältere Akteur durchgehend in einem von der Stellwand abgetrennten Hinterraum agiert,[44] während der junge Akteur den Vorderraum besetzt, können die Tänzer durch die Verrückung der Leinwand eine Veränderung ihrer Beziehung zueinander und zum Zuschauer vornehmen, das szenische Geschehen näher ans Publikum heranrücken oder von ihm entfernen. Mittels eines beleuchtungstechnisch ermöglichten Wechsels der Trennwandtransparenz kann das Alter gänzlich ausgeblendet, verschleiert zur Darstellung gebracht oder erkennbar ausgestellt werden. Durch diese Verschiebbarkeit von der Bühnenrückwand zur Trennwand, von der Raumgrenze zur Sichtschranke, Beziehungsschranke und Begegnungsgrenze und durch hinzukommende Beleuchtungs- und Projektionstechnik fungiert die Lein-

43. Vgl. zur Debatte der Translokation in der Architektur: Marc Mer u.a. (Hg.), *Translokation, der ver-rückte Ort. Kunst zwischen Architektur*. Wien: Triton 1994.

44. Nur ein einziges Mal und lediglich partiell dringt Patrick Hurde körperlich durch seine Hand in den Vorderraum, indem er um die Leinwand herumgreifend den zweiten Tänzer, Volker Michl, berührt.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wand gleichsam als »mobiler Rahmen« verschiedener medialer Bild- und Aktionsräume. Möglichkeiten der beweglichen Rahmung und einer Durchbrechung der räumlichen Einheit, die in den Bildmedien Film und Video durch Kamerabewegungen, Schnitt und Montage gegeben sind, werden im intermedialen Wechselspiel auch im Theaterraum wirksam. »›*Mobile framing*‹ means that within the confines of the image we see the framing of the object changes.«[45]

Als Zwischen, das verbindet und trennt, abgrenzt und unbegrenzt, stellt die Stellwand das zentrale Medium einer permanenten medialen Formverwandlung und Translokation dar. Seine verschiebbare Position macht das bewegliche Raumelement zum eigenständigen Akteur in einem choreographischen Spiel von Zeigen und Verstecken, in dem die Relation der medialen Räume und Schauplätze des jeweiligen »Zur-Welt-Seins« der Akteure ebenso wie ihre graduelle An- und Abwesenheit permanent variiert werden. Verortung und Entortung, ein sichtbar unsichtbarer Raum und die Sichtbarkeit des Unsichtbaren wechseln ebenso wie das Bühnengeschehen, das zwischen Aktualität und Virtualität oszilliert, wenn auf der Projektionsleinwand ein zusätzlicher Videobildraum entsteht, der sich vom aktuellen Bühnengeschehen mal absetzt, ihn ein anderes Mal durchdringt. Das plurimediale Raumkonzept thematisiert Translokation nicht nur als prozessuale Umformung der Lokation an Ort und Stelle eines konkreten Bühnenraumes, als Verzeitlichung des Raumes in malerischer Übergängigkeit in andere Räume, sondern auch als Verschiebung von medial konstruierten Wirklichkeiten des Körpers.

Leib-Bilder, Ich-Bilder, Ding-Bilder des Körpers

Mit dem ersten Lichteinfall in den vorderen Bühnenraum wird ein Tänzer (Volker Michl) sichtbar, der ein schwarzes Unterhemd über den Kopf gezogen hat und sein Gesicht verbirgt, während er den Waschbrettbauch seines athletischen Körpers ausstellt. Eine erste Berührung erfolgt als Selbstberührung und Selbstkontrolle. Er kontrolliert die Dicke der Fettschicht an seinem Bauch. Die folgende Bewegungsphrasierung variiert die Selbstberührungen, die mit der Hand an den Fuß oder an das Bein erfolgen. Sie münden in einer ostentativen intermedialen Verschiebung des Tänzers als Wahrnehmenden und Wahrgenommen. In einer von verschiedenen Bildmedien her gewohnten Fragmentarisierung erscheint die Selbstberührung des Tänzers zeitversetzt auf der Videoleinwand. Dort wird die sich ans Handgelenk fassende Hand verviel-

45. David Bordwell/Kristin Thomson: *Film art: an introduction*, New York: McGraw-Hill 2001, S. 243.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

fältigt zu multiplen Standbildern sichtbar. Die medienspezifische Herausnahme des Wahrnehmungsgegenstandes aus dem Fluss der Zeit in Form der Fixierung koppelt die Wahrnehmung an das medienspezifische Erinnerungssystem der Photographie. Dadurch wird im intermedialen Wechselspiel die Bedeutungsbeilegung verschoben. Lässt der erste Blick auf den Tänzer als empfindend Empfundener ein Leib-Bild entstehen, das sich zum Ich-Bild desjenigen verschiebt, der sein Körperbild kontrolliert, so zeigt sich der Körper in der technischen Reproduktion eines Teiles in der Form multipler Ding-Bilder. Die fotografische Form macht den Körper zu einem »Objekt des Sehens« (Sobchak), das in Besitz genommen und vervielfältigt werden kann. Ein Körper-Haben und immer wieder Haben wird hier fotografisch im Video ausgestellt.

Prozessuales Medium-Form/Form-Medium-Verhältnis im intermedialen Wechselspiel

Im intermedialen Wechselspiel erweisen sich Partialisierung, Fixierung und Vervielfältigung des Körperteiles auf der Leinwand als Formprinzipien eines Mediums, welche dieses Medium selber zu einer Form machen, die gleichsam als medienspezifische erkannt werden kann. In diesem Sinne reflektiert die Form das Medium, das nach Roland Barthes' phänomenologischer Studie der Photographie die Zeit gerinnen, stocken lässt und das Dagewesensein bezeugt.[46] Das intermediale Wechselspiel verdeutlicht im Differenzmedium Theater jedoch auch, dass es als Anderes dagewesen, nicht so gewesen ist und somit die Besitznahme einen Verlust, der Medienwechsel aber einen Gewinn an Trans-Formation und Reflexionskraft impliziert.

An anderer Stelle des Aufführungstextes werden in variierter Close-Circuit-Installation digitale Momentaufnahmen von tänzerischen Haltungen zeitlich verzögert derart wiedergegeben, dass der Eindruck einer Choreographie entsteht, in der die aktuelle und die virtuelle Bewegung zusammen eine Phrasierung bilden. Der Akteur tanzt mit seinem digitalen Double. In wieder anderen Szenen tritt der gut beleuchtete Körper des jungen Tänzers mit dem Schatten des zweiten Akteurs auf. Im Schattendasein des älteren Tänzers verdichten sich erneut zwei in der Choreographie verbundene Reflexionsebenen des jeweiligen »Zur-Welt-Seins« und der Differenzen und Übergänge zwischen den Medien im intermedialen Wechselspiel. Als Schatten[47] erinnert seine körperliche Erscheinung nicht nur an die Urszene der Malerei und ihre

46. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985, S. 101.

47. Vgl. Victor I. Stoichita: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München: Fink 1999, S. 11ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

frühen Medien, mit denen sie das Flüchtige festhalten und die Abwesenheit zur Anwesenheit bringen mochte. Vielmehr bildet der Schatten zudem auch den Übergang zur Skiagraphie der Photographie.

Ein selbstreflexiver prozessualer Umschlag von Medium in Form und Form in Erkennbarkeit des Mediums durch Reflexion medientypischer Darstellungsformen des Körpers wird mit den Mitteln des Mediums Video ebenso ausgereizt wie ein Spiel mit Nähe und Distanz der Tänzerkörper. Nah-, Groß- und Detailaufnahmen rücken die Körperteile in eine »fiktive Nähe« (Hickethier) für die Zuschauer, die einem der Tänzer weit in den Mund und schließlich genau auf das Zäpfchen blicken können. Das für das Zuschauerauge gewöhnlich Unsichtbare macht die Kamera (als Speculum) sichtbar, die ebenfalls variiert geführt wird. Die Tänzer erkunden immer wieder mit der Handkamera ihren eigenen Körper, ein Kameramann fokussiert die Körper und ihre Teile, die er – in »Promiskuität des Details«[48] und »obszöner« Nähe als Partialobjekte ausstellt.

»Kontinuität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft«[49]

Im Wechsel zwischen vorproduzierten Bildern und Live-Bildern sowie den Formprinzipien verschiedener Medien lässt der Choreograph ein Stück Mediengeschichte vom Spiegel, der Malerei, der Photographie und Chronophotographie über Film bis zum Video, Phasen in der Intermedialitätsgeschichte des Tanzes gleichsam, Revue passieren. Intermedialität fungiert hier zudem als Wechselspiel der Gedächtnismedien und Reflexion der Medien als je unterschiedliche Erinnerungssysteme. Der »szenische Raum« wird dabei zum Gedächtnisraum im Sinne Bergsons, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ständigem Vollzug einander durchdringen. Die Videotechnik macht es möglich, kaum oder gerade Vergangenes im Vollzug der Gegenwart Zukunft zu geben und die Zeiten auch im Wahrnehmungsakt des Zuschauers einander durchdringen zu lassen. Dabei zeigt sich das Wechselspiel von Aktualität und Virtualität in aktualisierter Virtualität und virtueller Aktualität auf der Videoleinwand und im Bühnenraum, in dem die Stellwand bereits eine Übergängigkeit markiert, die eine Trennung von »Liveness« des Theaters und »Reproduktionsmedien« oder von »Live-Performance« versus »mediatisierter Performance«[50] nicht mehr frucht-

48. Vgl. Jean Baudrillard: »Videowelt und fraktales Subjekt«, in: Barck u.a. (Hg.), *Aisthesis* (Anm. 39), S. 252-264, hier S. 254.

49. Vgl. H. Bergson: *Materie und Gedächtnis* (Anm. 24), S. 11.

50. Vgl. Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 13ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bar erscheinen lässt. Die Raumkonzeption erlaubt ein Spiel mit unterschiedlichen Graden von Präsenz und Absenz, die ihre absolute Entgegensetzung ebenso verlieren wie sich der Unterschied von Präsenz und Telepräsenz in Übergängigkeiten zeigt.

Übergängige Formen und Kulturelle Signaturen

Dadurch, dass sich die Extremwerte nicht bestimmen lassen, entsteht ein Spielraum, in dem sich unendlich viele Kombinationen und intermediale Relationen in einem durch Translokationen bewegten und verzeitlichten Raum im Prozess ergeben.

Das gilt zudem für die Bildformen der Körper, die sich sowohl im Spiel mit dem semiotischen Körper und Rekurs auf das Inventar der Körperbilder im kulturellen Gedächtnis als auch in Anwendung computergestützter Bildverarbeitung (unbegrenzt) verändern lassen. Durch das wiederkehrende Abtasten des Körpers mit der Handkamera, das beide Tänzer unternehmen, entstehen bekannte Bilder in der Differenz ihrer Wiederholung und ungewöhnliche, neue Metamorphosen.

Die vom Körper abgetrennte Hand steht auch bei Horta pars pro toto für den Menschen. Als solche ist sie nicht nur für die Philosophie von Aristoteles bis Wittgenstein, sondern auch für die Photographie von Beginn an ein Motiv, das eine Reihe von bildlichen Darstellungen von Talbot über Muybridge bis Warhol erfuhr.

Wenn jedoch Volker die Handkamera langsam über sein Gesicht gleiten lässt, während eine extreme Nahaufnahme der aufgenommenen Porenlandschaft auf der Leinwand erscheint, dann vollzieht sich auch für den aufmerksamen Betrachter unmerklich ein Übergang von den Live-Bildern des jungen Gesichtes zu den vorproduzierten Bildern des alten Gesichtes von Patrick. Erst wenn Patricks Brille erkennbar ist, wird der korrektur- und unterstützungsbedürftige, ältere Körper indiziert und an etwas erinnert, was die Bewegungsphrasierung im privaten hinteren Raum, die gesungenen Kinderreime und die verstärkt liegenden Haltungen des älteren Akteurs als Regressionserscheinungen szenisch vom Leibe aus versinnlichen: dass der Mensch selbst Vergangenheit ist, von der der Körper Kunde gibt.

Horta nutzt Groß-, Nah- und Detailaufnahmen als »Affektbilder« (Deleuze), die, verbunden mit Beleuchtungswechseln, die Atmosphäre ändern. Er nutzt Detailaufnahmen jedoch auch zur Enthüllung ungewöhnlicher Formationen der Materie (Kracauer), insbesondere einer Übergängigkeit von Sichtbarkeit über Unerkennbarkeit in neue Kenntlichkeit, dass der kleinste Körperausschnitt die größte Mannigfaltigkeit ausdehnt. So wird der Körper als Differenzmedium ausgestellt, ohne ihn einer Einheit zu unterwerfen.

Der Choreograph Rui Horta beschränkt sich nicht auf ein Medi-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

um und nicht auf ein Körperbild. Auch die tänzerische Bewegungsphrasierung vollzieht sich in der Übergängigkeit zwischen Alltagsbewegungen, dem Vermessen des Raumes mit dem Körper (der tunnelartige Raum hat eine Breite von zwei Körperlängen des Tänzers Volker) und kraftvollen, athletischen Tanzbewegungen, die stets gegen einen akustisch vorgegeben Rhythmus einen auffälligen eigenen Rhythmus einbringen. Die tänzerische Bewegungsphrasierung wäre ebenso wie die zeitliche Strukturierung, die durch eine deutliche Abbruchästhetik gekennzeichnet ist, gesondert zu behandeln. Auch eine genaue Betrachtung der unterschiedlichen Heterotopien oder des Spieles mit Grenze und Unbegrenzung wäre nötig. Das Beziehungsspiel der Berührung und Berührungsvermeidung der Akteure stellt ein weiteres Themenfeld dar, das im semantisierbaren »dramatischen Raum« auf der imaginären Bühne des Betrachters unweigerlich zeitweise reflektiert wird. Es macht ebenso wie das intermediale Wechselspiel deutlich, dass sich die Funktion der heterogenen Körperbilder stets auf den Blick bezieht, der vom Spiegelstadium bis zum Videostadium virulent ist.

Die Choreographie macht, ausgehend von der anfänglichen, nur dem Ohr zugänglichen Dunkelheit, immer wieder anders bewusst, dass man nicht nur durch das andere Sehen, das ein Bildmedium und sein spezifisches Wahrnehmungsangebot ermöglicht, auch etwas Anderes sieht, sondern insbesondere auch durch den Blick. Die medienspezifische Art und Weise der Wahrnehmung, die Sicht-und Hörweise, bedingen das zu Sehende ebenso wie das »Zur-Welt-Sein« oder das Begehren der Zuschauer. Eine interdisziplinäre Theoriebildung erscheint somit angemessen, die in medientheoretischen Beiträgen der Philosophie basale Grundlagen findet. Phänomenologische Bild- und Wahrnehmungstheorie unterstützt hier deutlich die Analyse, die durch psychoanalytische oder semiotische Theorie ergänzt werden kann.

Die methodisch-theoretische Ausrichtung lässt sich abschließend zusammenfassen. Durch die semiotische Theoriebildung ist eine vergleichende Betrachtung verschiedener Zeichensysteme unterschiedlicher Medien möglich, so dass ein intermedial generierter, multicodierter Zeichenprozess analysierbar wird. Da Medien jedoch nicht nur aus bestimmten Zeichensystemen zusammengesetzt sind, sondern darüber hinaus eine grundsätzliche Ordnung der Seh- und Sichtweisen versinnlichen, kombiniere ich dieses Interpretationskonzept mit einem phänomenologischen und diskursanalytischen. Mit Maurice Merleau-Ponty lässt sich der »Stil«, die jeweilige Sichtweise sowohl des Künstlers als auch des Mediums, d.h. die medienspezifische Konstruktionsweise markieren. Mit Michel Foucault untersuche ich diese Konstruktionsweisen in Wechselwirkung mit den historisch varianten, diskursiven Möglichkeitsbedingungen. Die Zeit-Philosophie und Bildtheorie von Henri Bergson bieten neue Denk- und Analyseweisen auf dem Wege zu einer prozessualen Medientheorie.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ab der Schwelle zum Sichtbaren. Zu einer neuen Theorie des Bildes im Medium Theater[1]

Alexander Jackob und Kati Röttger

»Das Wesentliche ist nicht unsichtbar, also hinter den Phänomenen gelegen. Was wesentlich ist, zeigt sich. Medien sind immer Medien des Erscheinenlassens.«

Sybille Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?«[2]

»Ein Ding erscheint als Bild des Anderen im Falle der Wiederholung, wo ›dasselbe‹ an einem anderem Ort, zu anderer Zeit, in einem anderen Medium oder Zusammenhang auftaucht.«

Bernhard Waldenfels: »Ordnungen des Sichtbaren«[3]

1. Der vorliegende Aufsatz ist aus der gemeinsamen Forschungsarbeit im Rahmen unseres Arbeitsprojekts »Geschichte, Theorie, Methodologie: Das Bild und seine Medien« hervorgegangen. Für den hier ausformulierten, stärker an methodologischen Fragen orientierten Ansatz zeichnet sich namentlich Alexander Jackob verantwortlich. Kati Röttger wird in Kürze unter dem Titel *Fremdheit und Spektakel. Theater als Medium des Sehens* eine Untersuchung vorlegen, die eine historische Perspektive auf die Politik des Sehens im Medium Theater eröffnet. Wir verweisen in diesem Zusammenhang auf unseren Aufsatz in der Internet-Zeitschrift *Theaterwelten*, der im Mai 2003 unter dem Titel »Die Welt als Bild und Vorstellung. Wagners Bayreuth und Ring in Stuttgart 2000« erscheint.

2. Vgl. Sybille Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren«, in: Stefan Münkler/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/Main: Fischer 2003, S. 78-90, hier S. 89.

3. Vgl. Bernhard Waldenfels: »Ordnungen des Sichtbaren«, in: ders.: *Sinnesschwellen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 102-123, hier S. 106f.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Theater als Apparatur des Sehens

Ganz gleich, ob wir Theater im Sinne der Wiederholung und Ritualisierung bestimmter Handlungen als eine *Kulturtechnik* auffassen, an der unterschiedliche Medien wie Text, Sprache, Tanz usw. mitarbeiten, oder ob wir es als besonderes und außergewöhnliches Ereignis dem *Bereich der Kunst* zuordnen möchten, – stets wird man sich darauf einigen können, dass das *Theater als Medium* im Vollzug untrennbar mit dem Sehen und dem sichtbar Gegebenen verbunden ist.[4] Gerade deshalb muss es als eine Paradoxie ganz eigener Art angesehen werden, dass im Zusammenhang mit der Frage, was man im Theater sieht, das nahe liegende Phänomen Bild in nahezu allen Theoriebildungen als Leerstelle, bestenfalls als eine Störung behandelt worden ist.[5] Mal gerät es als ›sinnlich-unhinterfragbarer‹[6] Gegenstand zum bloßen Gegenteil von Text-Sinn, mal wird es durch seine Transskription in bedeutungstragende Einzelteile von jeglicher Dimension der Verkörperung und damit vom Vollzug im Theater ausgeschlossen. Das Bild ist im Zusammenhang mit dem, was man im Theater zu sehen bekommt, bislang nur in seltenen Ausnahmefällen ins Gespräch gebracht worden.[7] Ein wesentlicher Grund ist in einer Erwartungshaltung zu sehen, die vornehmlich nach dramatischen (oder bewusst nach *nicht*-dramatischen) Ereignissen sucht – also nach der Zur-Schaustellung eines nach dramatischen (oder *anti*-dramatischen) Regeln geordneten Handlungsgefüges, das unsere Einfühlung oder Einsicht in eine verborgene, hinter der Sichtbarkeit der Dinge und der Bilder gelegene, höhere Welt einfordert. Dass sich diese Vorstellungen von Einfühlung vor allem aber dem sichtbaren szenischen Bild im Medium Theater verdankt, diese Tatsache haben die unterschiedlichsten Poetiken seit Aristoteles zwar immer in den Diskurs über das Theater eingeschlossen – letztlich jedoch wurde in der Bestimmung der besonderen Qualitäten des Mediums die Opsis als ein zu

4. Zur Unterscheidung zwischen Kulturtechnik und Kunst vgl. S. Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?« (Anm. 2), S. 86.

5. Zum besseren Verständnis sei bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Bilder hier nicht als Gegenstände, sondern als Erscheinungen zu verstehen sind, die durch den Akt der Wahrnehmung von einem (beliebigen) Trägermedium abgelöst und inkorporiert werden.

6. Vgl. Peter Simhandl: *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Berlin: Gadegast 1993, S. 8.

7. Vgl. Christopher Balme: »Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater«, in: Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schulz (Hg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München: Fink 2002, S. 349-364. Christopher Balme weist explizit auf dieses Desiderat hin. Unsere Untersuchung geht auf die von Balme hier eröffneten Forschungsperspektiven zurück.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

vernachlässigender Anteil behandelt. Die Inszenierung des Sichtbaren galt so im Vergleich zur Vorstellungskraft des Lesers eines dramatischen Textes geradezu als Ablenkung vom Wesentlichen, das mal als göttlich, mal als universelle Vernunft, mal als endlicher oder auch unendlicher Text ausfiel.

Entgegen dieser sich vornehmlich von Textlektüre und Textauslegung herleitenden Introspektive als einer Vorstellung von Theater im Rahmen eines normbestimmten Theaterbegriffs möchten wir unsere Aufmerksamkeit v.a. auf die visuellen Anteile und Möglichkeiten des Theaters lenken.

Ausgehend von der These, dass das Theater ein Medium ist, das Sehen einrichtet, werden wir uns mit folgender Frage auseinandersetzen:[8] *Wann lässt sich innerhalb der Konfiguration des Sehens, die das Theater auf der Bühne vor den Augen der Zuschauer vornimmt, von Bildern als Phänomenen sprechen*? Und: *Inwieweit kann der Umgang mit Bildern als Phänomenen im Hinblick auf medienphilosophische und bildwissenschaftliche Fragestellungen den Diskussionsstand jenseits der klassischen Definitionsmonopole erweitern*? Generell wird zu beachten sein, dass der Fokus dabei stets auf der physischen Präsenz und Existenz des wahrnehmenden Subjekts als Körper und kulturellem Leib liegt. Dieses so bestimmte Subjekt ist in keiner Phase der Bildübertragung und Bildzirkulation im Theater als abkünftig zu denken.[9] Die Vorstellung einer von Raum und Zeit unabhängigen Beobachter- oder Seins-Position wird im Rahmen unserer Theoriebildung also nicht in Betracht gezogen. Damit scheiden zwangsläufig auch solche Überlegungen aus, die eine als absolut geltende Sprache oder einen unabänderlichen Maßstab vorsehen, an dem sich das einzelne Bild zu bewähren habe (dann wären z.B. Bewertungskriterien wie wahr/falsch oder gut/schlecht denkbar). Denn dies würde bedeuten, Bilder ausschließlich rückwirkend als Ergebnis von Code-Operationen zu registrieren. Folglich wäre dann der Akt der Wahrnehmung von Bildern auch nicht viel mehr als das Dechiffrieren einer verschlüsselten Botschaft, in der ein klarer, zielgerichteter Sinn mitgeteilt wird. Damit würden Fragen der Erscheinungsbedingungen von Bildern – und genau dies wird ein zentraler Aspekt dieser Untersuchung sein – gänzlich in den Hintergrund rücken. Ähnliches lässt sich zum Sprechen im Theater sagen – ein Problem, auf das wir hier

8. Es kann aufgrund der gebotenen Kürze des vorliegenden Textes nicht darauf eingegangen werden, inwieweit das Sehen im Medium Theater zugleich die Vorstellungen und das Verständnis vom Sehen mitbestimmt und mitgeformt hat.

9. Der Text versteht sich insofern in der Traditionslinie phänomenologischer Fragestellungen, als er in seinen bildtheoretischen Überlegungen den Leib als unabdingbaren Teil menschlicher Reflexion behandelt.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

trotz seiner zentralen Stellung innerhalb unseres Diskurses nicht vertiefend eingehen können. Nur so viel sei gesagt: Es liegt zwar nahe, das Sprechen und das Gesprochene im Theater allein als Anwendung der von Saussure entworfenen Idealkonzeption einer über allem stehenden »langue« oder »Sprache« aufzufassen (auch hier gälte: wahr/falsch oder gut/schlecht). Doch dieses von Sybille Krämer als »Zwei-Welten-Modell« beschriebene Konzept, welches das Sprechen immer nur als ›mangelhafte Umsetzung‹ der idealen »Sprache« denkt, weist einen empfindlichen Nachteil auf. Saussure, so Krämer, habe zwar durch das Zwei-Welten-Modell einen genuinen Gegenstand für die Sprachwissenschaft geschaffen, die reine Sprache als Gegenstand eigener Art. Doch dies habe er nur um den Preis einer vollkommenen Stilllegung jeglicher Phänomenalität innerhalb der Kategorien der Sprache und des Sprechens (also der Seite der Anwendung) leisten können.[10] Eine Selbstständigkeit der einzelnen Erscheinungen des ›Sprechens als Handeln‹ wäre so betrachtet nicht gegeben.[11]

In unserer Konzeption ereignet sich Theater dagegen immer nur in Vollzug und Verkörperung – und damit nicht zuletzt in Vollzug und Verkörperung von Bildern.[12] In ihrer Übertragung und durch ihre Inkorporation wird der Zuschauer selbst im Wahrnehmungsprozess zu einer Art Medium und damit ein Träger von Bildern.[13]

10. Krämer hebt insbesondere die Leistung der Gegenstandssicherung Ferdinand de Saussures hervor. Erst durch seinen Begriff der »Langue« habe die Sprachwissenschaft das klassische Repräsentationsmodell, innerhalb dessen Sprache immer nur für etwas anderes steht (mal Vernunft, mal Dinge), überwunden. Krämer weist jedoch auch auf die Gruppe namhafter Kritiker dieses Modells hin. Sie werden von ihr als Vertreter eines stärker auf die Anwendungsseite der Sprache gerichteten Performanz-Modells beschrieben. Hierzu zählen u.a. Wittgenstein, Austin, Derrida, aber auch Luhmann und Butler. Vgl. Sybille Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*. *Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 10.

11. Das semiotische System nach Saussure hat auch innerhalb der Theaterwissenschaft weit reichende Folgen. Erst die »Semiotik des Theaters«, namentlich von Erika Fischer-Lichte als Konzeption entwickelt, ermöglicht dem Fach jenseits der Einzelphilologien eine stabile und wissenschaftliche Analyse ihres genuinen Gegenstandes: die Aufführung. Mittlerweile lässt sich eine Weiterentwicklung und produktive Infragestellung des linguistisch geprägten Umgangs mit der Aufführung beobachten. Denn die Stabilität eines geschlossenen Systems hat auch hier ihren Preis: Die Entphänomenalisierung aller Erscheinungen der Aufführung.

12. Krämer weist übrigens darauf hin, dass in einem System saussurescher Prägung die Sprache kein Medium ist. Das Performanz-Modell dagegen betont ausdrücklich die Sprache als ein Medium.

13. Zu dem Begriffspaaren Übertragung und Inkorporation sowie Vollzug und

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die nun anschließenden methodologischen Überlegungen zur Erfassung des Phänomens Bild im Theater werden in folgenden vier Abschnitten vorgenommen:

1. Was trägt das Phänomen Bild im Theater?
2. Theater und Bilder: zur Relation zwischen dem Medium Theater, Bilderzeugung und Bildwahrnehmung
3. Zwischenschritt: die anthropologische Konstante des sozialen Raums
4. Inszenierungsbeispiel: *Maria Stuart*: Elisabeth auf Stelzen oder der Staatskörper als Bild

Es sei darauf hingewiesen, dass jeder Abschnitt als eine gesonderte und in sich begründete Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand verstanden werden kann. Ziel wird es sein, aus ihrem Zusammenspiel heraus die Lage des Bildes und das daraus resultierende mögliche *Sprechen über Bilder im Theater* zu ermitteln.

Was trägt das Phänomen Bild im Theater?

Betrachtet man die Form der Guckkastenbühne als einen seit der Renaissance in Europa *vorherrschenden Modus des Sehens*, so fällt auf, dass der Theatervorhang bis heute ein so selbstverständlicher Bestandteil der Sehkonvention ist, dass er kaum als besonderes Phänomen im Theater wahrgenommen wird. Stattdessen wird er zumeist als das gesehen, wofür er eigentlich nur steht: für den gerahmten Blick, die Frontalität und für die Bühne als Ort der Illusionierung.[14]

Wir wollen zunächst in dieser Perspektive bleiben und uns fragen, was ihre besondere Aussageweise kennzeichnet. Das bedeutet: wenn wir den Vorhang sehen, sind wir bereits Teil des Theaters als einer Apparatur,[15] die das Sehen einrichtet, was auch als Aspekt der Me-

Verkörperung vgl. S. Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?« (Anm. 2), S. 78-90.

14. Die Vorstellung, die man sich seit der Renaissance vom Theater macht, ist kaum vom Vorhang und der Guckkastenbühne zu trennen. Die Entwicklung ihrer Darstellungstechniken geht Hand in Hand mit den Innovationen der Bildkünste. Denn schon der Rahmen des Bühnenportals ist als der sog. sichtbare Schnitt durch die Sehpyramide anzusehen, die sich aus dem unbeweglichen und einäugigen Blick ableitet, der die Konstruktion der Zentralperspektive bestimmt.

15. Siehe Röttgers Definition von Theater als »Apparatur zur Hervorbringung künstlicher Welten« mit Bezug auf Krämers Unterscheidung zwischen Werkzeugen als technische Instrumente und Apparaten als technische Medien. Vgl. Kati Röttger: »Faust

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dialität des Theaters beschrieben werden kann. Dazu bedarf es keiner sichtbaren Aktion auf der Bühne. Allein das Wissen darum, dass sich hinter dem Vorhang (in räumlicher wie auch in zeitlicher Hinsicht) etwas verbirgt, disponiert zur Aufmerksamkeit. Wer ein Stück bereits in einer anderen Aufführung gesehen oder als Text gelesen hat, bringt innere Bilder und Vorstellungsbilder mit. Derjenige, der nicht um die Ausdrucksformen der Aufführung weiß, assoziiert möglicherweise Bilder, die er aus gänzlich anderen Zusammenhängen kennt. So gibt sich der Vorhang als eine Schwelle des Sichtbaren zu erkennen. Um sich seiner besonderen Wirkungsweise bewusst zu werden, mache man sich klar, dass der Vorhang als Pausenvorhang einen sichtbaren Schnitt in der (häufig auch in Theatertexten markierten) *gezeigten* Handlung darstellt. Er ist also Grenze zwischen dem sichtbaren Bild und dem (unsichtbaren) erinnerbaren mentalen Bild. Die Tatsache, dass seine Funktion darin besteht zu verhüllen, bedeutet, dass es etwas zu sehen gibt. Das heißt: seine Sichtbarkeit repräsentiert, was er verbirgt: das sichtbare Bild.

Um sich der besonderen phänomenologischen Disposition des Bühnenvorhangs gewahr zu werden, bedarf es jedoch eines Perspektivenwechsels. Denn im 20. Jahrhundert verschwindet der Vorhang zwar nicht gänzlich, doch er gibt seine Rolle an die leere oder auch offene Bühne ab, die den Zuschauer häufig vor Beginn der Theatervorstellung empfängt. Damit wird die Bühne (nun eine sichtbare Erscheinung) in gewissem Sinne selbst zu einer Art Vorhang oder Rätsel des Sichtbaren.

Im Folgenden werden wir uns eines anderen, eines fremden Blicks auf den Vorhang bedienen. Damit soll ein Schritt vom wiedererkennenden (wissenden) Sehen zum sehenden Sehen (als Sehen ohne Vorwissen)[16] gegangen werden: 1915 fertigte der russische, sich als Suprematist bezeichnende Revolutionskünstler Kasimir Malewitsch im Vorfeld der Inszenierung *Sieg über die Sonne* einen zeichnerischen Entwurf für einen Bühnenvorhang ganz anderer Art an. Dazu schrieb er:

»Ich schicke ihnen [...] die Zeichnung für den Vorhang des ersten Aktes. Der Vorhang stellt ein schwarzes Quadrat dar, den Keim aller Möglichkeiten, der in der Entwicklung zu fürchterlicher Kraft anwächst. Er ist der Urahn des Würfels und der Kugel; seine Spaltung bringt in der Malerei eine erstaunliche Kultur hervor.«[17]

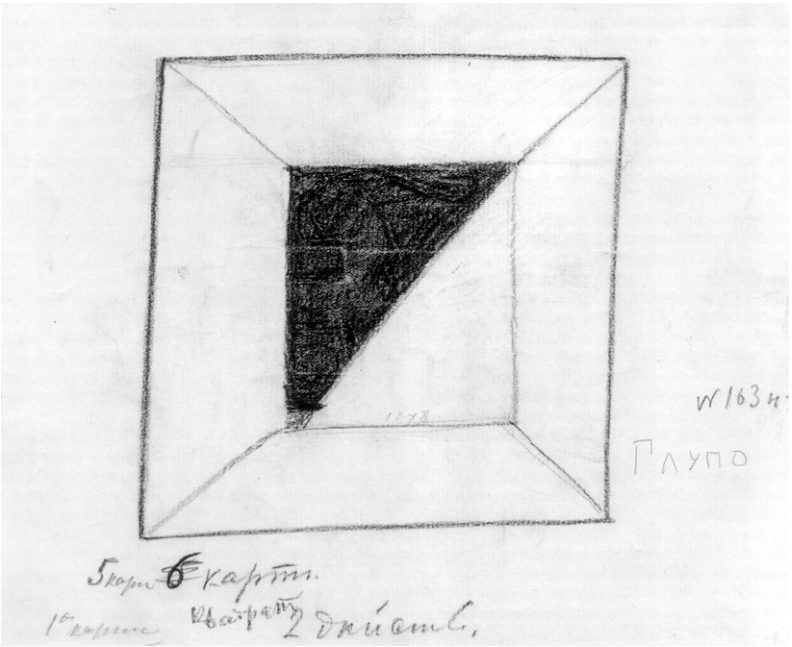
vers. 3.0.: Eine Theater- & Mediengeschichte«, in: Christopher Balme/Markus Moninger (Hg.), *Crossing Media. Theater, Film, Fernsehen und Fotografie*, München: epodium, voraus. 2003.

16. Vgl. B. Waldenfels: »Ordnungen des Sichtbaren« (Anm. 3), S. 103f.

17. Aus einem Brief von Malewitsch an Matjuschin im Jahr 1915. Vgl. Oswald Georg Bauer (Hg.): *Entfesselt. Die russische Bühne 1900-1930*. Katalog der gleichnamigen Ausstellung, München: Bayrische Akademie der Künste 1994, S. 111.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abbildung 1: Malewitsch



Malewitsch konzipiert den Theatervorhang also als Bild-Träger einer Inszenierung. Er ist kein trennendes Element zwischen Sichtbarem und Verborgenem, sondern wird als Teil des eigentlichen Sehereignisses gezeigt. Markierte der Vorhang zuvor gewissermaßen das ›Noch-Nicht‹ des Sehereignisses auf der Bühne, so wird er nun, an der Schwelle zur Moderne, selbst zum Gegenstand eines durch das Theater inszenierten Blicks, der mit der Spaltung der geometrischen Form (Würfel und Kugel) gleichsam die Spaltung des geometrischen Systemraums, den die zentralperspektivische Bühne darstellt, hervorruft. Zusätzlich zeigt sich der Vorhang hier als Trägermedium für das berühmte Bild des »Schwarzen Quadrats«, wie wir Malewitschs Worten entnehmen können. Dieses Quadrat, das er als ›Urahn‹ (nach dem Ende bürgerlicher Kultur und Zeitrechnung) einer *neuen Idee der Malerei* sah, verweist auf die mediale Seite der Malerei*, also die mediale Oberfläche* der Leinwand und die sog. Frontalität, die im menschlichen Blick liegt: Als schwarze opake Oberfläche verschließt das Quadrat das Trägermedium und weist dennoch zugleich sichtbar und formgebend auf diese Oberfläche hin. In diesem speziellen Fall gerät das Trägermedium der Leinwand zum Vorhang und verweist damit gleichfalls auf die Medialität der Bühne. Umgekehrt kann man sich allerdings auch die Leinwand des Gemäldes als einen Vorhang denken, der nichts ›dahinter‹ verbirgt, sondern selbst Teil einer Blick-Inszenierung ist. Das Quadrat wird dadurch letztlich

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zum Hinweis und Bestandteil einer neuen Botschaft der Medien der Malerei und Theater stilisiert. Es erfüllt einerseits die im 20. Jahrhundert immer wieder erhobene Forderung, die Malerei solle sich auf das jenseits der Mimesis liegende reine *Zeigen* von Farbe (Material) und Form (Sprachformen in reiner Gestalt) konzentrieren.[18] So wird das Problem des Sehens von abstrakten Bildern durch die Frage nach den Medien, in denen wir Bilder sehen, ergänzt. Andererseits *inszeniert* Malewitsch den Blick des Betrachters als Blick eines Theaterzuschauers. Das Wahrnehmen eines Mediums wird also durch seine Inszenierung als Form in einem anderem Medium (dem Theater) verdeutlicht.[19] Genau genommen haben wir es abhängig von der Perspektive mit zwei Medien (Theater und Malerei), einem Bild und dem Zuschauer zu tun.

Es ist bekannt, dass Malewitsch eine neue Bestimmung für die Malerei jenseits der bürgerlichen Kunstauffassungen demonstrierte. Doch häufig ist übersehen worden, dass er dies nur durch Theatralisierung, als Medialisierung des Blicks der Betrachters und der Betrachter selbst, erreichen konnte, also durch die Eröffnung unterschiedlicher Beschreibungsperspektiven auf die Medien des Erscheinenlassens. Der Bild-Körper wird bei ihm zum tatsächlichen Bestandteil des Sehereignisses: Das »Schwarze Quadrat« ist selbst die Inszenierung seiner medialen Präsenz und der Präsenz des Betrachters jenseits von Nachahmung und narrativen Erzählweisen. Das ist nicht nur die Aufhebung der Grenze von Kunst, Theater und Lebensraum – ein Kerngedanke der Revolutionskunst. Zugleich wirft die ›Urform‹ des Quadrats die das 20. Jahrhundert mitprägende Denkfigur des *Sehens von Bildern* als *Inszenierung des Blicks innerhalb eines theatralisch gedachten Raums* auf. Dieser Raum ist so gesehen durch die Apparaturen und Medien bestimmt, die uns Bilder zeigen. In diesem Zusammenhang möchten wir darauf hinweisen, dass sich auch Boris Groys in seiner Einschätzung von Malewitsch der Metaphern von Bühne und Inszenierung bedient:

»Das ›Schwarze Quadrat‹ zeigt sich nicht nur bloß als ein Bild unter vielen anderen Bildern, sondern als eine plötzliche Offenbarung des verborgenen Bildträgers, der sich inmitten der üblichen, oberflächlichen Bildwelt und infolge einer Gewaltanwendung des Künst-

18. Ähnliches fand in der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit Medien wie Theater und Film statt.

19. In Modifikation der Medium/Form-Definition von Niklas Luhmann relativiert Sybille Krämer die Unterscheidung von Medium und Form: Es kommt auf die Perspektive (Beobachterstandpunkt oder Erkenntnisinteresse) an, was bei einer Beschreibung als ›Medium‹ und was als ›Form‹ zählt. Entscheidend ist, dass ein Medium dann in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, wenn es »selbst zur Form und also in ein anderes Medium übertragen wird.« Vgl. S. Krämer, »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?« (Anm. 2), S. 82.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lers mit überwältigender Evidenz manifestiert. Wohlgemerkt bedeutet diese Feststellung, dass es sich um eine Inszenierung handelt, keineswegs, dass die Offenbarung des Medialen irgendwie ›simuliert‹ würde. Auch eine ›echte‹ Offenbarung braucht eine Bühne, d.h. einen Kontext ihrer Manifestation, um wahrgenommen werden zu können.«[20]

Es soll nun deutlich gemacht werden, dass sich in dieser Sicht auf den Vorhang im Theater (als mediale Oberfläche *und* als Bild selbst) der allgemeinere phänomenologische Zusammenhang verbirgt, den Merleau-Ponty mit dem bereits erwähnten Begriff der *Frontalität* fasste und am Phänomen des Würfels veranschaulicht hat. Die Tiefe (oder Vollständigkeit) des Würfels offenbart sich nicht dem sog. *evidenten Sehen*. Der Würfel erhält seine Vollständigkeit erst in der gedachten Wahrnehmung. Die Welt ist nicht *von* uns, sondern erscheint *vor* uns. Als Frage formuliert hieße das: Wenn ich alle Seiten des Würfels gleichzeitig in einem kubistischen Blick sehen könnte (also nicht frontal), seine Komposition, sein Material, seine Funktionen, seine Geschichte, wäre die Welt dann immer noch außerhalb meiner selbst oder von mir? Aus diesen Überlegungen heraus erweist sich die Phänomenologie im Hinblick auf die sichtbare Welt der Dinge und Bilder, die sich in ihrer Vermittlung durch mediale Oberflächen und Trägermedien zeigen, als Hinweis auf die Kernfragen einer medientheoretisch ausgerichteten Philosophie.[21] Denn sie vermag es, die Relation von dem, was man tatsächlich sieht, und dem, was man aufgrund von Vorwissen hinzudenkt, als eine Kritik des Sehens durch und mit Medien zu bestimmen. Hier liegt auch der Schlüssel zu der Frage, inwieweit wir Bilder auch im Theater als bloße Gegenstände oder besser als Erscheinungen fassen wollen. Für eine Antwort hat uns das Phänomen des Vorhangs bereits einen wichtigen Hinweis gegeben.

Mit Malewitschs Augen und Merleau-Pontys Auffassung gerät der Vorhang als besonderes Bild zum Prinzip der Frontalität aller Bilder selbst. Und diese liegt eben auch im menschlichen Blick. Können wir nun deshalb schon von Bildern im Theater sprechen? In jedem Fall können wir attestieren: Was sich uns im Theater zeigt, ist keine Hand-

20. Vgl. Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München, Wien: Hanser 2000, S. 104f.

21. Boris Groys hat hierzu einen ersten Ansatz geliefert. Mit seinen Denkfiguren des *submedialen Raums*, den ein jeder Betrachter hinter den sich in Medien zeigenden Bildern vermutet, und dem *Verdacht*, den dieser Raum erzeugt, liegt Groys erstaunlich nahe an der Verschränkung des Vorhangs mit der leeren Bühne: »Im Angesicht der Medien ist man sich der verborgenen Präsenz des submedialen Raums ständig bewusst, aber man kann diesen Raum, wie gesagt, strukturell nicht durchschauen, solange man mit der Betrachtung der medialen Oberfläche beschäftigt ist.« Vgl. B. Groys: *Unter Verdacht* (Anm. 20), S. 49.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lung, kein Drama. Stattdessen sehen wir sichtbar Inszeniertes, mittels dessen z.B. Handlung dargestellt werden kann. Das, was man im Theater sieht, werden wir nun vorläufig als Bild bezeichnen. Die Bild-Inszenierungen wiederum beruhen auf Struktureinheiten, die wir zwar nicht sehen können, von denen wir aber etwas wissen. Zuweilen dominieren sie, darauf sei ausdrücklich hingewiesen, den Diskurs über das, was als sichtbares Bild im Theater wahrnehmbar ist. Zumeist geschieht dies im Bestreben, das Verborgene zu erkennen. Dann wird das Sichtbare übersehen und als Störung oder sogar als Gefahr markiert. Es ist übrigens ein bezeichnender Beleg für den wenig eingeübten Umgang mit dem Bild, dass man gegenwärtig gerne von ›Bilderfluten‹ redet. Die Kritik an den das Wissen bestimmenden und den ›Sinn‹ beherrschenden Strukturen oder Institutionen fällt damit meist bloß als Kritik am Bild aus, und das, obgleich klar ist, dass es im Wesentlichen nicht um die Bilder, sondern um eine Kritik an den Modi gehen sollte, die uns den Umgang mit den Bildern vorzuschreiben suchen.[22]

Was trägt nun also das Phänomen Bild im Theater? Vorerst werden wir festhalten: Es handelt sich um die *Relation* von inszeniertem Blick (durch das Medium), dem Wahrgenommenen (Bild) und dem Wahrnehmenden (Körper des Menschen). Eine explizit medienphilosophische Perspektive müsste in diesem Zusammenhang dann auf die genauere Untersuchung der Erscheinungsbedingungen des einzelnen Bildes – hier also der Erscheinungsbedingungen im Theater –, die Miteinbeziehung seines Trägermediums und das wahrnehmende Subjekt zielen. Nachdem wir die grundsätzlichen Erscheinungsbedingungen des Bildes im Theater hinsichtlich des allgemeinen Phänotyps des Vorhangs dargestellt haben, gilt es nun zu bestimmen, was wir konkret als Bild im Theater ansehen und als stabilen Untersuchungsgegenstand verstehen. Dazu muss das Theater zunächst als bilderzeugendes Medium definiert werden.

Theater und Bilder: Zur Relation zwischen dem Medium Theater, Bilderzeugung und Bildwahrnehmung

Zunächst ist geboten, auf einige grundsätzliche Probleme einzugehen, die eng mit der Frage nach dem Medium Theater und seinen *Möglichkeiten der Bilderzeugung* in Verbindung stehen. Dies ist nicht zuletzt deshalb notwendig, weil zum Beispiel aus der Perspektive der Kunstge-

22. Hier sei nur beispielhaft auf die Ansätze Jean Baudrillards oder Guy Debords, den sich zu seiner Zeit selbst als Visionär stilisierenden Experten für die ›irreführende Spektakularität‹ der westlichen Gesellschaft, hingewiesen.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schichte Bilder per se nur Kunstgegenstände, nie aber inszenierte visuelle Eindrücke sind, die ein Beobachter in einem bestimmten stabilen Rahmen, eben dem Theater, wahrnimmt. Für den Kunstgeschichtler im traditionellen Sinne, das muss an dieser Stelle festgehalten werden, gibt es im Theater keine Bilder, da Bilder für ihn einer Gegenständlichkeit bedürfen, deren Wert er – sei es ein ästhetischer, sei es ein quantitativer – bemessen kann. Deshalb werden wir uns auf theoretische Ansätze beziehen, die in Deutschland eine interdisziplinäre Forschung zum Begriff und Phänomen des Bildes unter dem Namen Bildwissenschaft zu etablieren suchen.

Den ersten Ansatz für unsere Überlegungen liefert der Philosoph Gottfried Boehm in seinem Aufsatz *Vom Medium zum Bild*.[23] Wie der Titel schon sagt, setzt Boehm sich hier grundsätzlich mit dem allgemeinen Verhältnis zwischen Medium und Bild auseinander. Dabei sind zwei Aspekte besonders aufschlussreich: zum einen die Art und Weise, wie Bilder in Medien entstehen und generiert werden können; zum anderen die Definition von Medien als Träger von Bildern, mittels derer es möglich ist, das Theater als ein bilderzeugendes Medium zu bestimmen.

Zunächst geht Boehm von allgemeinen Medien wie Sand, Licht oder Ton (auch als Geräusch denkbar) aus, die als ein »Medium erster Stufe« bezeichnet werden können.[24] Diese allgemeinen Medien stellen die Grundvoraussetzung für die Entstehung von Bildern dar. Charakterisiert sind sie, so Boehm, »als ein Verteilungszustand mit einem hohen Grad an Auflösung.«[25] Allein eine bestimmte Grenze verhindert, dass sich diese Medien umstandslos miteinander vermischen. Entscheidend dabei ist, dass sie Materialien mit einer ihnen allen gemeinsamen Eigenschaft sind: Sie sind geeignet, zu *Trägern* von Gestaltung oder zu Trägern von Bildern zu werden, doch sie selbst sind nie Bilder. Einfacher gesagt: Medien sind keine Bilder, sie erzeugen sie.[26]

Von diesem Aspekt ausgehend, richtet Boehm den Fokus seiner Argumentation auf das vom ihm so bezeichnete »besondere Darstel-

23. Vgl. Gottfried Boehm: »Vom Medium zum Bild«, in: Yvonne Spielmann/Gundolf Winter (Hg.), *Bild, Medium, Kunst*, München: Fink 1999, S. 165-177.

24. Boehm bezieht sich in seinen Ausführungen auf die medientheoretischen Positionen von Niklas Luhmann. Doch während Luhmann sich aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive explizit mit Medium und Form im Bereich von Sprache, Schrift und Information auseinandersetzt, bemüht sich Boehm stärker, das Phänomen Bild über die Kategorien von Mitteilung und Verstehen hinaus zu erfassen. Vgl. G. Boehm: »Vom Medium zum Bild« (Anm. 23), S. 166.

25. Vgl. ebd.

26. Nach Boehm können allerdings Bilder unter bestimmten Umständen auch wieder als Medien angesehen werden. Vgl. auch Anm. 23.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lungsinteresse« im Bereich der Kunst, welches auch als »künstlerisches Interesse« bezeichnet werden kann. Dieses definiert ein Medium erster Stufe rückwirkend, um eine »ikonische Imagination« hervorzubringen. Notwendige Voraussetzung dafür ist die Arbeit des menschlichen Blicks.[27] Diese Arbeit besteht in der Kunst der »Grenzziehung«, welche unter bestimmten Umständen auch als »Rahmung« bezeichnet werden kann. Das Ergebnis der Grenzziehung oder Rahmung beschreibt Boehm als Freiraum der Darstellung, welcher von ihm als *ausgegrenztes Geschehen* gegenüber den ungeordneten oder unspezifischen Erscheinungen definiert wird. Zugleich ist dieses Geschehen ein Medium zweiter Stufe, welches in der Arbeit des Blicks einen Teil kulturellen Handelns ausmacht (ein ausgegrenztes Geschehen kann z.B. die leere Fläche einer Leinwand sein). Dieser Aspekt erweist sich für ein zu bestimmendes Medium ›Theater der Bilder‹ als bedeutsam. Denn obgleich Boehm sich im Folgenden ausschließlich mit Bildern in Flächenmedien auseinandersetzt, lässt sich der Aspekt der Grenzziehung oder Rahmung als Arbeit des menschlichen Blicks problemlos auf das Phänomen Theater übertragen, welches dann als ein kulturell geschaffenes Medium zweiter Stufe betrachtet werden kann.

Diese Überlegung fordert jedoch zu der berechtigten Frage heraus, was im Medium Theater eigentlich ausgegrenzt wird. Eine erste Antwort könnte lauten, dass aufgrund der Repräsentationstechniken, die z.B. das abendländische Theater seit seinen Anfängen besitzt, Raum und Zeit als dargestellter Raum und dargestellte Zeit auf die Rahmenbedingungen des Mediums Theater verweisen. Eine zweite Antwort könnte lauten, dass die Darstellungstechniken im Theater bestimmte visuelle Eindrücke innerhalb der gerahmten Raum-Zeit ausgrenzen können. Sofern innerhalb dieser Rahmung u.a. von erzeugten Bildern gesprochen werden kann (hierbei wäre es allerdings besser, von der Familie der Bilder im Sinne Mitchells zu sprechen),[28] gilt es nun zu bestimmen, welche Eigenschaft diese Bilder besitzen. Sie lassen sich allerdings nur beschreiben, wenn man zugleich auf die Medien erster Stufe zurückgeht, anhand derer im Theater als Medium zweiter Stufe Bilder erzeugt werden.

Zuvor jedoch sollten die bisherigen Überlegungen als vorläufige Definition festgehalten werden. Sofern man Boehms Ansatz folgt, kann sie folgendermaßen lauten: *Theater ist ein Medium zweiter Stufe, welches durch die Ausgrenzung von Geschehen (Raum, Zeit, visuelle Aspekte, Sprache etc.) im Rückgriff auf bestimmte Materialien oder Medien erster Stufe (Licht, Farbe, Körper etc.) Bilder erzeugt.*

27. Vgl. G. Boehm: »Vom Medium zum Bild« (Anm. 23), S. 169ff.

28. W.J.T. Mitchell: *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, London: Univ. of Chicago Press 1986, S. 9f.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Körper und Trägermedien

Boehms kritische Untersuchung des Verhältnisses von Medium und Bild setzt sich, wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt wurde, explizit mit der Bilderzeugung auseinander. Vor allem seine Thesen zum ausgegrenzten Geschehen und zum Rahmen bieten dabei eine praktikable Möglichkeit, das Theater als ein bilderzeugendes Medium zu definieren. Allerdings reicht die von ihm entwickelte Perspektive nicht aus, um die Eigenschaften der Bilder im Theater zu erfassen und zu beschreiben. Ein wesentlicher Grund hierfür ist darin zu sehen, dass er sich ausschließlich auf Bilder in unbewegten Flächenmedien bezieht. Insofern muss die weitere Untersuchung von einem Standpunkt aus erfolgen, der sich nicht ausschließlich mit den medialen Vorraussetzung der Bilderzeugung auseinandersetzt, stattdessen aber die Entstehung von Bildern an den Betrachter, den Erzeuger und an den sozialen Raum anbindet.[29]

Einen solchen Ansatz liefert der Kunstwissenschaftler Hans Belting.[30] Im ersten Schritt geht es ihm darum, den Bildbegriff über die gängigen Definitionsmonopole verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen hinaus zu erfassen. Dazu wählt er einen anthropologischen Ansatz, den er vornehmlich unter zwei Gesichtspunkten behandelt:

1. Die Anthropologie bietet nach Belting die Möglichkeit, einen interdisziplinären Zugang zum Begriff des Bildes zu entwickeln.
2. Der menschliche Körper als »Ort der Bilder« mit seinen Fähigkeiten zur materiellen Bilderzeugung (physikalische Bilder) wie auch zur geistigen Bilderzeugung (geistige oder mentale Bilder) wird als *missing link* in die Relation Medium und Bild eingefügt. Er stellt somit das Bindeglied zwischen inneren und äußeren Bildern dar.

Den zweiten Punkt erläutert Belting folgendermaßen:

»Menschen isolieren innerhalb ihrer visuellen Aktivität [...] jene symbolische Einheit, die wir Bild nennen. Der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder ist vom Bildbegriff nicht zu trennen und verrät gerade dadurch dessen anthropologische Fundierung. Ein Bild ist mehr als ein Produkt der Wahrnehmung. Es entsteht als Resultat einer persönlichen und kollektiven Symbolisierung.« [31]

29. Zugleich treten dadurch Fragen nach den spezifischen Eigenschaften von Medien (flächig oder räumlich) und Bildern (bewegt oder unbewegt) in den Hintergrund.

30. Zu den folgenden Ausführungen siehe Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, S. 11-30.

31. Vgl. ebd., S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Diese Ausgangsüberlegung ist für die hier zu verhandelnde Problematik von besonderem Interesse, da Belting nicht nur von der visuellen Aktivität des Menschen als Grundlage für die Entstehung von Bildern ausgeht, sondern zusätzlich den sozialen Raum oder den kulturell geschaffenen Raum als unabdingbare Voraussetzung hinzufügt. Das Theater, so die weiterführende Überlegung, kann explizit als ein solcher kulturell geschaffener Raum beschrieben werden. Denn einerseits kann Theater als Medium Geschehen ausgrenzen und dadurch Bilder erzeugen. Andererseits ist es als kulturelles System in der Lage, als Schaltstelle zwischen inneren und äußeren Bildern, zwischen individuellen und kollektiven Bildern zu vermitteln und diese im sozialen Raum zirkulieren zu lassen.[32]

Im Folgenden soll zunächst beschrieben werden, auf welche Art und Weise Bilder in dem von Belting als sozialer Raum beschriebenen Rahmen entstehen, wahrgenommen und verarbeitet werden. Im Zentrum dieses bildtheoretischen Ansatzes steht das Dreieck Medium-Bild-Körper. Wesentlich an dieser Relation ist, dass jedes einzelne Teil untrennbar mit den jeweilig anderen Teilen verbunden ist und von ihnen in seinen Eigenschaften mitbestimmt wird. So bedarf das Bild z.B. eines Körpers, der in diesem Prozess zugleich die Funktion eines Mediums einnimmt. Umgekehrt braucht das Bild immer ein Trägermedium, in dem es sich verkörpern kann. Diese Interrelation gilt für innere wie auch für äußere Bilder. Um diese Transformationsprozesse für unsere Überlegungen nutzbar zu machen, sollen die drei Aspekte Medium-Bild-Körper im Einzelnen kurz beschrieben und in ein Verhältnis zum Theater gesetzt werden.

Medium

Bilder entstehen nach Belting immer unter technischen Bedingungen. Dies liegt darin begründet, dass Bilder selbst keinen Körper besitzen und insofern immer ein Trägermedium benötigen, in dem sie sich verkörpern können. Im Bereich der physikalischen, also ›äußeren‹ Bilder bieten Medien eine Oberfläche an und bestimmen dadurch zugleich die medialen Eigenschaften oder die Sprachform des Bildes mit. Zusätzlich helfen uns Medien, Bilder so wahrzunehmen, »dass wir sie weder mit echten Körpern, noch mit bloßen Dingen verwechseln.«[33] Damit wir Bilder als solche jedoch überhaupt wahrnehmen können, müssen sie durch den menschlichen Körper vom Trägermedium abgelöst werden.

32. Von besonderer Bedeutung für das Theater erweist sich hierbei, wie sich noch zeigen wird, das Verhältnis zwischen dem Gedächtnis als körpereigenem Bildarchiv und der Erinnerung als körpereigener Bilderzeugung. Denn auch hier muss das Theater als Schaltstelle gesehen werden.

33. Vgl. H. Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 30), S. 13.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Diese Form der Wahrnehmung ist die bereits beschriebene symbolische Handlung im sozialen Raum. Erst dadurch, so Belting, existiert ein Bild endgültig und kann innerhalb einer Gruppe von Menschen zirkulieren. Als bilderzeugendes Medium kann das Theater als paradigmatisch für den Vorgang der Wahrnehmung und Zirkulation von Bildern gesehen werden. Zum einen grenzt es ein besonderes Geschehen als bildhaftes in Anwesenheit von Betrachtern, also den Zuschauern, aus, zum anderen ist es ein technisches Hilfsmittel, um das Dargestellte als inszenierten Vorgang von »bloßen Dingen« (Vorgängen) unterscheiden zu können. Denn Medien sind nicht nur Träger von Bildern, sondern inszenieren diese zugleich.

Bild

In Beltings Unterscheidung zwischen inneren (mentalen) und äußeren (physikalischen) Bildern sind äußere Bilder nicht von Medien und innere Bilder nicht vom menschlichen Körper zu trennen. In Bezug zur Relation von äußerem Bild und Medium spricht er von einer untrennbaren Einheit, die sich wie zwei Seiten einer Münze verhält. Wesentlich ist jedoch, dass die äußeren Bilder durch die Wahrnehmung von einem Medium abgelöst und dadurch zu inneren Bildern werden. Belting schreibt zum Akt der Wahrnehmung: »Das ›Hier und Jetzt‹ des Bildes lesen wir an dem Medium ab, in dem es uns vor Augen tritt.«[34] Dadurch werden sie letztlich erst im menschlichen Körper existent und relevant. Einerseits ist der Körper damit zunächst ein »Ort der Bilder«, die wie Nomaden im sozialen Raum zirkulieren, um sich immer wieder neu zu verkörpern. Andererseits arbeitet der Körper konkret an und mit Bildern. Obgleich aber Bilder letztlich immer im Betrachter selbst erzeugt werden, sei es in der Wahrnehmung oder der eigenen Bilderzeugung, gibt es dennoch soziale mentale Bilder, die allen Mitgliedern einer Gruppe bekannt sind. Diese Tatsache ist für die Frage nach dem Bild im Theater von besonderer Bedeutung. Denn nur so kann auf der Basis von Inszenierung im Theater zugleich auch von einer Sprache der Bilder die Rede sein.

Körper

Die Bildwahrnehmung beschreibt Belting als symbolische Handlung in einem kulturell bestimmten Rahmen. Dabei kommt dem menschlichen Körper eine besondere Rolle zu. Als lebendiges Trägermedium und »Ort der Bilder« ist er es, der im Akt der *Animation* das »opake Medium« transparent für das Bild macht, das es trägt. Erst so wird das Bild lebendig für den Betrachter. Der Körper und seine Fähigkeit Bilder wahrzunehmen, kann als Schlüsselstelle für die Frage nach dem Bild im Thea-

34. Vgl. ebd., S. 29f.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ter angesehen werden. Denn einerseits kann er im Rahmen des Theaters selbst als Medium und Bild *gesehen* werden. Andererseits ist der Körper des Zuschauers durch den Akt der Animation in der Lage, das Geschehen als eine besondere Form des Bildes zu erkennen.

Das Theater kann auf der Basis von Hans Beltings dreistelliger Relation Bild-Körper-Medium als ein besonderer sozialer Raum beschrieben werden, in dem im Rahmen eines ausgegrenzten Geschehens oder Ereignisses Bilder erzeugt werden. Zugleich ist das Theater ein Ort der Überlagerung und Überschneidung von äußeren (wahrgenommenen) und inneren (er-innerten) Bildern.[35] Bei einer Inszenierung gilt es so gesehen auch immer darauf zu achten, inwieweit zugleich auch auf innere Bilder angespielt wird, die das Publikum, aus anderen Zusammenhängen herausgelöst, in eine Aufführung ›mitbringt‹. Im Hinblick auf die Intermedialität des Theaters ist es dabei von zentraler Bedeutung, dass Bilder aus der hier entworfenen Perspektive immer zwischen Medien *vermittelt* und *vermittelnd* sind.

Die anthropologische Konstante des sozialen Raums

»Medien werden zu ›epistemischen Gegenständen‹ erst in dem Augenblick, in dem ein Medium die Bühne der Inszenierung eines anderen Mediums abgibt, welches seinerseits dabei zur ›Form-in-einem-Medium‹ wird. Die Annahme, es gäbe Einzelmedien, ist das Resultat einer Abstraktion.«[36]

Was können wir uns als Abstraktionsleistung vorstellen, wenn wir an Bilder im Theater und Bilder im Allgemeinen denken? Zunächst erfordert dies, die phänomenalen Aspekte in einen anderen Bereich, den Bereich des Sprechens über das Bild als Teil seines Diskurses und seiner Begriffsbestimmung zu verschieben. Wir wollen uns also jetzt nicht mit einer Sprache der Bilder, sondern mit den Strukturen auseinander setzen, auf deren Basis *über Bilder gesprochen wird*. Man kann auch fragen: Wie wird mit der Produktion und Rezeption der Bilder in einer Kultur oder einem bestimmten sozialen Raum über die Tatsache ihrer bloßen Erscheinung hinaus umgegangen? Wir sehen damit auch nach den abstrakteren Formen des Wahrnehmungsglaubens, also den Strukturen, die nach Foucault auf verschiedenen Ebenen des Diskurses als Macht wirksam sind. Doch während sich Foucault fast ausschließlich

35. Vgl. Hans Belting: »Der Ort der Bilder«, in: Hans Belting/Lydia Haustein (Hg.), *Das Erbe der Bilder*, München: C.H. Beck 1998, S. 36.

36. Vgl. S. Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?« (Anm. 2), S. 85.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mit dem Sprechen als Medium zwischen Dispositiv[37] und Diskurs (Regulation von dem, was Menschen in Dispositiven hervorbringen) auseinandergesetzt hat,[38] wollen wir uns in diesem Zusammenhang auf das Bild konzentrieren. Foucault selbst räumte ein, er habe die Relation von Sprache, Bild und den ihnen zugrunde liegenden Diskursen weitgehend unberücksichtigt gelassen. Am deutlichsten wird dies in seiner kurzen Schrift *Die Wörter und die Bilder*, in der er sich auf Erwin Panofskys Ikonologie-System zur Deutung von Bildern bezieht:

»Die Reflexion über Formen, deren Wichtigkeit man heute kennt, ist seit dem 19. Jahrhundert von der Kunstgeschichte entwickelt worden. Seit über vierzig Jahren ist sie in den Bereich der Sprache und der Sprachstrukturen abgewandert. Vielfältige und schwierige Probleme stellen sich, wenn man die Grenzen der Sprache überschreiten will, um wirkliche Diskurse zu untersuchen. Vielleicht könnte Panofskys Werk ein Hinweis oder Modell sein: es lehrt uns, nicht nur die Elemente und ihre Kombinationsgesetze zu analysieren – sondern das wechselseitige Funktionieren der Systeme in der Realität einer Kultur.«[39]

Es ist bezeichnend, dass der vornehmlich an Sprache interessierte Foucault mit Panofskys Ikonologie ein System als Anregung für diese Aussage nimmt, das hauptsächlich durch die Arbeit an Textquellen bestimmt ist. Doch was, wenn wir einen ganz anderen Weg gehen und nicht Panofskys kunstwissenschaftliche, sondern Beltings bildwissenschaftliche Methode heranziehen, um ›Diskurse jenseits der Sprache‹ zu untersuchen? Erinnern wir uns: Belting untersucht die Signifikanz des Bildes in der Relation zwischen Körper als Medium von Bildern (*mentale* und soziale Bilder) und Medien als Ort der Verkörperung von Bildern (*soziale* und mentale Bilder). Körper und Medium bilden den jeweiligen Träger des Bildes, welches als ›bedeutende‹ oder besser als symbolische Einheit innerhalb einer Kultur zu verstehen ist. Hierbei gilt es jedoch zu erkennen, dass Belting zwar den Körper als eigentlichen Ort der Bilder benennt, doch letztlich ordnet er ihn dem *Relationsgefüge* Bild-Medium-Körper zu. Dieses Gefüge wird als Struktur des sozialen Raums gedacht, das aber keineswegs als starr oder idealtypisch zu denken ist. Es ist Teil der lebensweltlichen Realität und entspricht damit dem, was Walter Seitter als Basis für Michel Foucaults erweiterten An-

37. Unter Dispositiv verstehen wir mit Foucault ein positives Fundament, das die Modalitäten von Ordnungen sowie ihre strukturellen Bedingungen der Darstellungsweisen vernetzt und in Raum und Zeit verknüpft.

38. Dies zumindest nimmt Gernot Böhme an. Vgl. Gernot Böhme: *Weltweisheit, Lebensform, Wissenschaft. Eine Einführung in die Philosophie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 376.

39. Vgl. Michel Foucault: »Die Wörter und die Bilder«, in: ders./Walter Seitter: *Das Spektrum der Genealogie*, Bodenheim: Philo 1997, S. 9-13, hier S. 13.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

satz der europäischen ›anthropologischen Philosophie‹ beschreibt.[40] Foucault, so Seitter, sehe innerhalb der Erkenntnisansätze der Humanwissenschaften im 20. Jahrhundert eine Entwicklung, die nicht nur die verschiedenen Disziplinen dieser Wissenschaften überschreite, sondern darüber hinaus stelle sie den allgemeinen Gegenstand, die *Vorstellung* vom Menschlichen in Frage. Dabei bezieht er sich auf eine signifikante Aussage Foucaults:

»Die Humanwissenschaften führen uns überhaupt nicht zur Entdeckung des ›Menschlichen‹, der Wahrheit des Menschen, seiner Natur, seiner Entstehung, seiner Bestimmung. Dasjenige, mit dem sich die verschiedenen Humanwissenschaften beschäftigen, ist etwas vom Menschen Verschiedenes, das sind Systeme, Strukturen, Kombinatoriken, Formen usw.«[41]

Die Erfahrung des Menschen mit Bildern kann so auch als ein Umgang mit den Strukturen gesehen werden, innerhalb derer Bilder wandern und innerhalb derer sich der Mensch bewegt – in diesem Fall also dem Relationsgefüge Bild-Medium-Körper. Kehren wir zur eingangs gestellten Frage nach der medienphilosophischen Dimension zurück: *Inwieweit kann der Umgang mit Bildern als Phänomenen im Hinblick auf medienphilosophische und bildwissenschaftliche Fragestellungen den Diskussionsstand jenseits der klassischen Definitionsmonopole erweitern*? Wir wollen festhalten: Phänomene und Bilder als Phänomene überschreiten auf der Basis des sozialen Raums hinsichtlich ihres Ortes jeweilige Einzelmedien. Anders als Begriffe oder Formen überschreiten Bilder also stets ihre jeweilige mediale Verkörperung. Bilder sind mehr als Begriffe und Formen (deshalb auch keine reinen Kommunikationsmittel) und sind nicht vollständig über reine Code-Operationen zu erfassen.

Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive wird nun konkret zu unterscheiden sein:

1. Das Theater als Medium und offene Struktur, an der verschiedene Medien und der menschliche Körper mitarbeiten. In diesem Geflecht findet der Zuschauer Bilder vor.
2. Die Diskurse, die das Theater und die konkrete Aufführung als Möglichkeiten zur Analyse aufruft. Die Diskurse sind so als ›Mitsprechen‹ mit den Bildern zu verstehen.
3. Die Interrelation zwischen 1. und 2. als diskursanalytische Dimension.

40. Vgl. ebd.; Walter Seitter: »Verschiebung der Philosophie«, in: Foucault/ders., *Das Spektrum der Genealogie* (Anm. 39), S. 48-60, hier S. 57.

41. Vgl. Michel Foucault: *Von der Subversion des Wissens*, München: Hanser 1974, S. 26.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wenn wir nun den sichtbaren Körper in den Blick nehmen, dann geschieht dies in der Verschränkung von Bild und Medium. In Bezug auf das Medium achten wir auf Verkörperung und Bild. Und Bilder werden unter Berücksichtigung von Trägermedien und Körper (wahrnehmend und wahrgenommen) beschrieben.

Maria Stuart: Elisabeth auf Stelzen oder der Staatskörper als Bild[42]

1971 wechselte der durch seine Zusammenarbeit mit Peter Zadek damals schon weithin bekannte Bühnenbildner Wilfried Minks in das Regiefach. Im selben Jahr schrieb er bereits mit seiner Inszenierung von Schillers *Maria Stuart* in Bremen Theatergeschichte, leistete er doch Arbeit an einem Stoff, der zum festen Repertoire deutscher Bühnen und des Lehrplans in den Schulen gehört und somit als Teil des Bildungskanons wahrgenommen wurde und wird. Aber es war nicht die dramaturgische oder sprachliche Auseinandersetzung mit dem Text Schillers, sondern vor allem der Umgang mit den visuellen Anteilen innerhalb der Inszenierung, der später vom Theaterkritiker Günther Rühle explizit hervorgehoben wurde. Rühle sprach rückblickend sogar von der »Erfindung der Bildersprache für das Theater«, die mit dieser Inszenierung begonnen habe. Später sollte sich Bildertheater als Begriff verselbstständigen. Doch geht dieser, so weist Christopher Balme in seiner Abhandlung über das Bild im Theater auch in Bezug auf Minks' *Maria Stuart*-Inszenierung nach, aus theaterhistorischer und theatertheoretischer Sicht fehl. Denn auch wenn es Theaterformen gäbe, die gleichsam ›visueller seien als andere‹, so sei Theater doch letztlich immer der Arbeit am Bild verbunden.[43] Im Sinne von Beltings Bildbegriff lässt sich schon gar nicht von einem Theater sprechen, das das Bild nur als Sonderfall kennt. Rühles Beobachtung einer neuen Bildersprache bezeugt allerdings, dass sich im Verhältnis zu den 60er Jahren die Regisseure jetzt wieder stärker für die Bilder interessierten, die der Zuschauer wahrnimmt, wenn er Theater sieht. Deshalb gibt uns Rühle Artikel Anlass nachzuprüfen, was ihn zu seiner Feststellung führt. Dazu werden wir die Inszenierung, aber auch seine Beobachtungen untersuchen. Seine wichtigsten Aussagen zum Theater von Wilfried Minks lassen sich in drei Punkten zusammenfassen:

42. Weitere Inszenierungsbeispiele siehe in A. Jackob/K. Röttger: »Die Welt als Bild und Vorstellung« (Anm. 1).

43. Vgl. C. Balme: »Stages of Vision« (Anm. 7), S. 349.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

1. Minks schafft eine neue Verbindung von Raum, Bild und Figur.
2. Das Theater von Minks fügt in den künstlich geschaffenen Raum des Theaters Schauspieler als artifizielle »Kunstfiguren« ein.
3. Nicht mehr die Handlung, sondern die Figuration des Augenblicks hat Vorrang innerhalb der Inszenierung. Einzelne Szenen werden zu selbstständigen Bildern verdichtet.[44]

Diese drei Punkte weisen eine auffällige Gemeinsamkeit auf: der Begriff der Figur oder der Figuration. Verbunden mit einem mehr oder weniger eingeschränkten und dennoch unscharfen Begriff von Bild, wird die Figur zur *Kunstfigur* und scheint so in einem »Theater der Bilder« einen Sonderstatus zu besitzen. Aus Beltings Perspektive wäre es bei Rühle deshalb gerade der Begriff der Kunstfigur, durch den der Zusammenhang zwischen Körper, Bild und Medium verloren ginge. Denn in der Betonung seiner Künstlichkeit überschattet er den im Theater notwendig präsenten Körper als Ort der Bilder. Dies wird umso deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass die in einer Aufführung dargestellten Figuren eines Dramentextes letztlich auf den von Belting verwendeten Begriff der *Verkörperung* verweist:

»Verkörperung ist der wichtigste Sinn der Körperdarstellung: wir betreiben sie sogar am eigenen Körper, den wir als Bild aufführen. Da der Körper nur ein Medium ist, erfüllt er die ihm angetragene Rolle unabhängig davon, ob die Bilder seine Körperlichkeit betonen oder nicht. So verhüllt beispielsweise die Maske [...] oder die Verkleidung [...] den Körper nur zu dem Zweck, um an ihm etwas zu zeigen, was er selbst nicht zeigen kann, und machen ihn dabei zum Bild.«[45]

Hier findet sich der entscheidende Hinweis, wie die von Rühle entworfene Beziehung von Figur und Bild durch einen differenzierteren Körperbegriff an ein Modell zurückgebunden werden kann, welches den transitorischen Aspekt des Theaters mit der physischen Präsenz der Bilder am Köper der Schauspieler verbindet. Wie die Analyse dieser Bilder im Einzelnen aussehen kann, soll beispielhaft an einer zentralen Szene der Inszenierung von Schillers Drama verdeutlicht werden: Die Begegnung der Figuren Elisabeth II. und Maria Stuart. Rühle beschreibt die Szene folgendermaßen:

»Elisabeth auf dem Gipfel einer acht Meter hohen Staatsrobe, Maria auf einer grünen Parkwiese. Auf Elisabeth zulaufend, wird die Robe für Maria zum Fels. Elisabeth lüftet den

44. Vgl. Günther Rühle: *Theater in unserer Zeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 226ff.

45. Vgl. H. Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 30), S. 94.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Rock und die grüne Wiese, dieses Stück England, ist ihr Rocksaum. [...] Maria trumpft auf: ›Ich stehe in Gottes Hand‹, aber Elisabeth, die an den Himmel oben rührt, macht klar, wer hier Gott ist.«[46]

Rühle beabsichtigt hier nachzuweisen, inwieweit der gesprochene Text der Maria von einem Körperbild beantwortet und kontrastiert wird. Anhand der Abbildung lässt sich die Verkörperung des Szenenbildes durch die Schauspieler nachvollziehen. Kaum zu übersehen ist, dass mit dem sozialen Bildergedächtnis der Zuschauer und mit verschiedenen Konzepten zur Darstellung von Körperbildern gearbeitet wird.[47]

a. Bedeutungsperspektive

Auffällig ist das Größenverhältnis der beiden Akteurinnen. Das Körperbild einer übergroßen Elisabeth dominiert die Szene. Dem Theaterkritiker Henning Rischbieter zufolge stand die Schauspielerin auf hohen Stelzen, die vom bodenlangen Rock ihres Kostüms verdeckt waren.[48] Die Erscheinung der beweglicheren, aber im Proportionsverhältnis zu ihrer Gegenspielerin verkleinert wirkenden Maria wird so in der Gesamtkomposition dominiert. Dieses Prinzip ist aus der Kunstgeschichte hinlänglich als Bedeutungsperspektive bekannt und ist u.a. eine Darstellungskonvention der mittelalterlichen Buchmalerei Europas.[49]

Wenn Minks Elisabeth in dieser Szene als das Bild einer ›großen Frau‹ zeigt, so ist dies zunächst als ein Hinweis auf ihre Bedeutung zu sehen. Zugleich hat ihre Vergrößerung durch das Hilfsmittel der Stelzen und das übergroße Kostüm Konsequenzen für die Präsenz des Körpers der Schauspielerin als Trägermedium auf der Bühne. Er scheint hinter dem ihn verkörpernden Bild verschwunden zu sein. Im Auge des Zuschauers scheint dieses übermächtige Bild wiederum jedes andere Körperbild auf der Bühne, insbesondere das der Maria, darauf hinzuweisen, dass ein menschlicher Körper als Trägermedium zugleich die Möglichkeit seines physischen Endes in sich trägt, eine Situation, die im Stück tatsächlich mit der Nachricht von der materiellen Vernichtung der Maria nachdrücklich bestätigt wird.

46. Vgl. G. Rühle: *Theater in unserer Zeit* (Anm. 44), S. 229.

47. Es sei angemerkt, dass in einer breiteren Untersuchung die Relation Bild und Theatertext mitberücksichtigt werden soll. Diese wird demnächst im Hinblick auf Mitchells Konzept der ›Familie der Bilder‹ von Alexander Jackob vorgelegt.

48. Vgl. Henning Rischbieter: *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*, Berlin: Propyläen 1999, hier S. 130.

49. Vgl. Ernst H. Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1995, hier S. 62.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abbildung 2: Maria Stuart

B. Elisabeth als mentales Bild

Die Inszenierung des Körperbildes der Elisabeth arbeitet offenkundig mit ihrem im sozialen Gedächtnis der Zuschauer gespeicherten mentalen Bild. Dieses ist durch eine Vielzahl zu ihren Lebzeiten entstandener Porträts geprägt. Das sich immer wiederholende Bild des bleichweiß geschminkten Kopfes mit rotem Mund, der zumeist von einem auffälligen Kragen eingerahmt wird, dürfte nahezu allen Zuschauern von *Maria Stuart* bekannt gewesen sein. Wenn man sich nun vergegenwärtigt, dass nach Belting der Betrachter erst durch den Akt der Animation in der

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Lage ist, ein unbewegtes Bild von einem Trägermedium abzulösen und damit als lebendigen Eindruck eines Menschen zu empfinden, stellt sich eine entscheidende Frage: Was geschieht, wenn ein uns bekanntes mentales Körperbildbild einer historischen Persönlichkeit in einer Theatervorstellung durch eine Schauspielerin Bild wird? Und wie ist diese Animation einzuordnen, wenn dieses Bild nicht nur den Status einer Ikone hat, sondern zugleich mit einem längst historisch gewordenen Medium zur Darstellung von Körpern verbunden wird, nämlich der Ölmalerei der Renaissance? Die Vermutung liegt nahe, dass in einem solchen Fall nicht nur ein mentales Bild der Elisabeth, sondern zugleich auch das Bild vom historisch gewordenen Medium der Renaissancemalerei und ihrer Techniken abgerufen werden soll. Dies hat konkrete Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Zuschauer. Denn: »Je mehr wir bei einem Bild auf das Medium achten, desto mehr ›durchschauen‹ wir seine Steuerfunktion und distanzieren uns davon.«[50] Wenn die verstärkte Wahrnehmung eines Mediums zugleich auch eine Distanzierung von dem in ihm getragenen Bild nach sich zieht, dann könnte man bei der Verkörperung von Elisabeths Bild in *Maria Stuart* von einem Paradoxon sprechen. Denn im Theater, in dem Bildwahrnehmung immer ein aktuelles Ereignis ist, wäre für den Zuschauer das Bild der Elisabeth so nicht an den einen (Schauspielerinnen-)Körper gebunden, sondern durch das mentale Gedächtnis vor allem in einem bestimmten, Distanz auslösenden Medium gefangen. Die Folge wäre, dass eine äußerste mediale Bestimmtheit des wahrgenommenen Bildes durch die Malerei der Renaissance vorläge, ein Umstand, den Rühle offensichtlich mit dem Begriff »Theater der Bilder« zu umschreiben sucht. Eine solche Elisabeth würde also weniger einen lebendigen Körper als Bild auf der Bühne imaginieren, sondern vielmehr an den lange zurückliegenden Tod der historischen Persönlichkeit erinnern. Dennoch muss davon ausgegangen werden, dass der Zuschauer weiterhin innerhalb der Relation Bild-Körper-Medium wahrnimmt. Doch bleibt die Frage, welches Körperbild er dann von Elisabeth im Theater eigentlich animiert.

c. Der Staatskörper

Kombiniert man die beiden wesentlichen bildhaften Eindrücke von Elisabeth in *Maria Stuart*, ihre bedeutsame Übergröße und ihr über zeitgenössische Porträts bekanntes Bild, so erschließt sich in der Frage nach ihrem in der Aufführung gezeigten Körperbild eine interessante Möglichkeit. Der im Mittelalter praktizierte Herrscherkult kannte zwei Körper, den einer Amtsperson und den sterblichen Körper der Persönlichkeiten, die das entsprechende Amt von den jeweiligen Vorgängern übernahmen und bekleideten. Nach dem Tode einer solchen Person

50. Vgl. H. Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 30), S. 22.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

konnte »der Amtskörper auf einen künstlichen Körper, eine Puppe, übertragen werden, die das Intervall nach dem Tode eines Amtsinhabers überbrückte […].«[51] Diese Puppen wurden häufig mit einer Totenmaske des verstorbenen Körpers ausgestattet, deren auffälliges Merkmal geöffnete, also eine Lebendigkeit der Puppe imaginierende Augen waren.

»Der natürliche Körper war ein Trägermedium, das ebenso eine sterbliche Person wie ein unsterbliches Amt tragen konnte. Er lud auch zur Unterscheidung ein: der repräsentierte Körper ist Kultur und nicht Natur. Im Königszeremoniell gab der Herrscher, wenn die Leiche darstellungsunfähig geworden war, seine Erscheinung und die Bildaufgabe an einen künstlichen Körper ab.«[52]

Erst im Rahmen dieser Aussage wird die Inszenierung von zwei Körperbildern deutlich. Elisabeth wird als Herrscherin und Amtsperson in dieser Szene mit dem Nimbus der Unsterblichkeit des Amtes ausgestattet. Dies geschieht durch die deutliche Anspielung auf ihre Herrscherporträts und ihre künstliche Vergrößerung durch Stelzen, die auf der Bühne ebenso als Prothesen, also als Merkmal der eingeschränkten Beweglichkeit, zugleich aber auch als Möglichkeit ihres *Umsturzes* gedeutet werden können. So verkörpert die Schauspielerin ausschließlich das Bild eines künstlichen Amtskörpers, welches der Zuschauer in seiner Wahrnehmung als toten Körper animiert. Durch ihre Inszenierung als Toten-Puppe wird sie und ihre durch das Amt verliehene Macht jenseits dessen platziert, was Belting als eine Metapher bezeichnet, mit der jede Kultur eine Idee vom Menschen ausdrückt: »Wo immer Menschen im Bilde erscheinen, werden Körper dargestellt. Also haben auch Bilder dieser Art einen metaphorischen Sinn: *Sie zeigen Körper, aber sie bedeuten Menschen*.«[53] In dieser Lesart verweist das Bild von Elisabeth in *Maria Stuart* nicht auf ein Menschbild, sondern ausschließlich auf die Macht ihres Amtes, welche durch einen künstlichen Körper repräsentiert wird. Das Körperbild der Maria, welches nicht über die Attribute Elisabeths verfügt, inszeniert Minks in Opposition zu ihm. Dadurch ist sie als sterblicher Körper gekennzeichnet, der der Macht des Staates ausgeliefert ist. In einer solchen Überlegung hebt sich das oben angesprochene Paradoxon letztlich wieder auf. Denn es zeigt sich, dass in einem Theater, das bewusst mit seiner Bildproduktion umgeht, der Körper als Bildträger im Medium Theater keine normative Größe ist, sondern immer in Abhängigkeit zu den Bildern steht, die er tragen soll.

51. Vgl. ebd., 96f.
52. Vgl. ebd.
53. Vgl. ebd., S. 87.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

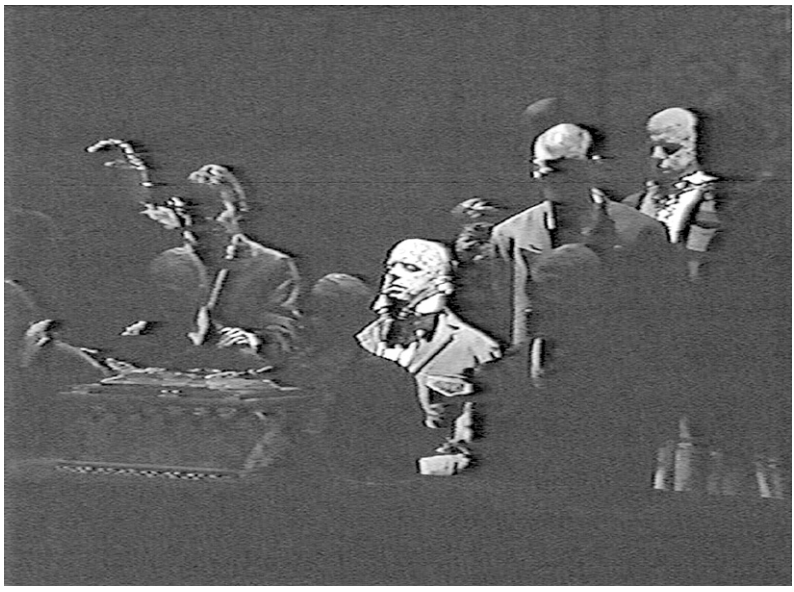
Fremde Körper.

Das mediale Blickgeschehen im Theater

Meike Wagner

Heiner Müllers Textanweisung »Familienalbum« erfährt eine intermediale Inszenierung: Ein Spotlicht erhellt nach dem Einlass eine Gruppenanordnung, die durch den Ausschnittcharakter des Lichtkegels den Eindruck eines nostalgischen Familienfotos erweckt. Ausdrucklose Gesichter schauen in die Lichtquelle, Frauen und Männer in altmodischen Anzügen und Kleidern. Es macht Mühe, zu unterscheiden, ob es sich hier um Puppen oder Menschen handelt, die räumliche Verkörperung des Fotos könnte lebendigen oder toten Ursprungs sein. »Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im

Abbildung 1



https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Rücken die Ruinen von Europa […].«[1] Hamlets zynische, schmerzhafte Schilderung des Begräbnisses prallt gegen die tote Starrheit des ›Familienfotos‹. Erst als der Text übergeht zur inneren Haltung, zur Zerrissenheit Hamlets, lösen sich Akteure aus der ›Fotografie‹, um mit am Hinterkopf aufgesägten Spielzeug-Puppen die wesentlichen Momente der Hamlet-Fabel zu spielen: Der Leichenzug, die Vergiftung des Vaters, die Besitznahme von Thron und Mutter durch den Onkel, Hamlet tötet Onkel und Mutter. Jetzt erst kann man deutlich unterscheiden, welche ›Familienmitglieder‹ Menschenakteure und welche lebensgroße Puppen sind. Die mediale Verschachtelung von Fotografie, Theaterakteuren, Menschenakteuren und Objekten wird hier für Augenblicke aufgelöst, um sich im nächsten Moment wieder ineinander zu schieben. Die Inszenierung *Máquina Hamlet* (1995) der argentinischen Theatergruppe El Periférico de Objetos[2] verschreibt sich dem Universum der scheintoten Wiedergänger Heiner Müllers, hält den Status der Figuren in der Schwebe: alle Beteiligten transformieren zu Cyborgs – halb medialisierte Technikobjekte, halb Akteure aus Fleisch und Blut.

Live-Körper vs. medialisierter Körper

Theater ist eine Körperkunst. Körperliche Anwesenheit und Unmittelbarkeit werden gerne als Garanten der Kunstform betrachtet: Dort, wo Körper anwesend sind, da gibt es eine Live-Performance und also Theater – so die Argumentationsweise. Damit wird der Menschenkörper gegen das Medium, das Vermittelte in Anschlag gebracht. Es wird hier eine deutliche Abgrenzung vorgenommen: Entweder es gibt einen authentischen und originären Körper wie im Theater, oder wir haben es mit technischen Repräsentationen des Körper zu tun wie etwa im Videobild oder im Objektkörper. Dies setzt voraus, es gäbe einen irgendwie gearteten Originalkörper, das menschliche Fleisch, und in einem zweiten Schritt mediale Körperrepräsentationen, so als wären diese der Abdruck einer originalen Gussform. Das Theater kann in diesem Sinne nicht als Medium bezeichnet werden, es sei denn man kreiert in einer

1. Heiner Müller: »Hamletmaschine«, in: ders.: *Die Stücke 2*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 545-554, hier S. 545.

2. El Periférico de Objetos wurde 1989 in Buenos Aires gegründet. Der Name »Die Peripherie der Objekte« entstand aus dem Selbstverständnis der Künstlergruppe, mit einer marginalen Theaterkunst von den Rändern der Gesellschaft her subversive Kritik zu leisten. Vgl. hierzu Daniel Veronese/Dieter Welke: »*La Máquina Hamlet* vom Teatro El Periférico de Objetos«, in: Kati Röttger/Martin Roeder-Zerndt (Hg.), *Theater im Schutt der Systeme. Dokumentation einer Begegnung zwischen dem Cono Sur und Deutschland*, Frankfurt/Main: Vervuert 1997, S. 243-253.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Art Überblendung einen Zusammenhang mit dem Konzept von Theater als Gesamtkunstwerk und bezeichnet das Theater als »Hypermedium«, das verschiedene technische Medien in sich aufnehmen kann, die im theatralischen Rahmen aber dennoch in ihrer ›Körperqualität‹ von der Live-Performance unterschieden bleiben. Das heißt also, Theater wird dann als Rahmensystem verstanden, dass zwar technische Medien wie Video und Filmprojektion in sich aufnimmt, aber das Eigencharakteristikum der ›Liveness‹ unangetastet lässt.[3]

Dies ist der Kompromiss, der das Theater an den Diskurs der Medien anschließen kann, ohne jedoch von der Behauptung der authentischen Körperpräsenz abgehen zu müssen. Der Begriff von Medien reduziert sich hier auf einen technischen Vermittlungsapparat, lässt jedoch die beteiligten Körper, die Nutzer, die Betrachter, Theaterzuschauer außen vor. Eine wirkliche Auseinandersetzung mit einer Medialität des Theaters – als performativer und kommunikativer Ort verstanden –, welche die Denkanstöße der Medientheorie nutzt und umsetzt, kann so nicht stattfinden.

Für diese klare Abtrennung des Live-Theaters von der medialisierten Bildübertragung stellt das Figurentheater nun einen erheblichen Problemfall dar. Handelt es sich bei der Puppe um einen Live-Körper, der wie die Schauspieler präsent ist und ›spürbar‹, oder ist es ein Bilderkörper, eine medialisierte Repräsentation des Menschenkörpers? Eine Lösung aus dem Dilemma bietet die Annahme, Puppentheater sei wesentlich von Theater im Sinne des Schauspiels oder der Performance unterschieden. Dies wäre leicht zu stützen, wenn Puppentheater bei seinen traditionellen Werkzeugen bliebe und sich somit festschreiben ließe auf das Castelet, die verdeckte Manipulation der Figuren, und einen festumrissenen Rahmen von Materialien, aus denen die Figuren gestaltet werden. Das zeitgenössische Figurentheater macht jedoch genau das Gegenteil: Es vermengt, vermischt seine Puppenkörper mit Menschenkörpern und Medienkörpern, macht vor keinem Materialexperiment halt und lässt die menschliche Gestalt zwischen handelnder Figur und existenziellem Symbol der Medialisierung oszillieren.[4] Die

3. Zur Diskussion um den Status des Theaters als »medialisiert«, als Live-Performance, als »Medium« vgl. u.a. Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*, London, New York: Routledge 1993; Philip Auslander: *Liveness. Performance in a mediatized Culture,* London, New York: Routledge 1999 und im deutschsprachigen Raum Martina Leeker (Hg.): *Maschinen, Medien und Performance. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin: Alexander 2001.

4. Vgl. zu zeitgenössischem Figurentheater u.a. Silvia Brendenal (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, Berlin: Theater der Zeit 2000 und Henryk Jurkowski: *Metamorphoses. La marionnette au XX^e siecle*, Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

menschlichen Performer interagieren mit Objekten, Körper werden aus Objektteilen und Menschenleibern gebildet, die Performer schlüpfen in die Puppen und vermenschlichen andererseits die Objekte, bis eine scharfe Grenze zwischen Leben und Tod, zwischen Live-Performance und Medienereignis, nicht mehr gezogen werden kann.

Nimmt man die Inszenierung des Puppenkörpers ernst, dann stellt er für die Idee des kohärenten Live-Körpers ein Problem und eine Störung dar. Dies hat nicht nur mit den Inhalten der Aufführungen zu tun, sondern wird von einer spezifischen Struktur des Figurentheaters her entwickelt/zugelassen, die eine produktive Störung bewirkt. Sie macht sichtbar, was ein diskursives Körpermodell, wie etwa Judith Butler[5] es vertritt, beschreibt: Der Körper ist nicht zu reduzieren auf eine ursprüngliche, unhintergehbare Materialität, sondern diese kristallisiert sich erst in einer diskursiven Formierung. So ist der Theaterkörper nicht einfach gegeben, sondern entsteht erst im performativen Akt. Die Matrix, die den Theaterkörper herstellt wird hier unter dem Begriff der *Medialität* verhandelt. Das hier angelegte Konzept von Medialität differenziert sich aus als Verhältnis von Diskurs, Betrachter und Materialität und grenzt sich von einer Medialität verstanden als ›Code‹ eines technischen Mediums ab. Um die Produktion der Theaterkörper in einem medialen Verhältnis in den Blick zu bekommen, stützt sich das hier vorgestellte Konzept von Medialität auf eine phänomenologisch geprägte Medientheorie, die von einem körperlichen Wahrnehmungsvorgang als Wechselspiel zwischen *Wahrnehmen und Wahrgenommen werden* ausgeht und so den Betrachter als betroffenen und nicht nur als bedeutungsgenerierenden Körper versteht; er steht in einem interdependenten Wechselverhältnis mit dem Akteurskörper. Das Störpotenzial des Puppenkörpers, so wird sich zeigen, fungiert als Markierung einer körpergenerierenden Medialität des Theaters.[6]

Die Blindheit des Sehens

Die mediale Dimension des Theaterkörpers lässt sich an Maurice Merleau-Pontys Konzept des Sehens als körperlicher/verkörperter Prozess

5. Eine Störung in diesem Sinne wird vergleichbar mit der ›Verfehlung der Norm‹ in dem Konzept der Philosophin Judith Butler zur diskursiven Materialisierung von Körpern. Die Körpertheorie Butlers ist zentral für das hier entwickelte Konzept der medialen Produktion von Körpern. Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991 und dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin: Berlin-Verlag 1995.

6. Eine umfassende Bearbeitung diese Themas bietet meine Studie *Nähte am Puppenkörper*, Bielefeld: transcript 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und nicht nur als optische Funktion verstanden veranschaulichen. Das sich Entziehende des Körpers, das Fremde des Körpers durchschneidet das körperliche Wahrnehmungsgeschehen, die Alterität des eigenen Blicks ist Siedlungsraum für die Entfaltung der Medialität.

Maurice Merleau-Ponty entwirft in seinem Spätwerk eine Ontologie des Sehens und des Fleisches, mit der er holistische Konzepte von Subjekt, Ich, Präsenz zugunsten einer Zwischensphäre der Intersubjektivität verwirft. Sehen wird hier nicht als subjektiver Akt verstanden, sondern als Blickgeschehen, das Sehenden, Sichtbares und Mitsehenden umgreift.

Eigenes und Fremdes, Sehender und Sichtbares formen ein Geflecht, den Chiasmus, der diese Bereiche in struktureller Offenheit ständig ineinander übergreifen lässt, ohne je eine völlige Koinzidenz zu erreichen. Dadurch entsteht ein nie endendes Spiel von Differenzen.[7] Ausgehend vom Paradox der menschlichen Wahrnehmung, dass man sich niemals sehend sieht und dass der blinde Fleck – Ort der blinden Materialität des Sehnervs – genau der Ermöglichungsgrund des Sehens ist, erscheint das reine Sichtbare in Frage gestellt; das Unsichtbare ist ihm immer beigegeben. Der Andere nun – ein anderer Körper, ein anderes Objekt –, der als Irritation, Widersetzliches erscheint, ist in diesem Spiel das Unsichtbare, das nicht im Sinne einer linearen Bewegung in Sichtbarkeit überführt werden muss, sondern eine Störung darstellt, die konstitutiv im Sichtbaren, im Eigenen angesiedelt ist. Im Unterschied zu Jacques Lacan, der mit dem Spiegelstadium die Antizipation des ›anderen Blicks‹ in das eigene Bild herausarbeitet[8], geht es Merleau-Ponty nicht darum, das Nicht-Sehen des Unsichtbaren, Anderen mit Verlustmetaphern zu belegen, vielmehr postuliert er die gelebte Einkörperung des Unsichtbaren in der Wahrnehmung. Entsprechend betrachtet er das Unsichtbare nicht als jenseits unserer Welt liegend, sondern versteht es als *Unsichtbares dieser Welt*.[9]

7. Wayne Jeffrey Froman macht auf die Nähe von Merleau-Pontys Differenz-Begriff zu Jacques Derridas *Différance* aufmerksam. Vgl. W.J. Froman: »At the Limits of Phenomenology. Merleau-Ponty and Derrida«, in: Véronique Marion Fóti (Hg.), *Merleau-Ponty. Difference, Materiality, Painting*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1996, S. 16-26.

8. Vgl. Jacques Lacan: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion (1936)«, in: ders.: *Schriften I*, Olten u. Freiburg: Walter, 1991, S. 61-70.

9. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Fink, 1986, S. 198: »Die Idee ist diese Ebene, diese Dimension, sie ist also nicht etwas faktisch Unsichtbares wie ein Gegenstand, der hinter einem anderen verborgen ist, aber sie ist auch nicht ein absolut Unsichtbares, das mit dem Sichtbaren nichts zu tun hätte, sondern sie ist das Unsichtbare *dieser* Welt, das, was diese Welt bewohnt, sie stützt, sie sichtbar macht, sie ist ihre innere und ureigene Möglichkeit, das Sein dieses Seienden.«

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Merleau-Pontys Theorie des Sehens hat insofern medientheoretische Relevanz, als er damit die Spaltung zwischen Auge und Blick ausleuchtet und somit auf die mediale Verfasstheit von Wahrnehmung verweist. Georg Christoph Tholen bezieht sich ausdrücklich auf Merleau-Ponty und Lacan, um deutlich zu machen, dass beider Verdienst in medientheoretischer Hinsicht darin liegt, eine unmittelbare Wahrnehmung aufzuheben und sich genau mit den Besetzungen eines mittelbaren Blicks auseinander zu setzen.

»Diese mediale, in der Geschichte des Denkens vernachlässigte Spaltung von Auge und Blick wird zum Fokus der Aufmerksamkeit erst in der Phänomenologie und Psychoanalyse. Ihre gemeinsame Reflexion über den Verlust *in* der Wahrnehmung, der diese allererst eröffnet, ist für eine Theorie der Medien wegweisend. Denn den unsichtbaren Verlust oder Entzug in der Wahrnehmung unbedacht zu lassen, führt zum Dilemma, den Verlust *der* Wahrnehmung, den in fortschreitender Distanzierung vom menschlichen Auge die künstlichen ›*Sehmaschinen*‹ (Virilio) verantworten, als den der vermeintlichen Unmittelbarkeit oder Natürlichkeit der Wahrnehmung zu verbuchen und mit dem Verschwinden des *Menschen* gleichzusetzen.«[10]

Tholen argumentiert hier gegen Paul Virilio, dessen Medientheorie konstatiert, Sehmaschinen wären in der Lage menschliche Wahrnehmung zu überholen oder zu ersetzen. Problematisch ist, dass diese Theorie auf der unbefragten Annahme einer ›natürlichen‹ menschlichen Wahrnehmung basiert, die von technischen Medien besetzt werden könnte. Technische Artefakte können das Auge ersetzen, aber nicht den Blick.

»Die Klage über die technische Substitution des menschlichen Auges übersieht, daß der Blick nicht im Sehstrahl des Auges fixiert, also in dessen technischem Ersatz auch nicht ersetzt werden kann. Keine Tele-Vision oder Mondo-Vision kann das Reale ›ablösen‹ oder ›auflösen‹. Denn das Reale entzieht sich per definitionem den Bildern, die wir uns von ihm machen. Das Reale bleibt unterschieden von seinem Platz, die Bilder sind am Rand des Unmöglichen, d.h.: verschiebbare Aus-Schnitte bzw. mediale, also mit-teilende Rahmen-Setzungen.«[11]

10. Georg Christoph Tholen: »Der Verlust (in) der Wahrnehmung. Zur Topographie des Imaginären«, in: *Texte. Psychoanalyse, Ästhetik, Kulturkritik* 3 (1995), S. 46-75, hier S. 47.

11. Ebd., S. 68. Ähnlich ließen sich Ansätze problematisieren wie etwa Derrick de Kerckhoves Vorstellung von Theater als einem Wahrnehmung eintrainierenden Medium. Auch hier liegt im Kern das Konzept einer unmittelbaren Wahrnehmung vor, auf die durch mediale Einwirkung eine direkte Manipulation ausgeübt werden kann. Vgl. Derrick de Kerckhove: »Eine Theorie des Theaters«, in: ders.: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, München: Fink 1995, S. 71-95.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Phänomenologie betont, dass das Sichtbare sich als verschiebbare Differenz herstellt, die ein Unsichtbares abtrennt. Das Erfassen des Sichtbaren, das ›reine‹ Sehen, schreibt sich als Illusion fort. Nach Tholen ist es die Rolle der Kunst, sich an diese Differenz heranzuarbeiten, das Sichtbare als verschiebbare Abtrennung vom Unsichtbaren herauszustellen. Das Auge bezieht sich auf das ›reine‹ Sehen, während der Blick als Alterität, als Blick des Anderen, als Fehlendes in das Sichtbare einbricht.

»Verwiesen auf den Blick werden wir zugänglich erst einer unvorhersehbaren Passivität des Gesehenwerdens oder Angeblicktwerdens. Es ist der Blick, den die Kunst deponieren kann, wenn sie den undarstellbaren Chiasmus des Unsichtbaren im Sichtbaren nachzeichnet, verschiebt und verdichtet. Das reine Sehen zu unterbrechen, die Perspektiven und Phantasmen der Erfüllung als Illusion zu enttäuschen, ist die Technik der Kunst. Sie wiederholt, wie das Begehren die Ordnung symbolischer und medialer Einschnitte, wenn sie – stets neu – die Frage nach dem Sichtbaren stellt, ohne dieses zu annullieren.«[12]

Es ist der Andere, der in das ›reine‹ Sehen des Auges einbricht und so den Blick erzeugt, der eine Ersetzung des mangelhaften Auges darstellt. Wendet man dieses Bild medientheoretisch, so ist diese Spaltung der Ort medialer Besetzungen. Hier wird deutlich, dass ein ganz anderer Entwurf vorliegt als ihn Medientheorien vertreten, die sich auf Exponierung von Medientechnik als Ersetzung und Verlust des Körperlichen beziehen. Ein solches Medienverständnis gerät leicht in Versuchung, die Technik als das Fremde zu postulieren, das den menschlichen Körper kontrollierend besetzt. In der phänomenologischen Perspektive geht es nicht darum, (Medien-)Technik als ›per se Fremdes‹ des ›natürlichen‹ Körpers zu sehen – etwas, was sich mit Merleau-Ponty eben nicht mehr denken lässt. Mediale Vermittlung stellt sich eher als Spielraum des Sichtbaren und des Unsichtbaren dar, der sich als *anderer* Raum der menschlichen Wahrnehmung zugesellt. Das Fremde, das Unsichtbare bezieht sich dann auf die Transparenzillusion, die auch schon die Apparatus-Theorie, wenn auch anders gewichtet, benannt hat.[13]

12. G.C. Tholen: »Der Verlust (in) der Wahrnehmung« (Anm. 10), S. 67. Bernhard Waldenfels bestätigt diese Sicht auf die Rolle der Kunst, vgl. Bernhard Waldenfels: »Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei«, in: ders.: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991, S. 204-224, hier S. 213: »Das künstlerische Bild, so können wir versuchsweise sagen, macht nicht nur etwas sichtbar, *es macht vielmehr die Sichtbarkeit selbst noch sichtbar, ohne dabei die Sphäre des Sichtbaren zu verlassen*.« (Hervorhebung im Original)

13. Vgl. zur Apparatus-Theorie Jean-Louis Baudry: »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«, in: *Eikon. Zeitschrift für Photographie & Medienkunst* 5 (1993),

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Eine Parallelsetzung des Sehens von Auge und Blick mit dem Vermittlungsvorgang von Medien stößt an eine wichtige Unterscheidung. Das Sehen setzt eine Differenz von Sichtbarem und Unsichtbarem. Diese Differenz erweist sich als verschiebbar, als den Einflüssen des Anderen ausgesetzt. Das Medium, zumindest als technischer Apparat verstanden, weist hier eine Konstanz der Ausgrenzung des Unsichtbaren auf. Daher ist es schwierig, das Unsichtbare zu erfahren angesichts solch technischer Vermittlung. Es bedarf des radikalen Einbruchs im Sinne einer Störung, oder einer Operation am Medium, die seine differenzierende Rahmensetzung aufweichen könnte. Genau an diesem Punkt kann die *künstlerische* Operation ansetzen, die sich durchaus auch der Störung bedient, um, so Tholen, »die Ränder des Wahrnehmbaren (Sichtbaren, Hörbaren) und Kommunizierbaren zu verschieben.«[14]

Die Theorien Merleau-Pontys, seine *Phänomenologie der Wahrnehmung*[15] und die *Ontologie des Sehens*[16], können von kulturwissenschaftlichen Analysen als Körpertheorien gelesen werden.[17] Seine späten Schriften sind ein wichtiges Scharnier zwischen Körperlichkeit und Medialität. Schon in seinem frühen Werk hat Merleau-Ponty den Körper nicht als statuarische Einheit dargestellt. Er situiert sich dort in schillernder Ambiguität zwischen Subjekt und Objekt und stabilisiert sich nur über die Wahrnehmung. Ausdruck für die Konzepthaftigkeit des Körpers ist das Körperschema (*schéma corporel*), dem eine körperliche Unabgeschlossenheit inhärent ist. Dennoch bleibt der Unterschei-

S. 36-43 und Jean-Louis Comolli: »Machines of the Visible«, in: Teresa de Laureatis/Stephen Heath (Hg.), *The Cinematic Apparatus*, Basingstoke, London u.a.: Macmillan 1980, S. 121-142.

14. Georg Christoph Tholen: »Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität«, in: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: Fink, 1999, S. 15-34, hier S. 28.

15. Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *La phenoménologie de la perception*, Paris: Gallimard 1945. Diese Studie umfasst die frühen Forschungen Merleau-Pontys in den 30er Jahren, konnte jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlicht werden.

16. Die Theoreme der *Ontologie des Sehens* lassen sich vor allem in Merleau-Pontys spätem Werk nachverfolgen. So in seinem Cézanne-Aufsatz »L'œil et l'esprit«, in: *Art de France*, 1 (1961), S. 187-208 und in seiner posthum veröffentlichten fragmentarisch gebliebenen Studie *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard 1964.

17. Es seien hier zwei exemplarische Versuche erwähnt, Merleau-Pontys Theorien auf den Bereich der Performance und des Films anzuwenden: Während Amelia Jones sich im Hinblick auf Body Art und Performance auf die phänomenologische Subjektkonstruktion bezieht, will Vivian Sobchack mit Rekurs auf das sinnliche Wechselspiel des Blicks die Körperlichkeit des Zuschauers in die Filmtheorie einbringen. Vgl. Amelia Jones: *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis: Univ. Press 1998 und Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ: Univ. Press 1992.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dung von Körper als Subjekt und Körper als Objekt die problematische Binarität von bedeutungsverleihender Immaterialität und bedeutungstragender Materialität[18] eingeschrieben. Sein Spätwerk stellt hier eine entscheidende Weiterentwicklung dar. In seiner Konzeption des Fleisches erscheint der Körper nun konsequent als Zwischenkörperlichkeit.[19] Er ist immer im Begriff in das Objekthafte der Umwelt, mit der er kommuniziert, umzuschlagen, ohne dass der Umschlag sich jemals vollzöge. Im Sinne seiner Fleischhaftigkeit ist der Körper mit sich selbst identisch und gleichzeitig als Differenz Negation dieser Identität. So ist er als differenter Körper ein ›vernähter‹ Körper, der seine Brüchigkeit verschleiert und zeigt.[20] Das Fleisch bezieht sich auf eine durchlässige Grenze; der ›fleischige‹ Körper konstituiert sich immer wieder neu in der Interaktion mit dem Anderen, seine Nähte ›stechen‹ beide gleichermaßen. Somit wird die soziale und politische Dimension von Körperlichkeit im Konzept der Intersubjektivität ersichtlich. Der Körper ist als Fleisch gleichzeitig abgrenzende Hülle und Ort von Verschmelzungen von innen und außen. Beide Eigenschaften treten momenthaft in Erscheinung; sie sind an ein immer weiterlaufendes Wechselspiel gebunden. Der Begriff des Stils verweist auf eine Zeitlichkeit dieser Körpererscheinungen und fordert historisierende Analysen. Zu untersuchen ist, wie sich je historisch spezifisch ein Körperschema konstituiert, welche historischen ›patterns‹ der Intersubjektivität sich dem Körperbild aufprägen.

Die Medialität erscheint nun in dieser Körperanordnung angesiedelt in der Marge zwischen Auge und Blick, die durch das Hinzutreten des Anderen wahrnehmbar gemacht wird. Das Spannungsverhältnis

18. Vgl. hierzu die Kritik an diesem Konzept in J. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* (Anm. 5), S. 221.

19. Bezeichnenderweise denkt Merleau-Ponty die *Intersubjektivität* vom Körper her als *Interkorporalität*. Vgl. Bernhard Waldenfels: »Fremderfahrung zwischen Aneignung und Enteignung«, in: ders.: *Der Stachel des Fremden* (Anm. 12), S. 57-71, hier S. 65.

20. Silvia Eiblmayer verbindet Lacans psychoanalytisches Konzept der *Suture* (Naht, Operationsnaht), die die symbolische Stelle bezeichnet, an dem das Subjektgefüge sich abschließt und gleichzeitig seinen Konstruktionscharakter zeigt, mit Lesarten medialisierter Körper, mit Körperkunst. Vgl. Silvia Eiblmayr: »Vorwort«, in: dies. (Hg.), *Suture. Phantasmen der Vollkommenheit*, Salzburg: Salzburger Kunstverein 1995, S. 5-6, hier S. 5: »Die *Suture* ist jene nicht sichtbar sein sollende strukturelle Nahtstelle, die den durch filmische Technik und Methode erzeugten Illusionismus des Kinos garantiert, an der sich dieser Illusionismus aber auch verrät. Auf die bildende Kunst angewendet kann *Suture* als Metapher für die Brüchigkeit dieser Vollkommenheitsphantasmen genommen werden, sie kann aber auch in Bezug auf strukturelle und technische Verfahrensweisen verstanden werden, z.B. eine Naht am Körper, eine digitale Naht, eine Schnittstelle.«

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

von Auge und Blick bringt den Körper als mediale Figur in Bewegung, negiert eine Fixation irgendeiner Art von essentieller Körperlichkeit. Diese Vorstellung einer Körperlichkeit als Differenz lässt sich auch auf das Puppentheater beziehen, das seine flüchtigen Körper im Spannungsfeld von statuarischer Vorgabe und performativem Spiel momenthaft zu kristallisieren weiß.

Es betrifft den Körper auf besondere Weise, wenn sein eigener Blick auf andere Körper trifft. Der künstliche Körper, also die Puppe im Theater, dezentriert die eigene Körperwahrnehmung auf besondere Weise. Man erkennt offensichtlich einen menschenähnlichen Körper, vielleicht menschenähnlich animiert, sich menschlich bewegend, der jedoch das fremde Moment der Künstlichkeit als Grundprinzip seiner Erscheinungsweise in sich trägt. Oben wurde mit Merleau-Ponty erarbeitet, welche Rolle das Fremde, der/das Andere für die subjektive Körperwahrnehmung spielt. Diese phänomenologische Lesart verspricht Analysemöglichkeiten des Puppenspiels, die sich nicht nur auf das Sichtbare, die Strukturen der Inszenierung etwa, beziehen, sondern auch das Unsichtbare einschließen, das den Zuschauer als sehenden und gesehenen Körper betrifft. Ich möchte behaupten, dass das zeitgenössische Puppenspiel, Figurentheater sich auf besondere Art und Weise mit diesem Fremdheits-Prinzip der Puppe, der Figur als Antrag an den eigenen Körper auseinandersetzt, und dies in seinen Inszenierungen sichtbar markiert. Diese Denkfigur des ›anderen Körpers‹ wäre mit Medialität zu verknüpfen, um eben nicht nur die Wahrnehmung zu betrachten, sondern auch die (mediale) Bedingung dieser Wahrnehmung, ihre Funktion. Wie verhält sich dies nun zu einer Vorstellung von Medialität als einer produktiven Matrix? Wahrnehmung und Materialität sind diskursive Faktoren, die in dieser Matrix qualitativ zusammengeführt werden – als eine Medialität, welche die involvierten Körper (Betrachter und Akteur) herstellt.

Fremdkörper, Maschinenkörper

Das Figurentheater kristallisiert das Andere der Körperwahrnehmung zum Bild des fremden Körpers. Die Puppe ist einerseits dem Menschen nah, ihre Gestalt ist uns vertraut. Doch diese Vertrautheit ist brüchig, ist der Puppe doch das Potenzial radikaler Fremdheit inhärent: sie symbolisiert den Tod. Gerade das Umschließen dieses Gegensatzes von ›vertrauter‹ Fremdheit und radikaler Fremdheit[21] macht die Puppe zu ei-

21. Bernhard Waldenfels unterscheidet in phänomenologischer Perspektive drei Ebenen von Fremdheit: 1. normale, alltägliche Fremdheit innerhalb einer Ordnung,

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nem schwer einzuordnenden Fremdkörper. Die Auflösungen, Spaltungen ihres Körpers, die man auch dem Bereich des radikal Fremden zurechnen könnte – sind sie doch auf den eigenen Körper bezogen sichere Zeichen des Todes – stellen einen starken Anspruch an das eigene Körperempfinden, verunsichern die etablierte Körperordnung. Der eigene Körper wird angesichts des Fremdkörpers Puppe selbst fremd, so »wie die Erfahrung des Fremden in einem Fremdwerden der Erfahrung und der Phänomene gipfelt«[22].

Der Figurentheater-Körper bietet als konstruierter Körper Einblicke in die mediale Struktur. Sein Störpotenzial wird wirksam inszeniert, so dass die Wahrnehmung des Körpers sich nicht mehr reibungslos in die Medialisierung einfügt. Der Blick erfasst diesen Körper als fremden, da seine mediale Materialisierung einbegriffen wird. In der Inszenierung *Máquina Hamlet* erzeugt die Verschränkung mit dem medialen Dispositiv der Fotografie wie schon in der Eingangsszene des »Familienalbums« auch im Bezug auf die Puppenfigur des Autors dieses mediale Blickereignis. Während der ganzen Aufführung sitzt eine Heiner Müllers Portrait nachgebildete Puppe auf der Bühne. Sie hat prinzipiell eine Randposition im Geschehen, wird aber gelegentlich einbezogen. Im Textteil »Pest in Buda Schlacht um Grönland«[23], in dem die ›Maschinisierung‹ Hamlets, die innere Vereisung im Zwiespalt zwischen Revolte und Staatsraison, ihren Höhepunkt erreicht wird diese Puppe zentral gerückt, entkleidet und ›gehäutet‹.

Die Zerstückelung des Autors ist eine zentrale Stelle des Stückes, was den Aspekt des Fremden, des Eigenen in den Extremen von Tod und Leben betrifft. In Müllers Text findet sich hier das Entfremden, die Aufspaltung des Selbst in wesenlose Positionen bis zur Zerreißung des Körpers, um in den Eingeweiden die absolute Fremde, die absolute Stille, den Tod zu finden. Der Hamletdarsteller legt zu Beginn seines Monologes seine Rolle ab: »Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr […].«[24] Das Auseinandertreten von Rolle und Sprecher, die Fragmentierung des Ich erhält hier eine neue Wendung. Das von-sich-Fremdsein des Sprechers wird benannt, das Drama der Selbstspaltung wird im Moment des »Aufstandes« virulent: »Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber.«[25] Das Ich sieht sich als Revolutionär und

2. strukturelle Fremdheit, die einer anderen Ordnung zugehört und 3. radikale Fremdheit wie Eros, Rausch, Tod, die jenseits jeder Ordnung versetzt. Vgl. Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1999, S. 78.

22. B. Waldenfels: *Topographie des Fremden* (Anm. 21), S. 109.

23. H. Müller: »Hamletmaschine« (Anm. 1), S. 549-553.

24. Ebd., S. 549.

25. Ebd., S. 550.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Staatsmacht in einem; sich dramatisch verdichtend transzendiert es sich in den Objektbereich hinein: »Ich bin die Schreibmaschine […] Meine Rollen sind Speichel und Spucknapf Messer und Wunde Zahn und Gurgel Hals und Strick.«[26] Die Aufspaltung der Rollen führt zur unerträglichen Paralyse, die Geschichte walzt am entsetzt Gelähmten vorbei.

Der Wahnsinn der entfremdenden Aufspaltung gipfelt im Aufbrechen des eigenen Fleisches, in der Selbstzerstörung, in der totalen Objektivierung:

> Ich breche mein versiegeltes Fleisch auf. Ich will in meinen Adern wohnen, im Mark meiner Knochen, im Labyrinth meines Schädels. Ich ziehe mich zurück in meine Eingeweide. Ich nehme Platz in meiner Scheiße, meinem Blut. Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße. Irgendwo werden Leiber geöffnet, damit ich allein sein kann mit meinem Blut. Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. Mein Gehirn ist eine Narbe. Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehen kein Schmerz kein Gedanke.[27]

Die Flucht nach innen ist der Versuch, der äußeren »Versteinerung« nach innen zu folgen, ins fremde Körperinnere einzudringen. Das Körperinnere ist Hort und erschreckende Fremdheit, die Eindampfung des Selbst auf körperliche Organe/Materialien gibt Hoffnung auf schmerzloses Dingsein.

Das Körperinnere ist ein fremdes Terrain, dem Blick versperrt. Das Eintauchen in diese Fremdheit verspricht bei Müller eine Flucht vor dem Eigenen. Doch diese Sehnsucht ist schuldhaft, andere werden zerstückelt für das eigene Entkommen. Und auch dieses Entkommen, Entweichen ins Fremde gelingt nicht, das Denken schmerzt noch immer. Die Sehnsucht nach der Ruhe, der Betäubung der Fremdheit, nach der Objektivierung schießt über in das radikal Fremde, den Tod: »Ich will eine Maschine sein«[28].

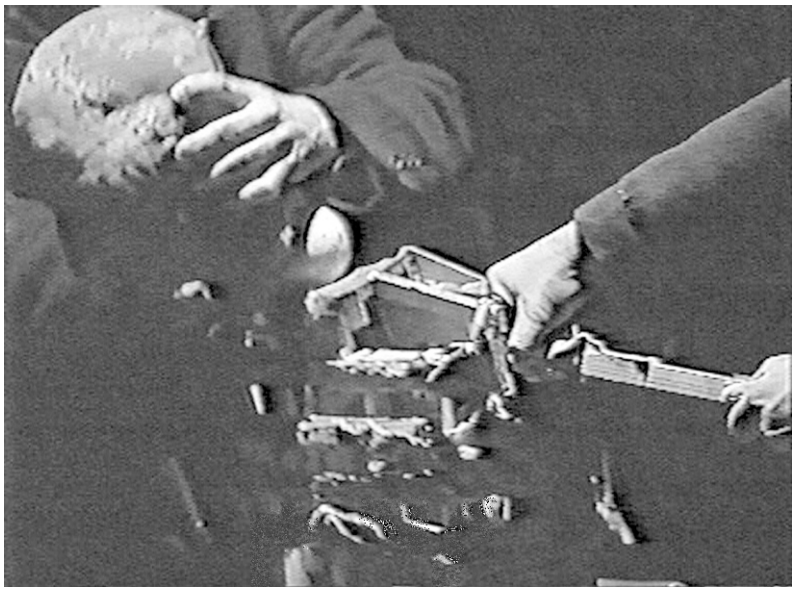
Das szenische Geschehen, die wörtliche Zerreißung der Müller-Puppe konterkariert die textlichen Bilder. Den Vorsatz ›Ich breche mein versiegeltes Fleisch auf‹ erfüllen andere: Im letzten Drittel dieses Textes erscheint die Regieanweisung ›Fotografie des Autors‹.[29] Im Moment der Verlesung dieser Anweisung drehen zwei Akteure den Stuhl mit der

26. Ebd., S. 551.
27. Ebd., S. 552f.
28. Ebd., S. 553.
29. Ebd., S. 552.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Müller-Puppe, nunmehr Müllers Kopf auf einem Holzskelett-Körper, in den Lichtstrahl des Spots hinein. Man hat nun Zeit diese ›Fotografie‹ des Autors zu betrachten bis zu dem Moment, als die Anweisung »Zerreißung der Fotografie des Autors«[30] zu hören ist. Jetzt beginnen die Akteure, die Arme und Beine der Puppe zu demontieren; sie zerreißen, zerstückeln die Figur gegen deren zappelnden und sich windenden Widerstand.

Abbildung 2



Wiederum wird hier das Foto mit dem Fotografierten gleichgesetzt. Die Puppe ist genauso tot wie die fotografierte Abbildung. Und doch zeigt sich Leben, Widerstand gegen die Zerstückelung. Leben und Tod, Abbildung und Objekt verschränken sich ebenso miteinander wie sich in der Imagination das Foto zum Lebendigen hin verschiebt – und doch gleichsam tötend.[31] Dass die sprachlich anbefohlene Zerreißung der Fotografie, die schreckliche Verstümmelung der Puppe, zuvor als reagierendes, aufnehmendes Wesen etabliert, nach sich zieht, verweist auf einen unheimlichen medialen Transfer: die imaginäre sprachliche Zerreißung der Fotografie bewirkt die Zerstörung der Puppe.

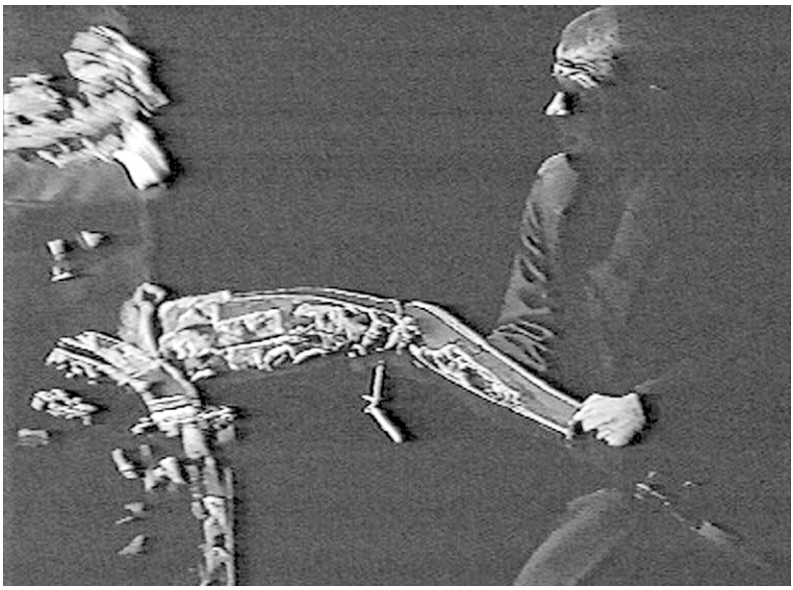
30. Ebd.

31. Vgl. Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard 1980. Siehe insb. S. 55f. zu Barthes' Vergleich von Fotografie und Theaterkunst hinsichtlich der ›Mortifizierung‹.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Spannungsmoment zwischen dem Medium der Fotografie und der Theaterpuppe resultiert aus dem Schwanken zwischen imaginierter Differenz und Identität der beiden. Wird die Fotografie mit der Puppe gleichgesetzt – die Puppe *ist* die Fotografie – dann ragt ihre zur Verlebendigung bereite Körperlichkeit bedeutungsträchtig aus dem Fotorahmen heraus. Wird die Fotografie zur Puppe *differenziert* – das Foto scheint unabhängig zur Puppe zu existieren – dann wird die Beziehung,

Abbildung 3



das gemeinsame Schicksal des Todes zur unbegreiflichen Nabelschnur zwischen ihnen. Das sorgsame In-Beziehung-Setzen von Fotografie und Puppe(n) hat in *Máquina Hamlet* eine höchst beunruhigende Wirkung, bleibt letztendlich nicht aufschlüsselbar und verweist einmal mehr auf die ver-rückende, entwurzelnde Wirkung des künstlichen Körpers im Spielzusammenhang.

Die desorientierende mediale Grenzverwischung zwischen Leben und Tod hat etwas Gewaltvolles. Die Darstellung von *körperlicher* Gewalt in diesem Zusammenhang wirkt noch vielfach stärker auf den Zuschauer. Der andere Körper, die Puppe, zerreißt sich nicht selbst, er wird von anderen gewalttätig zerrissen. Doch ist diese befremdende Gewalt nicht mit der gewaltvollen Darstellung zerberstender Körper in sogenannten *splatter movies* etwa gleichzusetzen. Das Aufbrechen des Puppenkörpers bringt keine Eingeweide zum Vorschein, nichts, das einen bluttriefend anwidert, aber auch nichts, in das man sich betten

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

könnte.[32] Das Holzskelett ist eine leere Körperstruktur, verbirgt nichts, die Fremdheit steckt in der Oberfläche, steckt im offensichtlich ungreifbaren Status der Puppe zwischen Künstlichkeit und Lebendigkeit. Die Puppe hat immer noch ein Potenzial, das sie über ihre tote Materialität hinaushebt. Das ›Aufbrechen des Fleisches‹ greift sie nicht wesentlich an, das Material hat einen Fremdheitsaspekt, der jedoch erst im Spiel zum Tragen kommt. Sie ist der Ausweis eines Wechselspiels zwischen Fremdheit und lebendiger Nähe.

Man könnte meinen, die Puppe käme dem Ideal der Maschine schon verdächtig nahe. Die Puppe ist mit der Metapher für Kontrollierbarkeit, Manipulation behaftet, doch fehlt ihr zum Maschinesein die äußerste Reduktion auf das Objekt. Die Zerstückelung der Müller-Puppe verbildlicht diese schrittweise Reduktion der Puppe. Der Puppenkörper wird immer weiter demontiert, dennoch ändert sich nichts am ›Verhalten‹ der Puppe. Die Häutung, Zerstückelung hinterlässt Wunden im Bild, jedoch wird die Puppe auf die Logik ihrer Matrix zurückgeführt. Sie wehrt und windet sich gegen die Behandlung, scheint dann jedoch keinen Schmerz zu spüren, in sich zu ruhen, sobald die ›Amputation‹ erfolgt ist. Das Fehlen eines Körperteils kann eine Puppe noch nicht vernichten. Ihre Lebendigkeit entsteht in der Animation, hat eine Spiellogik, die nicht allein von körperlicher Kohärenz abhängt. So ist sie bis zur letzten Zerteilung – der Kopf sitzt noch auf einem Torso, die Arme und Beine sind an der Rückwand einzeln aufgehängt – immer noch ein Zwischenwesen, animiert und tot zugleich. Erst die Geste eines Akteurs objektiviert sie vollständig: nach der zäh erfolgten ›Köpfung‹ nimmt er den Torso im technisch beiläufigen Griff zwischen den Rippen und hängt ihn ebenfalls an der Wand auf: er räumt ein Ding, eine Sache aus dem Weg. Jetzt ist das Selbst (der Puppe) wirklich in ›maschinellen‹ Zustand versetzt.

So wird deutlich, wie die Interaktion von Puppe und Mensch die Nuancen von Objektivierung und Subjektivierung setzt, einen momentanen Status herstellt; einen Status, der bei Müller von den auf Hamlet einstürzenden Trümmern der Geschichte bestimmt ist: auch er wird zur Maschine – oder auch nicht – wenn es die Verhältnisse erzwingen. Das Zusammenspannen dieser Puppenlogik und der Maschinenlogik des Müller'schen Hamlettextes schafft ein Paradox. Während der Text mit der Maschine die fatalistische Endlösung »Versteinerung« (Gewalt) oder ›Schmerzbetäubung‹ (Flucht nach innen) anbietet, sieht die ›Pup-

32. In einer ironischen Wendung unterläuft die Inszenierung hier den symbolisierten Schmerz des Autors: Heiner Müller ist hier ein Hohlkörper. In der lakonischen Geste konterkariert die greifbare Realität der trocken hölzernen Körpermaterialität hier den düsteren Fatalismus. So Dieter Welke in einem Gespräch mit der Autorin am 28. Januar 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

pen-Maschine‹ ein dynamisches Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden (Leben und Objektzustand) vor, dessen Kristallisationspunkt sie ist. Die Puppen bedienen als Bild genau das, was Müller sprachlich vorgibt: die Maschinisierung des Körpers, den Übertrag in den Objektzustand, die Zerreißung des Körpers, seine Fragmentierung. Und dennoch setzen sie sich dem entgegen, indem sie ihre Medialität unter dem Aspekt der Wechselbeziehung von Eigenem und Fremden zur Schau stellen. Die Inszenierung von El Periférico de Objetos zehrt genau von diesem Spannungsverhältnis.

Die Grenzübertretung liegt hier nicht nur im Übergang von Leben und Tod, sondern hat auch etwas mit der Grenze zwischen Eigenem und Fremdem zu tun. Die Inszenierung des Fremden heißt, dass Grenzen immer neu gezogen werden, damit sie wiederum aufgelöst werden können. Jacques Derrida hat dies als Bild einer dynamischen Grenze formuliert: »Die Überschreitung impliziert, daß die Grenze ›immerzu am Werk‹ ist.«[33] Dies ist doppeldeutig zu verstehen. Zum einen ist die Grenze am Werk in dem Sinne, dass sie immer schon beteiligt ist an der Aktion der Überschreitung, zum anderen kann man dies jedoch auch so verstehen, dass die Grenze selbst unermüdlich arbeitet, »immerzu am Werk ist«, und dieses ›Wirken‹ sich in der Überschreitung erst zeigt. Dieses Bild besticht durch seine Doppeldeutigkeit, da es offen hält, in welche Richtung die Grenze sich bewegt, aber in Bewegung, also aktiv, ist sie beständig. Genauso kann man die Grenze zwischen dem Eigenen (der eigenen Person, Lebendigkeit) und dem Anderen (dem Fremden, Künstlichen, Toten) phänomenologisch als momentane Kristallisation einer Interaktivität verstehen. Die Gewalt an der Puppe müsste einen eigentlich nicht weiter betreffen. Nicht man selbst und auch nicht die eigene Spezies sind in Gefahr. Dennoch wird die Gewalt an Puppen schmerzhaft empfunden und anscheinend noch um so schauerlicher, je offener die mühsame Kunst der Animation, das spielerische Herstellen von Leben in den Puppen zuvor gezeigt wurde. Die Imagination lässt sich ein auf das ›animierende‹ Spiel, unterliegt auf ihre Weise auch einer Art von ›Animation‹ und verliert ihre Distanzhaltung zum Objekt. Sie hat sich entgrenzt, um sodann von der aktiven Grenze wiederum in die Schranken gewiesen zu werden.

Mit der Puppe wird immer die Grenze mitinszeniert. Es wird im Grunde das Paradox der eigenen Existenz aufgezeigt. Die Puppe spiegelt die Doppelung der eigenen Körperexistenz wider: Eigenes und Fremdes sind in einem unabdingbaren und notwendigen Wechselspiel verknüpft. Die Theater-Puppe ist Material und animiertes Wesen zugleich, beide Seinsweisen hängen vom Spiel ab, in das sie verwickelt werden. Diese Aufspaltung, die der Mensch mit Einheitsbildern, Evi-

33. Jacques Derrida: *Positionen*, Graz, Wien: Böhlau 1986, S. 47.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

denzen von Kohärenz zu überspielen versucht, demonstriert sie ungeschminkt als performatives Potenzial. So wird ihre Medialität, die Zuschauer, Material und Diskurs einbindende Matrix ihrer Existenz, immer mitgelesen, wenn sie auf der Bühne agiert. Ein Bewusstsein davon hat man jedoch erst in einer Art von Störung, wenn die Puppe auf ihren Materialzustand zurückgeworfen und so vom Menschenakteur unterschieden wird. Dadurch wird in Bezug auf die Puppe auch die Grenzsetzung des Todes fragwürdig. Der Tod steckt immer schon in einem selbst, wie er auch immer schon in der Puppe ist. So reflektieren Puppen-Maschine und Cyborg die medialen ›Grenzspiele‹ des Fremden und des Eigenen.

Der Puppenkörper lässt sich also nicht in die Dichotomie »Live-Körper« vs. »medialisierter Körper« einschreiben. Seine Haut hat aufplatzende Nähte, die seinen Konstruktionscharakter aufscheinen lassen und Einblicke in die Medialität der theatralen Körperfabrikation geben. So situiert er sich quer zu diesen Abgrenzungen und markiert das mediale Blickgeschehen.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Internet Performances als *site-specific art*

Julia Glesner

Internet Performances lösen die physische Kopräsenz von Darstellern und Zuschauern in ein und demselben Raum auf und brechen dadurch mit einem Parameter, der innerhalb der Theatergeschichte als Definiens für Theater schlechthin gesetzt wurde. Mit ihren spezifischen Kommunikationsbedingungen bewegen sich Internet Performances zwischen verschiedenen Gattungen und Disziplinen, stehen jedoch auch in bestimmten Traditionen der Theater- und Kunstgeschichte. Die Tradition der ortsspezifischen Kunst, der *site-specific art*, die definiert wird als für eine bestimmte räumliche Umgebung konzipiert, von der sie nicht getrennt werden kann, ohne dass sich die Wahrnehmung und Bedeutung des Kunstwerks veränderte, stellt eine dieser Traditionen dar.

I.

Internet Performances sind eine Unterkategorie der *distributed performances*, die mit dem Aufkommen von bestimmten Telekommunikationstechnologien, wie beispielsweise ISDN-Netzen, möglich wurden. *Distributed performances* lösen die räumliche, jedoch nicht die zeitliche Verbundenheit von Darstellern und Zuschauern auf. Der szenische Raum verteilt sich in geographisch getrennte Teil-Räume, die *remote sites* genannt werden. Die Zahl dieser *remote sites* und der Aufenthaltsort der Zuschauer variieren je nach Konzeption der Aufführung. Sind die *remote sites* über verschiedene Dienste des Internets miteinander verbunden, spricht man von Internet Performances.

Innerhalb der Internet Performances können die textbasierten Internet Performances als erste Kategorie unterschieden werden. Die Zuschauer sind hier über ausschließlich textbasierte Umgebungen wie den *Internet Relay Chat* (IRC) verbunden, den die *Hamnet Players* für die Aufführung von Dramen einsetzten.[1] Die theatrale Aktion – Körper,

1. Für weitere Informationen zu den *Hamnet Players* vgl. http://www.hambule.co.uk/hamnet/about.htm vom 01.04.2003.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Raum und Handlung – wird hier nur über Text repräsentiert. Der dramatische Text erscheint im Interface als Flusstext am unteren Rand des Bildschirms und bewegt sich zu seinem oberen Rand. Darstellen bedeutet hier, ausgehend von einer dramatischen Textvorlage, die Haupt- und Nebentext enthält, den Dialog im Moment seiner Aufführung zu schreiben und durch Improvisationen zu ergänzen; die Rolle des ehemaligen Zuschauers zu übernehmen bedeutet, den dramatischen Text im Moment seiner Entstehung zu lesen.[2]

Neben der Kategorie der textbasierten Internet Performances können die telematischen Internet Performances unterschieden werden, die vorwiegend auf visuellen und auditiven Komponenten basieren.[3] Die Körperlichkeit der Darsteller und der szenische Raum werden hier über telematische Medien, wie beispielsweise Videokonferenz-Systeme oder *web cams*, übertragen. Die Dreidimensionalität der Körper und des Raumes werden zweidimensional auf dem Bildschirm des Computers oder einer Projektionsleinwand repräsentiert.[4]

II.

Die folgende Argumentation verortet Internet Performances in der Tradition der *site-specific art*.[5] Mit Verweis auf den Ursprung der *site-spe-*

2. Vgl. Beschreibung der Produktion *MetaMOOphosis* von Rick Sacks in Abschnitt III.

3. Der Begriff Telematik setzt sich aus Telekommunikation und Informatik zusammen und wurde von Alain Minc und Simon Nora 1978 in einem Bericht an den französischen Präsidenten geprägt. Minc/Nora untersuchten die wachsende Verschmelzung von Computer- und Telekommunikationstechnologien und sahen in der Funktionsweise der telematischen Medien ein neues kulturelles Modell entstehen. Ihr Bericht initiierte das ›programme télématique‹, dessen Bestandteil die erfolgreiche Implementierung des Informationssystems Minitel in Frankreich war. Vgl. Stefan Bollmann (Hg.): *Kursbuch Neue Medien. Trends in Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Kultur*, Mannheim: Bollmann 1995, S. 17.

4. Neben textbasierten und telematischen Internet Performances können noch die Produktionen von *Desktop Theater* unterschieden werden. Sie basieren auf dem zweidimensionalen Chat-Programm *Palace*, das die Teilnehmer auch über selbst zu gestaltende Figuren repräsentiert, die Avatare genannt werden. Die Repliken der Teilnehmer erscheinen als Sprechblasen neben den Avataren, die sich vor einem szenischen Hintergrundbild mit der Maus ruckartig bewegen können. Vgl. Adriene Jenik: »Desktop Theater. Keyboard Catharsis and the Masking of Roundheads«, in: *The Drama Review* 45/3, T171 (Fall 2001), S. 95-112.

5. Vgl. Laura Knott: »World Wide Simultaneous Dance: Dancing the Connection between the ›Cyberplace‹ and the Global Landscape«, in: *Leonardo* 34/1 (2001)

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

cific art in der minimalistischen Skulptur der 1960er Jahre betont Nick Kaye die Verbindungen zur Bewegung der *performance art*.[6] Der Minimalismus arbeitete mit theatralen Mitteln, »emphasising the transitory and ephemeral act of viewing in the gallery.«[7]

»[I]t is *performance* which returns to define site-specificity, not only as a set of critical terms and as a mode of work, but as a way of characterising *the place* these various site-specific practices reflect upon.«[8]

Diese Perspektive auf *Internet Performances* zu übertragen bedeutet zum einen, das Internet als *site* zu begreifen, das als solches über seine Performativität bestimmt wird, und zum anderen danach zu fragen, wie die Charakteristika des Internets und seiner Dienste in den verschiedenen Produktionen metaphorisch als ›Räumlichkeit‹ mit eigenem semiotischen Code und performativer Qualität verstanden werden. Gay McAuley betont zu Recht nicht nur die »centrality of the spatial function in the construction of meaning,«[9] sondern auch die hinter szenographischen Strukturen stehenden Machtstrukturen.[10] Räumliche Strukturen in Aufführungen sind, wie Erika Fischer-Lichte formuliert, gleichermaßen

»political and anthropological, interpersonal and introspective, mythical and historical, grammatical, syntactic, or semantical: indeed, relations of all kind can be wholly externalized in the performance area as spatial relations.«[11]

In Internet Performances können die szenographischen Strukturen als »modellhafte Neubestimmung eines gewandelten gesellschaftlichen Raumes«[12] angesehen werden, die die theatrale Kommunikationssitua-

S. 11-16, hier S. 14f. Und: Tilman Baumgärtel: *[net.art]. Materialien zur Netzkunst*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1999, S. 014.

6. Vgl. Nick Kaye: *Site-specific art. Performance, place and documentation,* London: Routledge 2000, S. 2. Vgl. ebenfalls Erika Suderberg (Hg.): *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art,* Minneapolis: University of Minneapolis 2000.

7. Vgl. N. Kaye: *Site-specific art* (Anm. 6), S. 3.

8. Vgl. ebd., S. 12.

9. Vgl. Gay McAuley: *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre,* Michigan: University of Michigan Press 1999, S. 32.

10. Vgl. ebd., S. 28.

11. Vgl. Erika Fischer-Lichte: »The Aesthetics of Disruption. German Theatre in the Age of the Media«, in: dies.: *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective,* Iowa: University of Iowa Press 1997, S. 91-112, hier S. 100.

12. Vgl. Söke Dinkla: »Das flottierende Werk. Zum Entstehen einer neuen künstlerischen Organisationsform«, in: Peter Gendolla u.a. (Hg.), *Formen interaktiver Me-*

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tion individualisieren und so ein neues Verständnis theatraler Öffentlichkeit zur Debatte stellen. Das Internet als *site* zu begreifen, stellt auch die Frage, wie über die telematische Kommunikation ein neuer Aufführungsmodus realisiert wird, der anders nicht möglich wäre. Internet Performances als *site-specific art* zu verstehen, bedeutet jedoch nicht, sie innerhalb des Diskurses der Medienspezifität zu verorteten. Noël Carroll deutet den Diskurs der Medienspezifität als essentialisitische Strategie zur Legitimierung neuer Kunstformen.

»Medium specificity arguments are attractive for the purpose of transforming a new medium into a new artform, because they appear to provide a way of individuating arts and, thereby, isolating new ones.«[13]

Carroll sieht durchaus mögliche Ergebnisse einer solchen Perspektive,[14] lehnt jedoch jede essentialistische Definition des Begriffs Medium ab, »in the sense that it, the medium/essence, has teleological ramifications. That is, the medium *qua* essence dictates what is suitable to do with the medium.«[15]

Die Auflösung der physischen Kopräsenz von Darstellern und Zuschauern wird im Folgenden strukturell beschrieben, um so auch die Formen von Interaktion in den Aufführungen beurteilen zu können. Dabei stehen drei Produktionen im Fokus: die textbasierte Internet Performance *MetaMOOphosis* von Rick Sacks sowie die beiden telematischen Internet Performances *Leaping into the Net!* von Sarah Morrison und *World Wide Simultaneous Dance* von Laura Knott.

III.

Neben dem IRC wurden auch die *Multi User Dungeons Object-Oriented* (MOOs) für textbasierte Internet Performances verwendet. So fand *MetaMOOphosis* im ATHEMOO, dem MOO der *Association for Theatre in Higher Education*, statt.[16] Für *MetaMOOphosis* programmierte Rick

dienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien, Frankfurt: Suhrkamp 2001, S. 64-91, hier S. 73.

13. Vgl. Noël Carroll: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Univ. Press 1996, hier S. 7; vgl. ebd., S. 3.

14. Vgl. ebd., S. 34.

15. Vgl. ebd., S. 49f.

16. Zur Geschichte des ATHEMOO vgl. Juli Burk: »ATHEMOO and the Future Present: Shaping Cyberspace into a Theatre Working Place«, in: Stephen Schrum (Hg.), *Theatre in Cyberspace. Issues of Teaching, Acting, and Directing*, New York: Peter Lang 1999, S. 109-134.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Sacks einen Teil des ATHEMOO, den er *Kafka House* nannte, um dort ab Januar 1997 mehrere Aufführungen durchzuführen. Sie basierten auf seiner Dramatisierung der Novelle *Die Verwandlung* von Franz Kafka.[17] Die Darsteller und Zuschauer konnten bei *MetaMOOphosis* eine begrenzte Anzahl vorgegebener Charaktere darstellen, indem sie die Rollennamen und -beschreibungen der von Sacks vorgegebenen Charaktere übernahmen. Waren bereits alle Rollen vergeben, beispielsweise, weil ein Teilnehmer sich erst spät in den ATHEMOO einwählte, so war er oder sie auf die passive Rolle eines Lesenden beschränkt. Daneben sah Sacks eine Anzahl von Objekten – also Programmelementen – vor, die die Funktion von Requisiten übernahmen. Diese Objekte enthielten vorgeschriebene Texte (*built-in scripts*), die mittels des *read*-Befehls abgerufen werden konnten. Sie generierten Text und steuerten zur ablaufenden Improvisation weitere Informationen bei, die ihrerseits die Handlung vorantrieben. Beispielsweise eilte, sobald man von der Räumlichkeit aus, die den Vorgarten repräsentierte, das *Kafka House* betrat, ein programmierter ›*usher*‹ (›Platzanweiser‹) herbei, der den Teilnehmer zur Improvisation aufforderte und dann wieder forteilte.[18] Die Handlung von *MetaMOOphosis* gestaltete sich linear und setzte sich zusammen »from ongoing, at times completely separate, improvisations.«[19] Die Programmierung der Datenbank, in der das *Kafka House* gespeichert war, teilte sich in elf Einheiten auf.[20] Jede der Einheiten dieser Datenbank repräsentierte einen ›Raum‹ (vgl. Abb. 1, S. 280). Für jeden dieser ›Räume‹ programmierte Sacks, von der Novelle Kafkas inspiriert, Objekte, mit denen die Teilnehmer zusätzlich zu ihren spontanen Äußerungen den Fortgang der Handlung entwickeln konnten. Wurde beispielsweise ein ›Apfel‹ als Objekt in ›Gregors Zimmer‹ mitgenommen und auf ihn geworfen, so setzte sich dieser ›Apfel‹ zwischen ›Gregors Schultern‹ fest und änderte daraufhin dessen vorprogrammierte Repliken. Durch die Programmierung konnte Sacks auch bestimmte Handlungen unterbinden. Nur der Darsteller der ›Grete‹ konnte das Objekt, das die Violine repräsentierte, benutzen. Falls ein anderer Darsteller dies versuchen wollte, erschien das *built-in script* »That's Grete's Violin. You decide not to tamper with it.«[21]

17. Vgl. Rick Sacks: »The *MetaMOOphosis*: A Visit to the Kafka House – A Report on the Permanent Installation of an Interactive Theatre Work based on Franz Kafka's *Metamorphosis*«, in: Schrum (Hg.), *Theatre in Cyberspace* (Anm. 16), S. 159-174, S. 170.

18. Vgl. Rick Sacks: »The *MetaMOOphosis* Brings Kafka Into The Net«, http://www.oudeis.org/status/stjan.html#kafka vom 28.05.2002.

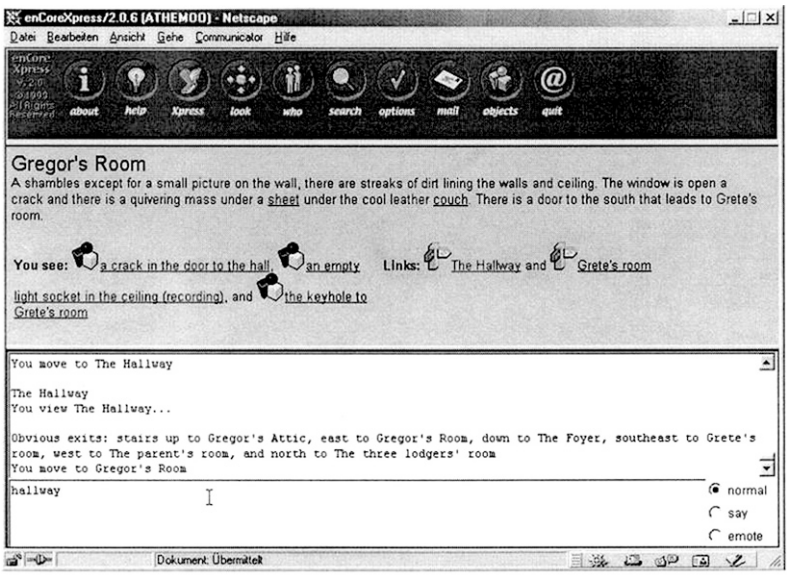
19. Vgl. R. Sacks: »The *MetaMOOphosis*« (Anm. 17), S. 168.

20. Vgl. J. Burk: »ATHEMOO and the Future Present« (Anm. 16), S. 119.

21. Vgl. R. Sacks: »The *MetaMOOphosis*« (Anm. 17), S. 169.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abbildung 1: Interface aus »MetaMOOphosis«: Zugang zu »Gregor's Room« (Anm. 18)



Für *MetaMOOphosis* können zwei Formen der Teilnahme unterschieden werden. Die Gruppe der Darsteller, die während der Aufführung einen Charakter repräsentierten, erhielten die Möglichkeit, den *say*-Befehl einzusetzen und aktiv an der theatralen Handlung mitzuschreiben. Die zweite Gruppe hingegen konnte sich wie die erste Gruppe auch beliebig in allen ›Räumen‹ aufhalten und die dramatischen Dialoge lesen, jedoch vollkommen passiv und ohne Möglichkeit, die Dialoge zu beeinflussen. An einer Aufführung von *MetaMOOphosis* teilzunehmen bedeutete, als Individualperson vor einem mit dem Internet verbundenen Computer an einem dramatischen Text mitzuschreiben, der im Moment seines Entstehens bereits aufgeführt wird und direkt wieder in einen nicht-performativen Modus zurückfällt. Der Wahrnehmungsmodus von textbasierten Internet Performances entspricht einem Lesevorgang, der sich radikal vom Lesen eines Dramentextes in Buchvorlage unterscheidet, da die einzelnen Repliken nur für eine begrenzte Zeit auf dem Bildschirm erscheinen und dann gemäß der Transitorik aller theatralen Zeichen verschwinden.

Die Medialität von Internet Performances wird durch die Konvergenz des Computers zum einen mit dem Internet und zum anderen den traditionellen Medien des Theaters, also Körper und Raum, bestimmt. Dabei kann das Internet mit seinen verschiedenen Diensten sowohl rein instrumental als Werkzeug zur Übertragung von Informationen als auch medial zur Strukturierung von Wahrnehmungsmodi

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

eingesetzt werden. Die instrumentale und die mediale Funktion stellen mögliche Pole dar, zwischen denen graduelle Abstufungen möglich sind und die sich über die konkrete Art und Weise realisieren, in der die Dienste des Internets in Internet Performances eingesetzt werden.[22] Diese pragmatische Dimension von Internet Performances steht in direktem Zusammenhang mit der szenographischen Struktur der Produktionen und dem Grad an Interaktivität, den sie erlauben. Andy Lippman definiert Interaktivität als eine »common, simultaneous activity from two parties that can lead to an objective, but not necessarily.«[23] Im Sinne dieser Definition muss sowohl die Möglichkeit einer einfachen Reaktion als auch von alternierenden Reaktionen zwischen Darstellern und Zuschauern deutlich von dem Potenzial unterschieden werden, die Struktur der Performance durch Aktionen der Teilnehmer zu verändern.

Die Stärke von *MetaMOOphosis* liegt in der ausgewogenen Programmierung der verschiedenen Elemente, die gleichzeitig sowohl einen klaren Rahmen vorgeben als auch die Improvisation der Teilnehmer ermöglichten. Unterstützend wirkten die zufallsgesteuerten Programmelemente, *bots* wie der ›Platzanweiser‹, und vor allem die Übernahme der Rollen durch unvorbereitete Teilnehmer. So entstanden interaktive Strukturen sowohl als Möglichkeit alternierender Reaktionen als auch als Möglichkeit, den Handlungsverlauf zu verändern. Im gleichen Maße hängt die erfolgreiche Aufführung auch davon ab, die Teilnehmer zu motivieren, diese Freiheit auszunutzen. Die Interaktion der Teilnehmer ist die *conditio sine qua non*; ohne sie hätten die Aufführungen nicht stattfinden können. *MetaMOOphosis* initiierte Improvisation jedoch nicht nur, sondern kontrollierte sie auch. So setzt die Textvorlage für den passiven Teilnehmer den Wahrnehmungsrahmen des (Dramen-)Theaters und impliziert trotz der Vorstellung, die imaginierte Handlung finde in konkreten Räumen statt, die szenographische Struktur der Proszeniumsbühne, da die passiven Teilnehmer nicht mit den Darstellern kommunizieren konnten. Bei mentaler Kopräsenz in denselben ›Räumen‹ des *Kafka House* blieben die Teilnehmergruppen funktional getrennt.

Textbasierte Internet Performances wie *MetaMOOphosis* benötigen den MOO nicht nur zur Übertragung des dramatischen Dialoges.

22. Vgl. Lutz Ellrich: »Neues über das ›neue Medium‹ Computer. Ein Literaturbericht«, in: Werner Rammert/Gotthard Bechmann (Hg.), *Technik und Gesellschaft. Jahrbuch 9*, New York: Campus 1997, S. 195-223.

23. Andy Lippman zitiert nach Stewart Brand: *The Media Lab: Inventing the Future at MIT,* New York: Viking 1987, S. 71ff. – Das Konzept der Interaktivität wurde innerhalb der Performance-Theorie und der Medienkunst intensiv diskutiert. Vgl. Söke Dinkla: *Pioniere Interaktiver Kunst von 1970 bis heute*, Ostfildern: Hatje Cantz 1997.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Vielmehr stellt seine Struktur, geographisch verteilte Teilnehmer in einer gerade entstehenden textuellen Struktur zeitgleich miteinander zu verbinden, die Bedingung dar, um diese Form des »writing as interactive performance«[24] überhaupt zu ermöglichen. Textbasierte Internet Performances sind jedoch auch in dem Sinne ortsspezifische Performances, als sie in ihrer Form der Darstellung – »enacted through typed text«[25] – sowohl einen neuen Aufführungs- als auch Wahrnehmungsmodus für das Drama ermöglichen.

IV.

Sarah Morrisons Produktion *Leaping into the Net! An Original Internet & Dance Experience* bestand aus zwei Komponenten. Zeitgleich zu einer, wie sie es nannte, »live physical performance« ihrer Choreographien am 4. September 1997 im *Cleveland Public Theatre* wurden die Tänze in einem »live Internet broadcast« auf Morrisons Web-Seite übertragen. Die Zuschauer konnten sie über den *Real Player* verfolgen, der gerade entwickelt worden war.[26] Die Zuschauer im *Cleveland Public Theatre* erlebten die Aufführung wie gewohnt. Die online-Zuschauer hingegen nahmen die Aufführung von *Leaping into the Net!* auf Morrisons Web-Seite gerahmt durch das Interface ihres Browsers wie eine Filmvorführung in niedrigerer Qualität auf ihren Bildschirmen wahr.

Getrennt durch die Bildschirme ihrer Computer ermöglichte der eindimensionale Kommunikationsweg von *Leaping into the Net!* Interaktivität weder als einfache Reaktion noch als Möglichkeit, die Struktur der Aufführung zu verändern. Indem die graphische Anwenderoberfläche des Internets, das *World Wide Web*, als zentraler Dienst dieser Produktion in einer ausschließlich instrumentalen Funktion, die bewegten Bilder ins Internet zu übertragen, eingesetzt wurde, griff die Produktion auf das traditionelle Konzept der Proszeniumsbühne mit seiner klaren Trennung zwischen Darstellern und Publikum zurück und übertrug damit eine der zentralen szenographischen Strukturen der abendländischen Theatergeschichte in ein neues Medium. Für eine Kritik von Internet Performances muss allerdings immer auch die technologiegeschichtliche Dimension berücksichtigt und die Frage gestellt werden,

24. Brenda Danet u.a.: »Curtain Time 20:00 GMT: Experiments with Virtual Theater on Internet Relay Chat«, in: *Journal of Computer Mediated Communication* 1/2 (1995), ohne Seitenangabe. Oder unter http://www.ascusc.org/ jcmc/vol1/issue2/contents. html vom 26.02.2001, ohne Seitenangabe.

25. Antoinette LaFarge: »A World Exhilarating and Wrong. Theatrical Improvisation on the Internet«, in: *Leonardo* 28/5 (1995), S. 415-422, hier S. 416.

26. Vgl. http://www.MorrisonDance.com vom 15.09.2002.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

was zu welchem Zeitpunkt möglich war. So setzte Morrison den *Real Player* in einer ausgesprochen frühen Phase ein, in der zahlreiche andere Choreographen nur zögerlich darüber nachdachten, Tanz und Performance mit dem Internet zu verbinden. So gab auch Martha Wilson von *Franklin Furnace* in New York ihrem Erstaunen über diese nur zögerliche Annäherung Ausdruck:

»I was struck by how artists (often dancers) were unwilling (perhaps because they view their bodies as their instruments) to make the leap from the human body to the body of the net, with its parallel circulatory system and interactivity. The netcasting experience was sometimes viewed as means of broadcasting existing work, rather than a new art medium to be explored.«[27]

Morrison hingegen konfrontierte ihre choreographische Arbeit vorbehaltlos mit seiner Übertragung ins Internet. Diese Übertragung setzte das Internet und das *World Wide Web* jedoch tatsächlich weitgehend in seiner Funktion als *broadcasting*-Medium ein; die zeitgleiche Übertragung ihrer Choreographien ermöglichte keine neue Wahrnehmung von Tanz.

V.

World Wide Simultaneous Dance wurde von der in Boston lebenden Choreographin Laura Knott initiiert und am 7. Juni 1998 durchgeführt: »The project consisted of two components: live dance performances happening at the same time in 12 countries around the world and a live Internet video conference that linked participants and allowed audiences to interact with the event.«[28]

Knott suchte für *World Wide Simultaneous Dance* nach einer Videokonferenztechnologie, die »as inclusionist and non-proprietary as possible«[29] war; einer Videokonferenztechnologie also, die es einer möglichst großen Zahl an Teilnehmern ohne größere technische Schwierigkeiten erlaubte, »the exquisite details of human motion«[30], wie Knott schreibt, simultan zu verfolgen. Knott wählte *iVisit* aus, die von Tim Dorcey entwickelt wurde.[31] Besonderes Merkmal von *iVisit* ist seine *peer-to-*

27. Martha Wilson: »Martha Wilson, Franklin Furnace«, in: Leslie Hill/Helen Paris: *Guerilla Performance and Multimedia,* London: Continuum 2001, S. 147-155, S. 154.

28. L. Knott: »World Wide Simultaneous Dance« (Anm. 5), S. 11.

29. Ebd., S. 13.

30. Ebd., S. 12.

31. Vgl. http://www.iVisit.com vom 10.10.2001.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

peer-Architektur. Damit wird ein nicht-hierarchischen Netzwerk von Computern bezeichnet, »in dem die verbundenen Rechner stets gleichberechtigt Zugriff auf die anderen Rechner des Netzes haben.«[32] Bei weltweiten Anwendungen treten bei *iVisit* aufgrund seiner *peer-to-peer*-Architektur die geringsten technischen Schwierigkeiten auf.

»The software is free, easy to use, widely available, scalable, and usable on a variety of computer platforms and configurations. Further, iVisit is browser-independent, that is, the application can stand alone on the user's desktop, outside the browser environment. [...] The video signal is transmitted directly from one desktop to another, without passing through the server.«[33]

Dies war für Knott ein entscheidender Grund, *iVisit* für *World Wide Simultaneous Dance* einzusetzen.[34] Sie forderte die rund sechzig aktiven Teilnehmer auf, »in locations that were meaningful in their own cultures« zu tanzen oder »to dance movement that carried cultural meaning for them.«[35] Während beispielsweise Knott und Pam Raff im *Do While Studio* in Boston tanzten, führte Prakriti Kashyap den traditionellen indischen *Seraikella Chau Dance* in Mumbai auf. Andrea Baker Domenici wiederum improvisierte in ihrer Küche in Rom und Mateja Bucar tanzte gemeinsam mit Vadim Fishkin in der *Kapelica Gallery* in Ljubljana.[36] Je nach den Wünschen und technischen Möglichkeiten der Teilnehmer wurden nicht alle diese Tänze im Internet übertragen. So tanzten beispielsweise Gus Garmel in Stanford und Jan Bufkin in Maryland, ohne diesen Tanz aufzunehmen oder andere Tänze im Internet zu verfolgen, während Zuschauer von der Muthesius Kunsthochschule in Kiel dem Ereignis ohne eigenen Tanz folgten.[37] Nach Angaben von Knott haben insgesamt rund zweihundert Menschen – die Tänzer und Zuschauer an den Aufenthaltsorten der Tänzer sowie Zuschauer über das Internet – an *World Wide Simultaneous Dance* teilgenommen.

Die visuelle Struktur des Interfaces ermöglichte es den Tänzern und Zuschauern, mehrere Tänze gleichzeitig zu verfolgen. Alle Teilnehmergruppen an *World Wide Simultaneous Dance* nahmen die Einspielungen der Tänze als unterbrochene, fragmentarisierte und stark gepixelte filmische Übertragungen wahr, wobei die simultane Übertragung mehrerer Tänze von verschiedenen Orten nicht mit Erlebnissen

32. Langenscheidt-Redaktion/Süddeutsche Zeitung (Hg.): *Langenscheidts Internet-Wörterbuch Englisch-Deutsch*, Berlin: Langenscheidt 2000, S. 131.

33. L. Knott: »World Wide Simultaneous Dance« (Anm. 5), S. 13.

34. Vgl. Laura Knott: »Interview-Notizen vom 17. September 2001«, Boston.

35. L. Knott: »World Wide Simultaneous Dance« (Anm. 5), S. 11.

36. Vgl. http://www.wwsd.org/prtcpnt.html vom 20.07.2002.

37. Vgl. http://wwsd.org/artifacts/chat.html vom 06.03.2002.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

im Fernsehen vergleichbar ist. Während der eineinhalb Stunden des ›Ereignisses‹, wie Knott *World Wide Simultaneous Dance* auch nennt, konnten die Teilnehmer und Zuschauer über einen *Chat*-Raum miteinander kommunizieren[38].

Abbildung 2: Beispiel des Interfaces von »World Wide Simultaneous Dance« um 8:05 AM EST (Anm. 38)

Explizit verortet sich Knott mit *World Wide Simultaneous Dance* in der Tradition der *site-specific art* mit seiner »primacy of the artist's relationship to the site itself.«[39] Indem *World Wide Simultaneous Dance* den szenischen Raum in mehrere, individuell kontrollierte szenische Räume auflöste, die auf den Bildschirmen der Teilnehmer wieder zusammengeführt wurden, veränderten sich auch die Aufgaben im Produktionsprozess der Aufführung. Die Aufgabe des Choreographierens oblag nicht mehr allein Knott als Organisatorin, sondern verteilte sich auf alle Tanzenden, die ihre Choreographien selbst entwickelten. Im Zusammenhang mit einer anderen telematischen Internet Performance, dem *Cassandra Project*, hat Lisa Naugle für dieses choreographische

38. Siehe zum Transkript des Chats http://www.wwsd.org/artifacts/chat.html vom 06.03.2002. – Einige Screenshots der Aufführung finden sich unter http://www.wwsd.org/artifacts/artifacts.html vom 21.11.2001.

39. L. Knott: »World Wide Simultaneous Dance« (Anm. 5), S. 14.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Prinzip den Begriff der ›distributed choreography‹ geprägt.[40] Das Prinzip der ›distributed choreography‹ könnte prinzipiell auch über ISDN-Netz realisiert werden. Dann hätten jedoch keine Zuschauer ohne entsprechende technische Infrastruktur die Tänze verfolgen können.

World Wide Simultaneous Dance setzte das Internet als *site* in seiner distinktiven Eigenschaft ein, global verteilte Tänzer und Zuschauer in einer Performance zu verbinden und damit eine neue Form der Wahrnehmung von Tanz zu ermöglichen. Aufgrund der globalen Struktur des Internets, insbesondere als kommerzielles Medium, definiert Jeffrey Shaw die *net_condition* als »a circumstance, a contingency and a predicament«[41] unserer Zeit. Indem Knott die *performer-participants* aufforderte, in Orten und Stilen zu tanzen, die für sie selbst kulturelle Bedeutung trugen, ermöglichte die Konzeption von *World Wide Simultaneous Dance* kulturspezifische Vorstellungen von Tanz und Bewegung in die als global angesehene Struktur des Internets einzuführen.

VI.

Für ein Publikum, das hauptsächlich an Produktionen in Stadttheatern gewöhnt ist, erscheinen Internet Performances nicht nur sehr fremd, oft wird ihnen auch das Attribut abgesprochen, ›noch Theater zu sein‹. Um die besonderen Qualitäten von Internet Performances schätzen zu können, sind auch ästhetische Erfahrungen im Bereich der Medienkunst notwendig. Dann kann der telematische Raum in Internet Performances auf einer metaphorischen Ebene als Kommentar zur kulturellen Disposition unserer Gesellschaft, der *net_condition*, angesehen werden. Internet Performances bieten Netzkünstlern die Möglichkeit, die *net_condition* im ästhetischen Kontext kritisch zu kommentieren. Sie übernehmen dabei, wie andere Theaterformen auch, die Funktion, die Abständigkeit des Menschen zu sich selbst zu verkörpern. Als Abständigkeit des Menschen zu sich selbst hatte Helmuth Plessner die Fähigkeit des Menschen bezeichnet, zu sich selbst in reflektierende Distanz zu treten.[42] Internet Performances verkörpern nun die Abständigkeit des Menschen zu sich selbst unter den Bedingungen telematischer Kommunikation. Telepräsenz als spezifische Form der Verkörperung ersetzt die wirkliche, leibliche Nähe zwischen den darstellenden und wahrnehmenden

40. Vgl. Lisa Naugle: »Digital Dancing«, in: *IEEE Multimedia,* Oct.-Dec. 1998, S. 8-12.

41. Jeffrey Shaw: »Radical Software«, in: Peter Weibel/Timothy Druckrey (Hg.), *net_condition. Art and Global Media,* Boston: MIT 2001, S. 172-174, hier S. 174.

42. Vgl. Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin: de Gruyter 1975.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Körpern mit ihrer visuellen Repräsentation und bietet damit auch die Möglichkeit, die Rolle des Leibes unter den Bedingungen telematischer Kommunikation zu hinterfragen.

Charakteristisch an textbasierten Internet Performances ist die gemeinsame Verantwortung für die Aufführung, »die den Leser aktiv in das Geschehen nicht nur der interpretativen Sinnkonstitution, sondern auch der materiellen Textkonstruktion miteinbezieht.«[43] Die Teilnehmer werden hier nicht mit vorgegebenen diegetischen Strukturen konfrontiert, sondern »erfahren Raum und Zeit als kreativ gestaltbare Konstrukte ihrer narrativen und kooperativen Imagination.«[44] Dies expliziert und radikalisiert nicht nur den aktiven Verstehenscharakter dieses Aufführungsmodus als Form gemeinsamen Schreibens mit der Funktion des Sprechens,[45] sondern es trägt auch eine ethische Dimension in sich. Um der Verantwortung an der gemeinsamen Aufführung gerecht zu werden, sind nicht nur Grundkenntnisse im Umgang mit und der Zugang zu vernetzter Computertechnologie notwendig, sondern auch eine spezifische Medienkompetenz. Textbasierte Internet Performances simulieren dann nicht nur immaterielle Welten, sondern konstituieren auch eine neue Form von Gemeinschaft.

43. Mike Sandbothe: »Theatrale Aspekte des Internet. Prolegomena zu einer zeichentheoretischen Analyse theatraler Textualität«, in: Udo Göttlich/Jörg-Uwe Nieland/Heribert Schatz (Hg.), *Kommunikation im Wandel. Zur Theatralität der Medien*, Köln: Halem 1998, S. 209-226, hier S. 222.

44. Mike Sandbothe: »Interaktivität, Hypertextualität, Transversalität. Eine medienphilosophische Analyse des Internet«, in: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.), *Mythos Internet*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 56-82, hier S. 66.

45. Vgl. M. Sandbothe: »Theatrale Aspekte des Internet« (Anm. 43), S. 223.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Buchwissenschaft
und
New Media Studies

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Einleitung

Karl Anton Sprengard und Christoph Ernst

1993 erschien ein Buch mit dem Titel *Am Ende der Gutenberg Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*.[1] Der Autor, der Philosoph Norbert Bolz, kommt darin zu dem Schluss, dass durch das Aufkommen sog. »Hypermedien« das Ende der Gutenberg-Galaxis eingeläutet werde. Bolz rekurriert mit dem Titel seines Werkes auf das Buch *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende der Buchkultur* des kanadischen Medientheoretikers Marshall McLuhan – allerdings mit einem signifikanten Unterschied.[2] Spielt McLuhan mit seinem Titel noch vornehmlich auf audiovisuelle Medien als Indikatoren des drohenden Geltungsverlustes des Buches an, geht es Bolz – das letzte Kapitel seines Buches lautet »Aufbruch in die Welt der Hypermedien« – dezidiert um digitale Medien. Im Anschluss an verschiedene Philosophen und Medientheoretiker kommt Bolz zu der Einsicht, dass mit dem Computer ein neuer Abschnitt der Medienevolution eingeläutet worden sei, dass also fortan nicht nur negativ vom »Ende der Buchkultur« gesprochen werden müsste, sondern positiv die »neuen Kommunikationsverhältnisse« ins Auge zu fassen seien. Es sei an der Zeit, den »Computer als Medium der Medienintegration«[3] zu denken.

Die Forschung ist dieser Aufforderung unverzüglich nachgekommen. Bolz' Buch avancierte zum umstrittenen Standardwerk eines ganzen Schwunges von Arbeiten zum Thema »Neue Medien«. Kombiniert mit dem expotentiellen Wachstum des World Wide Webs erschloss sich mit den kulturellen Implikationen des Computers ein neues Problemfeld, das in der philosophischen und kulturwissenschaftlichen

1. Norbert Bolz: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*, München: Fink 1993.

2. Marshall McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf: Econ 1968.

3. N. Bolz: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis* (Anm. 1), S. 233. Einen guten Überblick über den Diskussionsstand Anfang der 1990er Jahre bietet Florian Rötzer (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Arbeit schnell an Schwung gewann. Speziell in der Literaturwissenschaft[4] und der Textlinguistik[5] differenzierten sich zügig eigenständige Forschungszweige zu digitalen Phänomenen aus, die Formen literarischen Erzählens unter digitalen Bedingungen bzw. allgemeine textuelle Merkmale von Hypertexten zu ihren Gegenständen machten. Doch auch in der breiter angelegten theoretischen Reflexion zum *Computer als Medium*[6], zur Medienkultur des Internetzeitalters[7] und zum Cyberspace[8] war bis Ende der 90er Jahre ein komplexer Diskussionsstand erreicht.

Diese rasante Entwicklung hat einen erstaunlichen Effekt gezeitigt. Während die Literatur zum Thema der elektronischen Medien nach wie vor wächst – auch Mike Sandbothe sieht die Grundlegung seiner »Pragmatischen Medienphilosophie« an den Kontext des Internet-Zeit-

4. Vgl. zur aktuellen Forschung Christiane Heibach: *Literatur im Internet*, Berlin: Verlag dissertation.de 2000; dies.: *Literatur im elektronischen Raum*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003; Robert Simanowski: *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002; ders.: *Literatur digital. Formen und Wege einer neuen Literatur*, München: dtv 2002. Beat Suter: *Hyperfiction und interaktive Narration im frühen Entwicklungsstadium zu einem Genre*, Zürich: update 2000.

5. Vgl. u.a. Sergio Cicconi: »Hypertextuality«, in: Sam Inkinen (Hg.), *Mediapolis. Aspects of Texts, Hypertexts and Mulitmedial Communication*, Berlin: de Gruyter 1997, S. 21-44; Stefan Freisler: »Hypertext. Eine Begriffsbestimmung«, in: *Deutsche Sprache* 22 (1994), S. 19-50; Ernest W.B. Hess-Lüttich: »Text, Intertext, Hypertext – Zur Texttheorie der Hypertextualität«, in: Josef Klein/Ulla Fix (Hg.), *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tübingen: Stauffenburg 1997, S. 125-149; Sven F. Sager: »Intertextualität und die Interaktivität von Hypertexten«, in: Klein/Fix (Hg.), *Textbeziehungen* (s.o.), S. 109-25; ders.: »Hypertext und Hypermedia«, in: Klaus Brinker u.a. (Hg.), *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. 1. Halbband, Berlin: de Gruyter 2000, S. 587-603.

6. Vgl. u.a. Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Georg C. Tholen (Hg.): *Computer als Medium*, München: Fink 1994; Derrick de Kerckhove: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, München: Fink 1995; Martin Warnke/Wolfgang Coy/Georg C. Tholen (Hg.): *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, Frankfurt/Main: Stroemfeld 1997; Hartmut Winkler: *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, München: Boer 1997.

7. Vgl. u.a. Stefan Bollmann (Hg.): *Kursbuch Neue Medien. Trends in Wissenschaft und Politik, Wirtschaft und Kultur*, Mannheim: Bollmann 1995; Wolfgang Coy: *Computerkultur*, Berlin: Kursbuch 1984; Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.): *Mythos Internet*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997; dies. (Hg.): *Praxis Internet. Kulturtechniken der vernetzten Welt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002; Florian Rötzer: *Digitale Weltentwürfe. Streifzüge durch die Netzkultur*, München: Hanser 1998.

8. Vgl. u.a. Pierre Lévy: *Die kollektive Intelligenz. Für eine Anthropologie des Cyberspace*, Mannheim: Bollmann 1997; Howard Rheingold: *Virtuelle Gemeinschaften*, Bonn: Addison-Wesley 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

alters gebunden –, blieb ein medientheoretischer oder medienphilosophischer Diskurs über das Medium, das man teils in polemischen Abgesängen, teils in durchdachten Zukunftsszenarien zu historisieren geneigt war, nämlich das Buch, weitest gehend außerhalb des Blickfelds theoretischer Grundsatzdebatten. Zwar finden sich Ansätze in der literaturwissenschaftlichen und textlinguistischen Hypertextforschung, doch umfassendere Theoriedebatten laufen im festen Glauben an die Notwendigkeit, das spezifisch »neue« an den Neuen Medien auszuloten, am Medium Buch und mithin an einer Fachdisziplin wie der Buchwissenschaft samt ihrem vermeintlich »alten« Gegenstand vorbei. Entsprechend bildet die theoretische und philosophische Reflexion auf das Buch einen blinden Fleck der Mediendebatten, die sich dem Ende der Buchkultur verschrieben haben – ein Umstand, der die Diskussion um die Neuen Medien mit Ausbleiben allzu prophetischer oder apokalyptischer Entwicklungen immer wieder angreifbar gemacht hat. Nichtsdestotrotz überrascht dieser Umstand, umso mehr, als seit Beginn der Diskussion um die Neuen Medien das Bedürfnis vorhanden war, die theoretische Reflexion der Theorie Neuer Medien an die Erkenntnisse über das Buch zu koppeln, halten doch historische Studien zum Buch und zum Büchermarkt, wie etwa Michael Gieseckes wegweisendes Werk *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, grundlegende Einsichten in die prinzipielle Systematik von Medienkonkurrenz- und Medienwechselsituationen bereit, also Erkenntnisse, die eben nicht nur von historischem Interesse sind, sondern einen virulenten Gegenwartsbezug aufweisen, den zu leugnen angesichts der Rede von »neuen Kommunikationsverhältnissen« mitsamt ihren »Wirklichkeiten« fahrlässig wäre.[9]

Dass die Buchwissenschaft dem theoretischen Diskurs über die Medien offen steht, dass sie sich »im Blick auf die kulturstiftende Funktion des Buches als Kulturwissenschaft und mit gleichem Recht auch als eine Medienwissenschaft verstehen kann«, betont denn auch der Beitrag von Ernst Fischer über »Sinn und Eigen-Sinn. Medienphilosophie in buchwissenschaftlicher Sicht«. Für Fischer behauptet sich die Buchwissen-

9. Vgl. Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, vgl. auch ders.: *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. Trendforschungen zur kulturellen Medienökologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002. Zum Austausch der Buchwissenschaft mit aktuellen Theoriebildungen siehe York Gothart Mix: »Der Text und seine Medialisierung. Literatur- und Buchwissenschaft im Kontext der postmodernen Theoriediskussion«, in: *Weimarer Beiträge* 15/1 (1999), S. 94-112.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schaft zunächst im Rahmen einer explizit kulturwissenschaftlichen Perspektive: dem Rekurs auf die Mediengeschichte des Buches. Freilich wird diese Perspektive nur fruchtbar sein, wenn sie mit einer phänomenologischen Bestimmung dessen, was denn eigentlich die mediale Art und Weise des Buches kennzeichnet, einhergeht. An dieser Stelle kann die Buchwissenschaft auf die Kategorie der Materialität zurückgreifen: Die »materielle Dimension von Medien ist nun aber keineswegs eine sinn-lose, nicht-semantische. Sie entwickelt einen Eigen-Sinn, und dieser Aspekt sollte in medienphilosophischer Betrachtung nicht ausgeklammert bleiben.« Hierbei erweist sich die Buchwissenschaft dank ihrer Verflechtung mit kulturwissenschaftlichen Konzepten wie der medienarchäologischen Mündlichkeits-/Schriftlichkeitsforschung als eine integrale Schnittstelle: »Mit dem Verweis auf die Rückbindung aller Sinnvermittlung auf materielle Substrate scheint die Buchwissenschaft inzwischen offene Türen einzurennen.« Wie Fischer betont, kann die philosophische Reflexion auf die Medien nicht von der materiellen Seite des Mediums abstrahieren. Folglich ist die Materialität der Medien auch für jene Dimension, die Fischer als die entscheidende eines philosophischen Medienbegriffs ansieht, die Dimension eines »erlebbare[n] ›Dazwischen‹«, von größter Relevanz. Fischer kombiniert diese Exposition des Problems mit einer historischen Perspektive, die auf die Medienwechselsituation im Übergang von Oralität zur Literalität abhebt. Auf Basis eines engeren Medienbegriffs, demzufolge etwa der Mensch nicht auch als Medium gefasst wird, sondern Medien vor allem über ihre Funktion, Archive zu sein, gedacht werden, verdeutlichen Beispiele aus der Mediengeschichte der Schrift und des Buches die Implikationen des Wechsels von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit.

Die spezifische Phänomenalität einer Medienwechselsituation macht auch Christian Rabanus zum Gegenstand seines Beitrags über »Wirklichkeit und Neue Medien«. Ausgehend von der Diagnose einer »zunehmende[n] Computerisierung des Alltags« widmet sich Rabanus der viel diskutierten Frage, inwiefern der Computer zu einer Veränderung der Wirklichkeitswahrnehmung beiträgt. Rabanus folgt dabei einem Ansatz, der gerade nicht, wie dies in der gängigen Reflexion des Computers als Medium häufig der Fall ist, die medienintegrativen Potenziale des Computers betont, also die Fähigkeit des Computers, andere Medien in sich aufzunehmen: »hier [ist] der Computer als Medium dann uninteressant […], wenn er nicht anders als die klassischen Medien verwendet wird; zwar zeichnet es den Computer als ein Medium aus, dass er andere Medientypen ›imitieren‹ kann. Wo dies geschieht […], gibt es aber keinen Anlass für medienphilosophische Überlegungen, die den Neuen Medien spezifisch sind.« Rabanus entfaltet im Folgenden eine komplexe Reflexion des Begriffs »Medium«. Der Fluchtpunkt seiner Argumentation besteht darin, zwar eine medienphilosophische Erweite-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rung bestehender älterer phänomenologischer Ansätze (Husserl, Heidegger, Patocka) vorzuschlagen, im Prinzip aber gegen die Etablierung einer eigenständigen Medienphilosophie zu argumentieren, im Kern also auf einer phänomenologischen Perspektive zu beharren, die durch »spezifisch medienphilosophische Aspekte« – hier rekurriert der Verfasser auf den bei Sybille Krämer exponierten Begriff der »Spur« – »erweitert werden muss«. Als kritisch erweist sich die Frage, inwiefern die Phänomenologie eine Bestimmung jener Bruchstellen vornehmen kann, die zwischen einer computergenerierten Wirklichkeit und der unvermittelten Wirklichkeit bestehen. Die wesentliche Referenzinstanz dazu bietet die Phänomenologie des Leibes. Historisch gesehen bieten bereits Edmund Husserls *Analysen zur passiven Synthesis* tragfähige Kategorien zur Bestimmung dieser Bruchstellen. Auf die Aspekte der Wahrnehmung, der Handlungsfähigkeit und der Bedürftigkeit kommt es demnach im Besonderen an. Gerade die Bedürftigkeit macht Rabanus als entscheidende Grenze zwischen beiden Wirklichkeiten, einer »unmittelbaren« und einer »computervermittelten«, aus: »Der Bedürftigkeit des Leibes kann keines der Neuen – und natürlich auch keines der klassischen – Medien gerecht werden, da sie alle keinerlei Materialität vermitteln können.« Wie der Autor zeigt, ist der Rückgriff auf die Phänomenologie des Leibes darum in gleich zweierlei Hinsicht relevant: Einerseits, um tragfähige Kriterien zur Unterscheidung »zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit oder vermeintlicher Wirklichkeit« an die Hand zu geben, andererseits, um die, oft überschäumende, Diskussionen um die Immersionseffekte massenmedial vermittelter Wirklichkeiten auf eine rationale Grundlage zu stellen: »Wenn eine solche Unterscheidung nicht mehr möglich sein sollte – woher kommt dann die Verlässlichkeit und Berechenbarkeit des täglichen Lebens, die in der natürlichen Einstellung aus der vermeintlich unverrückbaren und unabhängigen Wirklichkeit abgeleitet wird?«

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Sinn und Eigen-Sinn.
Medienphilosophie in buchwissenschaftlicher Sicht

Ernst Fischer

I.

Kann eine vergleichsweise junge Disziplin, die sich ihrem Gegenstand vorzugsweise historisch oder empirisch zu nähern gewohnt ist und die im Bereich ihrer eigenen Theoriebildung und Methodenreflexion noch große Aufgaben zu bewältigen hat, sich produktiv in einen philosophischen Diskurs einbringen? Vielleicht trifft es ja zu, dass,

»wer Medienphilosophie betreiben will, immer auch angewiesen [ist] auf die Arbeiten und Erkenntnisse derer, deren wissenschaftlicher Gegenstand die Medien selber sind: Medienphilosophie wäre – wie andere philosophische Teildisziplinen auch – nicht zu denken ohne den Austausch mit dem in den verwandten wissenschaftlichen Disziplinen erarbeiteten Erkenntnisstand und Methodenapparat.«[1]

In diesem Fall wird sich die Buchwissenschaft, schon zum eigenen Vorteil, einem solchen Austausch nicht entziehen wollen.

Die Buchwissenschaft, die sich im Blick auf die kulturstiftende Funktion des Buches als Kulturwissenschaft und mit gleichem Recht auch als eine Medienwissenschaft verstehen kann, hat einen ihrer Ursprünge in der ›Buchkunde‹, im 19. Jahrhundert noch im Rang einer historischen Hilfswissenschaft. Mit guten Grund hat die inzwischen zu einer autonomen Disziplin herangewachsene Buchwissenschaft dieses auf das Materialobjekt gerichtete buchkundliche Interesse nie preisgegeben, allen Erweiterungen und Wandlungen des Gegenstandsbereichs und der Methodenorientierung zum Trotz. In der Tat ist für sie das Buch immer nur als ein Einheit von Inhalt und Form, Gehalt und äuße-

1. Stefan Münker: »After the Medial Turn. Sieben Thesen zur Medienphilosophie«, in: Stefan Münker/Alexander Roesler/Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/Main: Fischer 2003, S. 16-25, hier S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rer Gestalt von Belang, als Gestaltungsobjekt, auch als Ware. Dieser gewisse Pragmatismus der Betrachtungsweise kann in mancherlei Hinsicht auch dem Philosophieren über das Medium Buch zugute kommen.

Wenn es darum geht, einen philosophischen Diskurs über Medien zu etablieren, wird daher die Buchwissenschaft zunächst einmal ihre Erfahrungen anbieten, die sie in der Auseinandersetzung mit der Materialität des Buches gewonnen hat. Roger Chartier, einer der international prononciertesten Vertreter des Fachs, stellte zu diesem Erfahrungsbereich fest: »Tatsächlich affiziert jede Form, jeder Träger, jede Übermittlungs- und Rezeptionsstruktur der Schrift ihren möglichen Gebrauch und ihre möglichen Interpretationen.«[2] Buchhistoriker hätten sich vielfach bemüht, »diese Sinneffekte der Formen auf verschiedenen Stufen genauer zu bestimmen«. Das Ergebnis sei jedesmal dasselbe gewesen: »Die Bedeutung oder, eher, die historisch und sozial unterschiedlichen Bedeutungen irgendeines Textes können von den materiellen Gegebenheiten nicht getrennt werden, die ihn seinen Lesern zum Lesen vorlegen.« Der Transfer des schriftlichen Erbes in ein anderes Medium, zum Beispiel ein Bildschirmmedium, berge ungeheure Möglichkeiten, tue aber den Texten auch Gewalt an; diese würden »von den Formen getrennt, die ihre historischen Bedeutungen mitkonstituiert haben.«[3] Damit sei die Gefahr verbunden, dass das Verständnis für jene Textkultur verloren gehe, die mit der besonderen (Codex-)Form des Buches verbunden sei; die Ordnung der Diskurse müsse stets in ihrer Bindung an die zeitgenössische ›Ordnung der Bücher‹ betrachtet werden. Auf der Grundlage dieser lange gewachsenen Sensibilität für das Wechselverhältnis von Text und Präsentationsform hat buchwissenschaftliche Forschung ein Spezialistentum entwickelt nicht nur hinsichtlich der stofflichen und strukturellen Bedingtheiten von Informationsspeicherung und -verbreitung, sondern – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – auch hinsichtlich der Eigenbedeutung oder des Eigen-Sinns von Medien, wie er der jeweiligen Beschaffenheit der Medien entspringt.

Neben Buchkunde ist Buchgeschichte ein Ursprungskern des Fachs. Moderne Buchwissenschaft lenkt ihren Blick allerdings nicht isoliert auf das klassische (geschriebene oder gedruckte) Buch, sondern auch auf die medien- und kommunikationsgeschichtlichen Kontexte, in denen das Medium Buch eingebettet war und ist. Sie beobachtet den Gebrauch von Medien in der Lebenswelt der Menschen aller Epochen, wobei neben den Formen und Vorformen des Buchs auch andere Informationsträger Berücksichtigung finden. Auch die Neuen Medien,

2. Roger Chartier: »Die geschriebene Botschaft und ihre Rezeptionen. Vom Codex zum Bildschirm«, in: *Neue Rundschau* 106/3 (1995), S. 117-131, hier S. 126.

3. Ebd., S. 127.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

speziell das Internet, gehören zum Gegenstandsfeld des Fachs, und es ist nicht zu übersehen, dass gerade die Auseinandersetzung mit den aktuellen Informations- und Kommunikationstechnologien neue Perspektiven auf weit zurückreichende Entwicklungszusammenhänge freigelegt hat. Der Buchwissenschaftler würde aufgrund dieser positiven Erfahrungen dazu tendieren, Medientheorie und auch Medienphilosophie im Blick, mindestens im Seitenblick auf Mediengeschichte zu diskutieren. Die Medienevolution der letzten viertausend Jahre lässt sich als fortschreitende Entfaltung des Sinns und Eigen-Sinns von Medien betrachten: Historische Phänomene des Medialen erweisen sich als eine unerschöpfliche Quelle von Einsichten in Funktions- und Wirkungszusammenhänge, die auch für die Formulierung medienontologischer Fragestellungen hilfreich sein können.

II.

Mit dem Verweis auf die Rückbindung aller Sinnvermittlung auf materielle Substrate scheint die Buchwissenschaft inzwischen offene Türen einzurennen. Dass dieses Interesse mit aktuellen Positionen innerhalb der noch in statu nascendi begriffenen Medienphilosophie konvergiert, legen jedenfalls die Beiträge in dem kürzlich erschienenen Band *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*[4] nahe, in denen der Aspekt einer Verknüpfung von Sinn und materiellem Sinnträger durch das Medium thematisch wird. So etwa bemerkt Alexander Roesler, die wichtigste Rolle des Mediums bestehe darin, »den ›Gegenstand‹ durch die Relation, die es zu ihm unterhält, an etwas Körperliches ›anzubinden‹«[5], denn: »Ohne Medium gibt es keine Bedeutung. Es ist die ›Schaltstelle‹, die zwischen einem ›Gegenstand‹ und einem Interpretanten vermittelt, indem sie beide miteinander in Relation setzt. […] Es ist das Medium, welches in seiner Materialität und durch den Prozess, als dessen Teil es seine Vermittlung erfüllt, diese flüchtigen Wesen an etwas Festes bindet.«[6] Andere Beiträger des Bandes äußern sich in ähnlicher Weise.

Es scheint also einen sehr weitgehenden Konsens darüber zu geben, dass Prozesse der Sinnkonstitution nicht unbeeinflusst von den Formen der materiellen Repräsentation von Sinn ablaufen. Weniger ausgeprägt ist der Konsens aber hinsichtlich der Frage, wie man sich die Einwirkung des Mediums auf Bedeutungsgehalte vorzustellen hat,

4. S. Münker/A. Roesler/M. Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie* (Anm. 1).

5. Alexander Roesler: »Medienphilosophie und Zeichentheorie«, in: Münker/Roesler/Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie* (Anm. 1), S. 34-52, hier S. 45.

6. Ebd., S. 48.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und durchaus umstritten ist auch die Frage, ob, wodurch und in welcher Weise Medien die Denkformen des Menschen selbst determinieren. Gerade diese letztere Frage darf besondere Aufmerksamkeit beanspruchen: Da Philosophie das Denken selbst, die Bedingungen seiner Möglichkeit, zum Thema hat, wird medienphilosophische Reflexion über diesen Problemaspekt am wenigsten hinweggehen dürfen.

Übertragen oder erzeugen Medien Sinn? Die von Sibylle Krämer gestellte »Gretchenfrage der Medientheorie« modelliert das zentrale Problem in wünschenswerter Deutlichkeit heraus.[7] In ihrer Antwort unterscheidet Krämer die »traditionell geisteswissenschaftliche« Auffassung von der »Sekundarität des Medialen« (die stärker von der Vehikelfunktion des Mediums ausgeht, von Medien als materiellen Realisierungsbedingungen symbolischer Sinn-Gehalte) von einer »(eher kulturalistisch inspirierten) Auffassung vom ›Primat des Medialen‹«, derzufolge es kein Außerhalb von Medien gebe. Die von Krämer aufgespannte Alternative ist nur bedingt ernst gemeint, denn es führt heute kein Weg zurück in die Annahme einer reinen Sinnsphäre, die von ihrer medialen Repräsentationsform sauber getrennt betrachtet werden könne und von dieser unbeeinflusst bliebe, schlimmstenfalls bloß kontaminiert werde. Längst schon ist das naive Modell, Medien ›transportierten‹ eine ›Botschaft‹ vom ›Sender‹ zum ›Empfänger‹, der Einsicht gewichen, dass beim Adressaten eine Botschaft nur aufgrund von dessen sinnkonstituierender Eigentätigkeit entsteht. Selbstverständlich kann der ›Sender‹, das Subjekt, nicht sicherstellen, dass der intendierte Sinn im Akt der Kommunikation erhalten bleibt. Dennoch kann das Ergebnis des Rezeptionsvorgangs nicht als beliebig angesehen werden. Diese rezipientenorientierte Sichtweise von Kommunikationsvorgängen muss nicht zwangsläufig in radikalkonstruktivistische Deutungen münden, doch selbst aus konstruktivistischer Sicht entsteht der beim Empfänger generierte Sinn nicht unabhängig von der ›Senderinformation‹ und den Übertragungsmodalitäten. Die Aufgabe, die technisch-materiellen Bedingtheiten von Medienkommunikation zu analysieren, erübrigt sich also in keinem Falle.

Wahr ist, dass wir gewöhnlich unsere Aufmerksamkeit auf das richten, was Medien vermitteln, »ob wir dies nun ›Gehalt‹, ›Botschaft‹ oder ›Sinn‹ nennen.«[8] Ob deswegen Medien bloß »in Latenz« wirken und so »der blinde Fleck in unserem Wahrnehmen und Kommunizieren« bleiben,[9] darf jedoch bezweifelt werden. Sehr wahrscheinlich ist

7. Vgl. Sibylle Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren«, in: Münker/Roesler/Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie* (Anm. 1), S. 78-90, hier S. 80.

8. Ebd., S. 81.

9. Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ihre Wirkung am intensivsten, wenn sie uns vergessen lassen, dass es Medien sind; faktisch jedoch sehen wir uns immer wieder damit konfrontiert, dass Medialität selbst zum Ereignis gemacht werden soll, in der Inszenierung von Büchern ebenso wie in Bild- oder elektronischen Medien. Ob unterhalb oder oberhalb der Schwelle unserer Wahrnehmung: Auszugehen ist in jedem Falle von einer Mit-Wirkung der Medien an ihrer ›Botschaft‹. »*Medien sind die ›historische Grammatik‹ von Formen, Werken, Sinngehalten etc., die durch kulturelle Praktiken entstehen*«[10], heißt es bei Krämer, und weiter: »*Medien phänomenalisieren und machen also eine Bezugnahme möglich.* Doch indem Medien ›erscheinen lassen‹, wird das, was dabei erscheint, zugleich transformiert, manchmal auch unterminiert.«[11] In der Medialisierung von Sinn entsteht demnach immer auch ein »Überschuss«. Damit scheint klar: »Die Skylla des bloßen ›Medien-sind-sekundär-Ansatzes‹ und die Charybdis des ›Medien-sind-primär-Ansatzes‹ kann genau dadurch vermieden werden, dass gezeigt wird, wieso Medien im Akt der Übertragung dasjenige, was sie übertragen, zugleich mitbedingen und prägen. Es ist die Idee der ›Verkörperung‹ als eine kulturstiftende Tätigkeit, die es erlaubt, ›Übertragung‹ als ›Konstitution‹ auszuweisen und zu begreifen.«[12] Verkörpert werde nun allerdings nicht etwas, was zuvor jenseits des Mediums gegeben gewesen wäre und sich nun materialisiert, sondern es wird stets von einem Medium ins andere transformiert. Medialität wäre demnach immer nur als Intermedialität zu denken.

Was Sibylle Krämer unter allen Umständen zu vermeiden sucht, ist ein Zwei-Welten-Modell der Medienkommunikation: »Das Wesentliche ist nicht unsichtbar, also hinter den Phänomenen gelegen. Was wesentlich ist, zeigt sich. Medien sind immer Medien des Erscheinenlassens.«[13] Eine diametral entgegengesetzte Position hat vor kurzem Boris Groys in einer *Phänomenologie der Medien* vertreten: Für ihn stehen die Medien unter dem Generalverdacht, »dass sich hinter der sichtbaren und erfahrbaren Oberfläche der Welt etwas verbirgt, das sich dem beobachtenden und begrifflichen Zugriff des Menschen entzieht und für ihn bedrohlich sein könnte.«[14] Groys zufolge ist dieser »medienontologische Verdacht im phänomenologischen Sinne ›objektiv‹«, weil er sich bei der Betrachtung der medialen Oberfläche »notwendigerweise« einstelle: »Wir sind als Medienbetrachter schlicht und einfach außerstande, in den Medien etwas anderes zu sehen als Orte der verborgenen

10. Ebd. (Hervorhebung im Original)

11. Ebd., S. 83. (Hervorhebung im Original)

12. Ebd., S. 84f.

13. Ebd., S. 89.

14. Boris Groys: *Unter Verdacht. Ein Phänomenologie der Medien*, München: Hanser 2000, S. 54.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Manipulation.«[15] Allerdings: Wenn sich tatsächlich dieser Verdacht »wissenschaftlich objektiv, beschreibend weder bestätigen noch widerlegen lässt« und also eine Realität und Wahrheit eigener Art bildet, wird man von solcher Medien-Metaphysik in allen weiteren Überlegungen getrost abstrahieren dürfen.

Schon eher zutreffend erscheint Groys' Befund, wonach die Dichotomie »auktoriale Intention versus anonyme Botschaft des Mediums« den aktuellen medientheoretischen Diskurs in einem hohen Maße bestimmt.[16] Denn hier handelt es sich tatsächlich um nichts anderes als um eine Version des in unterschiedlichsten Varianten umlaufenden Diktums Marshall McLuhans ›the medium is the message‹. Die heute bis zum Überdruss zitierte Formel zielte bereits auf den seinerzeit noch kaum beachteten Umstand, dass im Mediengebrauch der intendierte Sinn einer ›Botschaft‹ begleitet, konterkariert oder jedenfalls überlagert wird von einer zweiten Botschaft, der des Mediums selbst. Wenn auch McLuhans mehr geistreich-assoziativer als konsistenter Denkstil und seine Tendenz zur diffusen Ausweitung seines Ansatzes auf schlechthin alle Artefakte des Menschen zu einer direkten Auseinandersetzung mit seinen Ideenkaskaden kaum noch einladen, so stellt namentlich seine Grundthese, dass Medien als ›Organe‹ der Wahrnehmung längerfristig den wahrnehmungsphysiologischen Apparat der Mediennutzer beeinflussen und formen, bis heute eine fruchtbare Denkanregung dar. Allerdings zeigt sich auch hier mancher Einwand oder Widerspruch.

So etwa polemisiert Matthias Vogel gegen McLuhans »unverständlich einflussreiche Überlegung, Medien als künstliche Ausweitungen des Menschen zu verstehen.«[17] Nun lässt sich diese Überlegung nicht schon durch die skeptische Bemerkung vom Tisch wischen, man gewinne bei der McLuhan-Schule »den Eindruck, Medien seien etwas, das wesentlich der Welt der Dinge angehört.«[18] Gegenüber solchen Verkürzungen wird man festhalten müssen: Selbstverständlich gehören Medien der Welt der Dinge an, und eben diese Eigenschaft ist ihnen wesentlich. Plump pragmatistische Einwände, wonach dann Musik als vibrierende Luft aufzufassen sei, ändern daran nichts und können ohne weiteres übergangen werden. Wenn im übrigen wirklich die Gefahr besteht, dass man der noch jungen Medienphilosophie »implizite Technik-, Materialitäts- bzw. Hardware-Zentriertheit vorwerfen kann und

15. Ebd., S. 52.

16. Ebd., S. 97.

17. Matthias Vogel: »Medien als Voraussetzungen für Gedanken«, in: Münker/Roesler/Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie* (Anm. 1), S. 107-134, hier S. 109. – Medien werden bei McLuhan vor allem als Ausweitungen des menschlichen Zentralnervensystems verstanden.

18. Ebd., S. 110.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wird«,[19] so sollte man im Gegenteil sogar die Forderung erheben, dass auch Fragen einer ›Technikphilosophie‹ wieder stärkere Beachtung finden, wie dies im 19. Jahrhundert bei Ernst Kapp und seiner – McLuhan vorwegnehmenden – These von Technik als einer »Organprojektion« schon einmal vielversprechend der Fall war.[20]

Doch selbst wenn man mit Matthias Vogel dafürhält, dass Medien »nicht primär Dinge, Instrumente, Werkzeuge oder Materialien« sind, sondern »Tätigkeitstypen, die in einer kommunikativen Praxis etabliert sind und tradiert werden«,[21] so wird dadurch die Materialitätskomponente nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Mit einigem Recht wird in der Debatte immer wieder auf die Verwandtschaft der medienphilosophischen Fragestellung mit der sprachphilosophischen hingewiesen; und sogar für Sprache gilt ja: »Es gibt keine Sprache außerhalb ihrer gestischen, stimmlichen, schriftlichen oder technischen Artikulation.«[22] Sprache ist nur über ihre Performanz, ihre Konkretisierung zugänglich. Es bleibt also dabei: Zeichenträger, die der Speicherung und Übertragung von Information dienen, sind materiell, gegenständlich, dies gilt für Steininschriften oder Bücher ebenso wie für Film, Foto oder Computer. Diese materielle Dimension von Medien ist nun aber keineswegs eine sinn-lose, nicht-semantische. Sie entwickelt einen Eigen-Sinn, und dieser Aspekt sollte in medienphilosophischer Betrachtung nicht ausgeklammert bleiben.

III.

Wenn es richtig ist, dass Medien genau dann zu einem philosophischen Problem werden, wenn ihre Verbreitung und Verwendung unser Selbst- und Weltverhältnis verändern,[23] dann trifft dies auf unsere Gegenwart sicherlich in besonderer Weise zu. Ohne Frage waren es die neuen Informations- und Kommunikationstechnologien, die einen Reflexionsdruck erzeugt haben, dem sich nicht zuletzt die Debatte um die Konstituierung einer Medienphilosophie verdankt: »In der Tat haben uns erst die Neuen Medien die Augen für *Medialität überhaupt* geöffnet

19. Stefan Weber: »Under construction. Plädoyer für ein empirisches Verständnis von Medienepistemologie«, in: Münker/Roesler/Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie* (Anm. 1), S. 172-184, hier S. 180.

20. Vgl. Peter Fischer (Hg.): *Technikphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig: Reclam 1996, bes. S. 193ff.

21. M. Vogel: »Medien als Voraussetzungen für Gedanken« (Anm. 17), S. 130.

22. S. Krämer: »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?« (Anm. 7), S. 86.

23. Vgl. S. Münker: »After the Medial Turn. Sieben Thesen zur Medienphilosophie« (Anm. 1), S. 19.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und so dem Medienbegriff eine philosophische Bedeutung – nämlich die Bedeutung, das basale Problemfeld von Wirklichkeit, Erkenntnis und Erfahrung anzuzeigen – verliehen.«[24] Mit vergleichbar großem Gewinn wird sich aber die philosophische Reflexion auch dem historischen Entstehungsort der Medien zuwenden, zumal sich im Rahmen der Ursprungsszenen der Medienevolution das Selbst- und Weltverhältnis des Menschen am nachhaltigsten verändert haben dürfte. In gewisser Weise ist ja die Entstehung des Menschen selbst mit dem Mediengebrauch verbunden.[25] Von einer Archäologie der Medien wird man daher einigen Aufschluss über den Eigen-Sinn von Medien erwarten dürfen.

Die Frage lautet also: Seit wann gibt es ›Medien‹? Und in welchen Zusammenhängen sind sie erstmals in Erscheinung getreten? In der Suche nach diesen Ursprüngen wird man davon abstrahieren, dass der Mensch selbst schon als ein Medium aufgefasst werden kann, im Blick nämlich auf seine fünf Sinne, seine Fähigkeit zu sprechen, zu singen, zu tanzen etc. Der Anfangspunkt der Medienevolution wäre demnach dort suchen, wo – in welch einfacher Gestalt auch immer – eine technische Komponente ins Spiel kommt, die Distanz schafft und eine Externalisierung von Informationsspeicherung und -weitergabe ermöglicht. Erst mit Medientechnologien (im weitesten Begriffsverständnis genommen), von der Tontafel bis zum Internet, entsteht ja ein erlebbares ›Dazwischen‹, wo vorher der Zugang zur Welt, mittels der Sinnesorgane, noch als ein un-mittel-barer, nichtmedialer erlebt worden ist.

Den gesuchten Anfangspunkt einer so verstandenen Medienevolution markiert in plausibler Weise der Übergang von der Oralität zur Literalität. Prägnanter als andere Situationen des Medienwechsels liefert dieser Übergang Anschauungsmaterial für die These, dass sich aus dem Gebrauch bestimmter Medien heraus eine spezifische Sicht auf die Realität ausbildet. Zwar wissen wir heute sehr genau, dass die Leistungsfähigkeit oraler Kommunikationsformen nicht unterschätzt werden darf.[26] Dennoch: Die durch Schrift und Schriftmedien eröffneten Möglichkeiten einer Speicherung und Übermittlung von Information waren ohne Zweifel eine der zentralen Voraussetzungen für die Entstehung von Hochkulturen, von komplexen Gesellschaften. Nicht in der Dorfgemeinschaft, in der alle Kommunikationsvorgänge face-to-face, im

24. Reinhard Margreiter: »Medien/Philosophie: ein Kippbild«, in: Münker/Roesler/Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie* (Anm. 1), S. 150-171, hier S. 168.

25. Vgl. Frank Hartmann: »Der rosarote Panther lebt«, in: Münker/Roesler/Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie* (Anm. 1), S. 135-149, hier S. 147: »Für eine Medienphilosophie spielen Medien eine Rolle als Operatoren im Prozess der Menschwerdung.«

26. Vgl. etwa Jack Goody/Ian Watt/Kathleen Gough: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, passim.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

direkten Kontakt erfolgen, nicht in der oralen Stammeskultur wird man den Ursprung der Medien suchen, sondern in den frühen Bildungen von Stadtstaaten und den ersten großen Reichen der Weltgeschichte. Wo Verträge im Wirtschaftsleben geschlossen, wo Gesetze für das gesellschaftliche Zusammenleben kodifiziert, wo religiöse Lehren und kanonisiert werden müssen, wo politisch-dynastische Herrschaft legitimiert und historiographisch beglaubigt werden soll, überall dort ergeben sich Anwendungsbereiche für Schrift und Schriftträger. Von Anfang an spielen Materialaspekte ein nicht unwichtige Rolle, wie einige Beispiele aus den frühesten Hochkulturen illustrieren mögen.

Das Beschreibmaterial der mesopotamischen Kulturen, die Tontafel, war ein sehr einfaches, unter vielen Rücksichten aber enorm praktisches Medium: Der Grundstoff war nahezu unbeschränkt vorhanden (auch für bloße Übungszwecke), frisch Geschriebenes konnte leicht korrigiert werden, das Format konnte wenigstens in Maßen der Informationsmenge angepasst werden (eventuell auch zu Serien erweitert werden), und war besondere Haltbarkeit verlangt, konnte die Tafel anstelle des Trocknens gebrannt werden. Über diese Alltagstauglichkeit hinaus gab es Techniken, dem Beschreibstoff besondere »Dokumentenechtheit« zu verleihen. So war es üblich, auf Tontafeln geschriebene Briefe mit wichtigem vertraulichem Inhalt mit einer Tonhülle zu versehen, welche die Anschrift trug, vor allem aber die Vertraulichkeit dadurch sicherte, dass nach der Trocknung ein Aufbrechen der Hülle nicht unbemerkt bleiben konnte: Die Hülle konnte auch nicht durch eine neue ersetzt werden, da die nachträglich angebrachte Umhüllung eines bereits getrockneten Briefes deutliche Sprünge aufgewiesen hätte. Ebenso konnte man mit Verträgen verfahren (über Landerwerb, Lieferverträge etc.), bei denen der Wortlaut einmal innerhalb und ein weiteres Mal auf der Hülle angebracht werden konnte. Zusätzlich konnten Echtheits-Siegel angebracht werden. Kam ein Verdacht auf Täuschung auf, konnte die Tafel aufgebrochen und der Inhalt mit der Aufschrift verglichen werden. Dies sind nur Beispiele für den sinnreichen Gebrauch von Schrift und Schriftträgern in diesen Epochen. Bedenkt man gleichzeitig die außerordentliche Leistungsfähigkeit der Keilschrift, die über einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrtausenden und in einer Vielzahl von Sprachen und Kulturen (von Sumer und Akkad über Babylon, Hattusa bis Persepolis) offensichtlich beste Dienste geleistet hat, so wird man es nicht als übertrieben ansehen, im Blick auf das Informations- und Kommunikationswesen der frühen Hochkulturen bereits von der Entstehung einer ›Medientechnologie‹ zu sprechen, mit der sich neue Formen gesellschaftlicher Sinnproduktion, letztlich ein neues Verständnis des Menschen von seinem In-der-Welt-Sein ausbilden konnten.

Eine eigentümliche Facette dieser Problematik zeigt sich in der Auszeichnung von Information durch Verwendung besonders haltbarer

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

oder kostbarer Beschreibmaterialien. So wurden Herrschertaten oder Staatsverträge auf Bronze oder Eisen festgehalten, im Einzelfall jedoch auch z.B. auf Edelmetallen ›verewigt‹. Dies gilt etwa für den ältesten bislang bekannten Friedensvertrag der Menschheitsgeschichte aus dem 13. vorchristlichen Jahrhundert, geschlossen zwischen dem Hethiterkönig Hattusili und dem ägyptischen Herrscher Ramses II., der zwar auch in Fassungen auf Tontafeln und, in Ägypten, auf Stein erhalten ist. Den feierlichen Höhepunkt des Friedensschlusses bildete jedoch die Aufzeichnung des in diplomatischen Verhandlungen vereinbarten Textes auf Metall, wobei man einzig und allein Silber als ein dem Anlass und den beiden Vertragspartnern würdiges Material ansah. Der Vertrag wurde für jede Partei gesondert erstellt: »Nach der öffentlichen Verkündigung des Inhaltes wurden die kostbaren Dokumente in den Haupttempeln der beiden Staaten deponiert und außerdem keilschriftliche und hieroglyphische Kopien angefertigt.«[27] Auch aus vielfältigen anderen Zusammenhängen heraus wissen wir, dass von Dokumenten neben Tontafelversionen auch solche aus Metall angefertigt wurden, um ein Fortleben der Information im sozialen Gedächtnis von Gesellschaften zu sichern.

Selbstverständlich stand für die Fixierung wichtiger Texte immer auch der Beschreibstoff Stein zur Verfügung: Inschriften auf Stein waren – zum Teil unter Verwendung besonderer Schriften hieroglyphischen Charakters – überall ein Mittel, den besonderen Rang von Mitteilungen zu dokumentieren. Inschriften sind ortsgebunden, dafür aber verleiht eben dieser Ort (Tempel, Palast, Triumphbogen, Säulen, Obelisken oder andere herausragende Bauwerke) der Mitteilung besonderen Sinn und Bedeutung; er steuert die Rezeption. Intentional handelt es sich hier nicht um Speicherung, sondern um ›Verewigung‹: »um die Stiftung eines virtuell ad infinitum fortwährenden Kommunikationsaktes«.[28]

Dass Gesetze sowohl in religiösem wie auch weltlich-politischem Zusammenhang bedeutungsvoll auf Stein festgehalten wurden, ist nicht allein aus dem Mythos geläufig. Ein markantes Beispiel für die materialbewusste Vorgangsweise von Gesetzgebern stellt die berühmte Stele des babylonischen Königs Hammurabi (1728-1686 v. Chr.) dar, eine 2,25 m hohe Steinsäule aus schwarzem Basalt, die 1902 im Ruinenfeld von

27. Joachim Friedrich Quack: »Da wurden diese zwei großen Länder zu einem Land. Die Beziehungen zwischen Hattusa und Ägypten im Lichte ihrer diplomatischen Korrespondenz«, In: *Die Hethiter und ihr Reich. Das Volk der 1000 Götter*. (Ausstellungskatalog), Stuttgart 2002, S. 288-293, hier S. 291.

28. Aleida und Jan Assmann: »Schrift und Gedächtnis (Nachwort)«, in: Aleida und Jan Assmann/Christof Hardmeier (Hg.), *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I*, München: Fink 1998, S. 265-284, hier S. 275.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Susa, einige hundert Kilometer entfernt von Babylon, aufgefunden wurde. In 282 Paragraphen, sorgfältig in Keilschrift in Stein eingemeißelt, repräsentiert diese Zusammenführung von Rechten, Vorschriften und Strafbestimmungen ein Gesetzeswerk von welthistorisch einmaliger Bedeutung. Abgesehen von der Würde und Autorität, die diese Schriftsäule kraft ihres Materials und ihrer Gestaltung ausstrahlt und auf ihre Inhalte überträgt, gibt sie auch einen Begriff von der raschen Entwicklung medientechnischen Know-hows: Es gibt Hinweise darauf, dass zahlreiche Kopien nach diesem Original auf Tonzylinder übertragen und im gesamten Königreich verbreitet worden sind. Durch diese Vervielfältigungsweise wäre demnach ein öffentliches Gesetzbuch in absolut identischen Reproduktionen in Umlauf gesetzt worden – ein nicht nur herrschaftstechnisch bemerkenswertes Kalkül. Denn zugleich ergibt sich aus diesem medialen Wechselspiel von unzerstörbarem Original und (inhaltlich) authentischer Kopie der bis heute folgenreiche Versuch, dem, was ›Gesetz‹ ist, den Gedanken seiner Allgemeinverbindlichkeit über Zeiten und Räume hinweg einzuschreiben.

Geht man in dieser Weise auf die Anfänge der menschheitlichen Mediengeschichte zurück, so erweist sich der Vergleich, den Jan Assmann zwischen den Schriftkulturen von Babylonien und Ägypten vorgenommen hat, als überaus erhellend. Dabei steht einer durch ethnische und kulturelle Vielfalt, Mehrsprachigkeit und wechselnde Herrschaftsverhältnisse gekennzeichneten Region eine vergleichsweise monolithische Kultur und Gesellschaft gegenüber. Am Beispiel des Zweistromlandes ist zu beobachten, wie politische Umbrüche zur permanenten Verfestigung und Kodifizierung der Tradition drängten, beginnend von den sumerischen Königslisten des ausgehenden 3. Jahrtausends über die Kanonisierung von Texten in altbabylonischer Zeit bis zu den Bibliotheken der neuassyrischen Herrscher im 8. und 7. Jahrhundert:

»Wir finden im Zweistromland Formen einer Schrift-, Text- und Buchkultur ausgebildet, die sich dann in den griechischen und israelitisch-jüdischen Traditionsformen fortsetzen, so dass die babylonische Kultur in den späteren und auf Dauer erfolgreichen Traditionen in einer sehr viel intensiveren Weise fortzuwirken scheint, als dies bei der ägyptischen Kultur der Fall ist. Im Blick auf diese Traditionen liegt der Gedanke nahe, dass eine Verfestigung kulturellen Sinns notwendigerweise auf dem Wege einer ›logozentrischen Engführung‹ vor sich geht, d.h. in den Formen der Wort-, Text-, Schrift- und Buchkultur.«[29]

In wie unterschiedlichen Formen Medien die Ausbildung eines »kultu-

29. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck 1999, S. 165.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rellen Gedächtnisses« befördern können, ergibt sich bei Assmann im Blick auf den von ihm so bezeichneten »monumentalen Diskurs« der altägyptischen Kultur. Dieser liefere ein eindrucksvolles Gegenbeispiel dafür, dass auch andere als sprachlich-schriftliche Überlieferungen zur Ausbildung eines Traditionszusammenhangs führen können. Unter diesem monumentalen Diskurs, an dem in erster Linie Architektur und Kunst teilhatten (wobei die Hieroglyphenschrift als eine Gattung der Bildkunst gehandhabt wurde), versteht Assmann »das Medium, in dem der Staat zugleich sich selbst und eine ewige Ordnung sichtbar macht«.[30] Es handelt sich dabei um einen Ewigkeitsdiskurs, der auf eine Kommunikation mit der Nachwelt, über die Jahrtausende hinweg, gerichtet ist. Bauwerke wie die Pyramiden, Obelisken, im Grunde jedes hieroglyphische Denkmal war Element dieses Diskurses; diese Medien stiften eine »prospektive Erinnerung«, die sich auf die jeweilige Gegenwart als einer zukünftigen Vergangenheit bezog. Als ein Phänomen besonderer Art kann der (spät)ägyptische Tempel gelten, der – als ein Buch in Stein oder vielmehr als eine Bibliothek in Stein – nicht nur kultischer Ort, sondern zugleich auch eine Enzyklopädie des zeitgenössischen Wissens war und so ein funktionales Äquivalent zu der in der mesopotamischen Kultur betriebenen Kanonisierung von Texten in Archiven und Sammlungen darstellte. Es ist auch hier wieder ganz eindeutig, welche Rolle die Materialität der Medien in diesem Unsterblichkeitsdiskurs spielt, der im Totenkult, etwa auch im ägyptischen Totenbuch, eine Erweiterung und Fortsetzung gefunden hat. Ebenso eindeutig nachvollziehbar ist, dass mit der medial bewerkstelligten Externalisierung des Gedächtnisses nicht nur die zivilisatorische Entwicklung ihre Dynamik gewann, sondern auch die Voraussetzungen für die Ausbildung eines neuen Zeit- und Geschichtsbewusstseins gelegt worden sind.[31]

IV.

Auf die Rolle von Medien in der Geschichte der Zivilisation ist man selbstverständlich nicht erst heute aufmerksam geworden. Harold A. Innis hat in seinem Werk *Empire and Communications* und anderen Arbeiten die dynamische Interaktion von Kommunikationstechnologien mit anderen gesellschaftlichen Faktoren – der Sprache, dem Wissensvorrat, der Religion, der Wirtschaft und dem politischen System – herauszuarbeiten versucht und im Blick auf alte Hochkulturen diese Technologien als Hauptkräfte und Innovatoren politisch-sozialen Wan-

30. Ebd., S. 170.

31. Zum Thema Medien und Zeitbewusstsein vgl. Mike Sandbothe/Walther Ch. Zimmerli (Hg.): *Zeit, Medien, Wahrnehmung*, Darmstadt: WBG 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dels aufgezeigt.[32] Sein besonderes Augenmerk galt der Entstehung von Herrschaftsstrukturen, die er als Funktion effizienter Kommunikationsverhältnisse und als Ergebnis der Bildung von Medienmonopolen interpretierte. Einzig und allein mithilfe von Schriftmedien konnte politische, ökonomische und religiöse Herrschaft über Räume und Zeiten hinweg ausgeübt werden.

Dieses Bestreben nach einer universalhistorischen Deutung der Medienevolution könnte für eine Medienphilosophie als unerheblich angesehen werden, hätte sich damit nicht bei Innis selbst und vor allem dann bei jenen, die an seine Überlegungen anknüpften, das sehr viel weiter gehende Interesse an den Auswirkungen von Sprache und Schrift auf spezifische Denkformen verbunden. Eric A. Havelock betrachtete die sich um die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrtausends ausbreitende Kultur der (alphabetbasierten) Schriftlichkeit als Initialpunkt einer kulturellen Revolution, deren Wirkung um einiges höher zu veranschlagen sei als die spätere Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern.[33] Es ging ihm um eine Herleitung des okzidentalen Rationalismus, des wissenschaftlichen Denkens, der Logik und der theoretischen Neugierde, des Geschichtsbewusstseins und noch anderer Merkmale der abendländischen Kultur aus dem »Geist der Schrift«, konkret aus der griechischen Alphabetschrift.[34] In ähnlicher Weise beschrieb Walter J. Ong den Übergang von oralen Kommunikationsformen zu skripturalen als einen Prozess des Wandels, der von kreisförmigen und additiven Denkstrukturen, Formelhaftigkeit und Redundanz hin zu analytischem Denken, zu Linearität und Objektivierung, letztlich auch zu formaler Logik und argumentierender Vernunft geführt habe.[35] Ebenso verweist Ong auf den schon seit Platon diskutierten Effekt, wonach Schriftlichkeit von Gedächtnisarbeit befreie und im Gegenzug einem spekulativen Denken größeren Raum gebe. Die für orale Kulturen

32. Vgl. u.a. Harold A. Innis: *Empire and Communications*, Oxford: Clarendon 1950; ders.: »Tendenzen der Kommunikation«, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Harold A. Innis – Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte*, Wien, New York: Springer 1997, S. 95-119. – Innis, der als Begründer der ›Toronto School of Communication‹ gelten kann, hat die Funktion von Medientechnologien vorzugsweise nach Gesichtspunkten der durch sie ermöglichten Kontrolle von Raum und Zeit betrachtet.

33. Vgl. Eric A. Havelock: *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*. Mit einer Einleitung von Aleida und Jan Assmann, Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1990.

34. Vgl. Aleida und Jan Assmann: »Einleitung: Schrift, Kognition, Evolution. Eric A. Havelock und die Technologie kultureller Kommunikation«, in: E.A. Havelock: *Schriftlichkeit* (Anm. 33), S. 1-35, hier S. 3.

35. Vgl. Walter J. Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1987.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

charakteristische »strukturelle Amnesie«, das fortlaufende Verschwinden veralteten Wissens im Prozess eines natürlichen Vergessens, sei abgelöst worden von einer durch Schriftmedien ermöglichten externen Speicherung und Akkumulation von Wissen. Eine mindestens partielle Bestätigung haben diese Einsichten durch die ethnologischen Forschungen Jack Goodys erfahren, der in traditionellen afrikanischen Stammesgesellschaften das Verhältnis von oralen und literalen Kommunikationsordnungen untersucht hat.[36]

Die meistdiskutierten Beiträge zu diesem Thema hat einmal mehr Marshall McLuhan geliefert, der die prägende Kraft, die von der Materialität der Medien auf das Denken des abendländischen Menschen in den Mittelpunkt seines anthropologisch fokussierten Reflexionszusammenhangs gestellt hat.[37] Was die Auswirkungen des phonetischen Alphabets betrifft, so betont er die damit verbundene Fragmentierung der sensorischen Fähigkeiten zugunsten des Gesichtssinns; die Erfindung des Buchdrucks erscheint ihm verbunden mit einer fortschreitenden Dominanz der linear-kausalen, logischen Denkgewohnheiten des modernen Menschen, und erst nach Ablösung der ›Gutenberg-Galaxis‹ wird für ihn der Weg frei für Kommunikationsformen, die den Menschen wieder in allen seinen sensorischen Kapazitäten beansprucht.

Die von Innis angestoßene und im Rahmen der ›Toronto School of Communication‹ geführte Debatte um den Zusammenhang von Schriftmedium und Denkformen ist keineswegs abgeschlossen: Es ist wohl nicht nur metaphorisch zu verstehen, wenn Derrick de Kerckhove, der gegenwärtig das Werk McLuhans in Toronto weiterführt, das Alphabet die »Software des Abendlandes« nennt und damit die Vorstellung verbindet, dass unser Bewusstsein und Denkvermögen durch Schriftgebrauch – im Besonderen durch die phonographische Alphabetschrift, die einen hohen Grad an Abstraktionsvermögen voraussetzt – gleichsam »programmiert« wird.[38] All diese Ansätze verdienen sicherlich eine kritische Beurteilung; vieles davon wirkt (noch) allzu spekulativ. Andererseits ist reiches Material für eine auch medientheoretisch zu führende Diskussion gegeben, in der die Bedingungen der Möglichkeit menschlicher Sinnproduktion reflektiert werden können.

36. Vgl. Jack Goody: *Die Logik der Schrift und die Organisation von Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990.

37. Vgl. Marshall McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn u.a.: Addison-Wesley 1995; ders.: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf u.a.: Econ 1992 sowie ders./Bruce R. Powers: *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*, Paderborn: Junfermann 1995.

38. Vgl. Derrick de Kerckhove: *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, München: Fink 1995, S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wirklichkeit und Neue Medien

Christian Rabanus

Einleitung

Die Digitalisierung der modernen Welt wird immer mehr auch Thema der vermeintlich verstaubten Geisteswissenschaften und der Philosophie. Unter dem Titel »Medienkritik« hat sich in den vergangenen Jahrzehnten eine Diskussion entwickelt, in der (massen-)medial vermittelte Wirklichkeitswahrnehmungen und ihre gesellschaftlichen Auswirkungen im Mittelpunkt stehen. Von besonderem Interesse sind in dieser Diskussion in den letzten Jahren die so genannten »Neuen Medien«.[1] Dieser Begriff wird in der Regel relativ unspezifisch als Sammelbezeichnung für Medientypen verwendet, die nicht zu den wohlbekannten und wohletablierten Medien wie Radio, Fernsehen, Kino und den diversen Printmedien zu zählen sind und sich neuester technischer Errungenschaften bedienen. Vor allem der Computer spielt hier eine zentrale Rolle. Nicht zuletzt hat dazu das rasante Wachstum[2] des Internets beigetragen, das oftmals als das zukünftige Universalmedium schlechthin angesehen wird. Im Zusammenhang mit dem Internet wird gerne von einer Revolutionierung des Alltags gesprochen, vor allem in Bezug auf den Umgang mit Informationen und auf neue Wege der Kommunikation. Unter der umgangssprachlich so genannten »digitalen Revolution«, die durch den vermehrten Einsatz von Computern in allen Lebensbereichen stattfinde, versteht man eine zunehmende Computerisierung des Alltags; Computer finden in immer stärkerem Maße in nahezu allen Lebensbereichen Verwendung, also auch als Medien, und immer größere Daten- und Informationsmengen werden vom Computer verarbeitet

1. Im Folgenden wird der Begriff »Neue Medien« in Großschreibung als spezifischer Terminus gebraucht, während ohne diese Großschreibung das Wort »neu« in unterminologischer Weise verwendet wird.

2. Waren im Juni 1993 nur 130 WWW-Sites registriert, so schnellte diese Zahl bis Juni 2002 auf fast 39 Millionen hoch. Vgl. http://www.zakon.org/robert/internet/timeline vom 15. April 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und computervermittelt rezipiert. Wo dies geschieht und wo diese Rezeption zu einer Wirklichkeitskonstitution führt, kann man von einer computervermittelten Rezeption von Wirklichkeit sprechen. Soweit bei dieser Vermittlung spezifische Interaktionsmöglichkeiten des Computers zur Weckung eines Wirklichkeitseindrucks eingesetzt werden, ist die computervermittelte Wirklichkeitswahrnehmung Gegenstand der vorliegenden Überlegungen.[3]

Bevor jetzt näher auf den skizzierten Problembereich eingegangen werden kann, muss ein Verständnis der Bedeutung des hier zentralen Begriffs »Medium« gewonnen werden. Diese Verständigung soll hier allerdings nicht viel Platz einnehmen,[4] sondern nur in derart knapper Form erfolgen, die der vorliegenden Zusammenhang erfordert.

Der Begriff »Medium« kann im Kontext medientheoretischer Überlegungen vor allem in zweierlei Weisen auftauchen: Erstens wird »Medium« in der allgemeinen Bedeutung eines Transmitters gebraucht, also als eines »Dazwischen«, das den Transport beliebiger Entitäten von Ort A nach Ort B leistet. Das als Transmitter verstandenen Medium besteht beispielsweise bei der visuellen Wahrnehmung aus elektromagnetischen Wellen, die Informationen übertragen. In diesem allgemeinen Sinne ist aber auch eine Rohrleitung ein Medium, in dem Wasser aus einem Wasserwerk in die Haushalte fließt. Der einem Transmitter zugrunde liegende Mechanismus setzt den zu transportierenden Inhalten prinzipielle Grenzen: Elektromagnetische Wellen können Informationen übertragen, die geeignete Empfangsgeräte in Plätschern oder Bilder von Wasser umsetzen. Das Wasser selbst können sie nicht übertragen. Diese Einschränkungen haben dann oft auch Auswirkungen auf die Art und Weise, wie und als was die transportierten Inhalte wahrgenommen werden. So sind Bilder des Wassers eben »nur« Bilder, nicht

3. Umgekehrt bedeutet dies, dass hier der Computer als Medium dann uninteressant ist, wenn er nicht anders als die klassischen Medien verwendet wird; zwar zeichnet es den Computer als ein Medium aus, dass er andere Medientypen »imitieren« kann. Wo dies geschieht – beispielsweise bei Webradios oder News-Sites –, gibt es aber keinen Anlass für medienphilosophische Überlegungen, die den Neuen Medien spezifisch sind. Insbesondere werden durch die Einschränkung des Untersuchungsgegenstandes auch die unzähligen Kleinst-, Klein- und Industriecomputer ausgeschlossen, die eine hoch spezialisierte Funktion ausüben und Inhalte nicht in menschengerechter Form übermitteln und aufbereiten. Im gegenwärtigen Kontext sind diese Computer uninteressant. Ganz und gar nicht uninteressant allerdings sind sie als wesentliche und oft unbemerkte Komponenten der Computerisierung des menschlichen Alltags – aber eine solche technikkritische Fragestellung ist hier nicht Thema.

4. Das ist andernorts schon geschehen, etwa in Sybille Krämer (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

das Wasser selbst. Mit den Bildern kann einerseits kein Durst gelöscht werden, andererseits kann man sie mit einem Zweifelsindex auffassen: Im Zeitalter technisch nahezu perfekt manipulierbarer Bilder ist eine kritiklos-affirmative Aufnahme eines Bildes – dass es nämlich »wirklich« Wasser abbildet – eine Naivität. Das ist beim Bild des Wassers unproblematisch, nicht aber bei Bildern, die beispielsweise von einem entfernten Kriegsgeschehen zu berichten vorgeben.

Zweitens wird »Medium« in einem spezielleren Sinne als Gattungsbegriff für einen technisch und pragmatisch genau spezifizierten Transmitter gebraucht – solche speziellen Transmitter sind beispielsweise Zeitungen, Zeitschriften, das Radio, das Fernsehen, die E-Mail oder das WWW. All diese Medien transportieren Inhalte in einer besonderen, dem jeweiligen Medium spezifischen Form. Der eingesetzte Transmitter, also das Medium in allgemeinen Sinne, kann bei unterschiedlichen Medien derselbe sein, wie etwa beim Radio und beim Fernsehen. In solchen Fällen unterscheiden sich diese Medien voneinander durch unterschiedliche technische oder pragmatische Spezifikation.

Medien im engen Sinne bringen aufgrund der Spezifikation des verwendeten Übertragungsmechanismus weitere Beschränkungen mit sich, die zu denen der eingesetzten Transmitter hinzukommen: Dass aus einer Zeitung kein Wasser fließen kann, liegt daran, dass der Druck Wasser nicht auf Papier fixieren kann, allenfalls ein Bild oder die Beschreibung von Wasser. Hier wurzelt also die Beschränkung in den Eigenschaften des eingesetzten Transmitters. Dass aber in einer Radiosendung kein Bild vom Wasser gesehen werden kann, liegt an der Art und Weise, wie der Rundfunk mit elektromagnetischen Wellen arbeitet; prinzipiell ist der eingesetzte Transmitter ja auch in der Lage, ein Bild des Wassers zu übertragen – was ja im Fernsehen geschehen kann.

Im aktuellen Kontext der Untersuchung einer Wahrnehmung von Inhalten, die durch computergestützten Medien vermittelt sind, und der sich daran anschließenden Wirklichkeitskonstitution ist primär der zuletzt genannte spezifische Medienbegriff relevant. Die vorliegenden Überlegungen führen von der Behandlung der Frage nach der Wirklichkeit computervermittelter Inhalte und der von diesen Inhalten eröffneten Welten schnell zurück auf die Frage nach der Wirklichkeit im Allgemeinen – und vermögen derart vielleicht auch etwas zur Antwort auf diese allgemeine Frage beizutragen.[5]

5. Hiermit wird also ein Wechselverhältnis von speziellen Theorien und deren Verallgemeinerungen behauptet. So ist Martin Seel zwar zuzustimmen, wenn er konstatiert, dass »eine Theorie der sehr *speziellen* Medien, wie die Neuen Medien es sind, [...] zu plausiblen Resultaten nur führen [kann], wenn sie im Blick auf die *generelle* Medialität unserer Weltzugänge ausgeführt wird« (Martin Seel: »Medien der Realität und Realität der

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Es sei gleich vorweg genommen, dass sich hier herausstellen wird, dass zum Verständnis von computervermittelter Wirklichkeit kein neuer Begriff von Wirklichkeit etabliert werden muss, sondern dass bereits bekannte philosophische Ansätze durchaus geeignet sind, dieses zu ermöglichen[6] – hier soll der phänomenologische Ansatz dienstbar gemacht werden.[7] Da sich aber gleichwohl herausstellen wird, dass und warum die Neuen Medien eine neue Qualität der Wirklichkeitswahrnehmung ermöglichen, sind sie zwar nicht als prinzipiell neue, wohl aber als qualitativ neue Möglichkeiten eröffnende Weiterentwicklung der bereits etablierten Medien anzusehen. Unterschiede zwischen einer technisch, etwa durch Radio oder Fernsehen, und der nur durch die menschlichen Sinne vermittelten Wirklichkeit[8] – Letztere wird im Folgenden auch die »unmittelbare Wirklichkeit« genannt – wären dann auf ihre Potenziale an Chancen und Gefahren abzuklopfen – was aber in der vorliegenden Untersuchung nicht mehr geschehen kann.

Ganz unabhängig von allen Ergebnissen spezieller medientheoretischer Betrachtungen ist aber schon vorab festzuhalten, dass die aktuelle Diskussion um Medien die Medialität *jeder* Wirklichkeitswahrnehmung als lange Zeit vernachlässigten Aspekt der philosophischen Diskussion deutlich gemacht und wieder einer gebührenden Beachtung zugeführt hat.

Medien«, in: Krämer [Hg.], *Medien, Computer, Realität* [Anm. 4], S. 244-269, hier S. 245), allerdings gilt auch das Umgekehrte: Ein Verständnis der generellen Medialität des Weltzugangs kann nur dann gelingen und kann vor allem gefördert werden, wenn die Erkenntnisse über spezielle Weltzugänge, vermittelt über spezielle Medien, berücksichtigt werden.

6. Zumindest deshalb scheint es auch nicht notwendig zu sein, eine neue Grundlagendisziplin mit dem Titel »Medienphilosophie« zu etablieren – wie dies etwa Mike Sandbothe für nötig erachtet. Vgl. Mike Sandbothe: *Pragmatische Medienphilosophie*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001.

7. Bezüglich weiterführender Literatur über den systematischen Hintergrund eines solchen Unternehmens sei hier verwiesen auf Bernhard Waldenfels: »Experimente mit der Wirklichkeit«, in: Krämer (Hg.), *Medien, Computer, Realität* (Anm. 4), S. 213-243.

8. Jede Wirklichkeit wird letztlich durch die menschlichen Sinne vermittelt, also auch die technisch vermittelte. Letztere zeichnet sich allerdings dadurch aus, dass die technisch nicht unterstützten menschlichen Sinne nicht ausreichen, um sie zu rezipieren. Heikel ist diese Unterscheidung vor allem deshalb, weil die hier vorliegenden Überlegungen darauf hinauslaufen, dass die angesetzte Unterscheidung prinzipiell nicht haltbar, zum Verständnis der Eigenheiten der Wirklichkeit in den Neuen Medien als methodischer Schritt aber zunächst einmal unerlässlich zu sein scheint.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Phänomenologische Grundlagen medienphilosophischer Überlegungen

Vor der Behandlung der Frage nach der Wirklichkeit computervermittelter Inhalte sei zunächst der auf Husserls phänomenologischer Methode basierende theoretische Hintergrund so weit skizziert, wie dies für die vorliegenden Überlegungen notwendig ist. Bekanntlich steht im Zentrum von Husserls Bewusstseins- und Wahrnehmungstheorie die Grundthese der Intentionalität, der zufolge jeder Bewusstseinsakt ein Bewusstsein von etwas ist: Dieses Etwas ist der intentionale Gegenstand.[9] Jeder Gegenstand muss prinzipiell intentional bewusst werden können, denn »[e]in Gegenstand, der ist, aber nicht, und prinzipiell nicht Gegenstand eines Bewusstseins sein könnte, ist ein Nonsens.«[10]

Husserl unterscheidet zwischen immanenten und transzendenten Gegenständen: Immanente Gegenstände sind solche Bewusstseinsinhalte, deren Wirklichkeit auf das Bewusstsein von ihnen beschränkt ist; sie sind vollständig – Husserl nennt diese Gegebenheitsweise »adäquat« – in einer Wahrnehmung gegeben, ihr *esse* und ihr *percipi* fallen zusammen. Transzendente Gegenstände dagegen sind niemals adäquat gegeben. In ihrer Gegebenheit schwingt immer ein *plus ultra* mit, ihre Wirklichkeit geht über die als reiner Gegenstand des Bewusstseins hinaus:[11] Es gibt immer Seiten des Gegenstandes, die in der aktuellen Wahrnehmung nicht gegeben sind, sondern als Verweisungen mitgegeben sind. Zu beachten ist, dass auch phantasierte Gegenstände, beispielsweise Einhörner, zu den transzendenten Gegenständen gehören: Zwar ist es nicht möglich, eine aktuelle Erfahrung eines Einhorns zu machen, aber dem Phantasiebild des Einhorn haftet das jedem transzendenten Gegenstand eigene *plus ultra* an. Allen transzendenten Gegenständen ist im Gegensatz zu immanenten gemeinsam, dass sie in einer anderen Perspektive als der aktuellen gegenwärtig werden können.

Sinnkonstitution – und damit auch die Konstitution des Sinnes einer wirklichen Welt – geschieht auf der Grundlage des intentional Gegebenen. Husserl hat sich immer wieder gegen das Missverständnis der Sinnkonstitution als einer Objektivitätskonstruktion oder einer Objektivitätssicherung – etwa in Abwehr des Solipsismus – gewehrt:[12] Sein Interesse galt dem Verständnis der Prozesse, die zur Herausbildung eines

9. Vgl. Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch*, Den Haag: Nijhoff 1950, S. 73ff.

10. Edmund Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis*, Den Haag: Nijhoff 1966, S. 19f.

11. Vgl. ebd., S. 16ff.

12. Vgl. Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, Den Haag: Nijhoff 1954, S. 193.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bestimmten Sinnes, d.h. einer bestimmten Wirklichkeitsauffassung auf der Grundlage eines in einem bestimmten Kontext gegebenen Gehaltes führen. Durch diesen Ansatz vermeidet Husserl von vornherein sowohl subjektivistische als auch objektivistische Verirrungen: Sinnkonstitution und damit Wirklichkeitswahrnehmung ganz allgemein ist nur möglich unter Berücksichtigung sowohl der subjektiven, kognitiven Leistungen des Menschen, als auch unter Berücksichtigung dessen, was – in seinem Ursprung unabhängig vom Subjekt – diesem als Gegebenes gegenüber tritt. Genau an dieser Stelle vermisst man allerdings bei Husserl eine Untersuchung über den Ursprung des Gegebenen und die Art und Weise, wie das Gegebene das Bewusstsein affizieren kann – also eine ontologische Untersuchung einerseits, eine Untersuchung der Medialität des Gegebenen andererseits. Um die *cum grano salis* überzeugende Wahrnehmungstheorie Husserls im Rahmen einer Medienphilosophie fruchtbar machen zu können, muss Husserls Ansatz mit explizit medientheoretischen Überlegungen verknüpft werden[13] – was auch ohne Eingriffe in die ausgeführten Teile von Husserls Theorie möglich ist, da medientheoretische Ergänzungen lediglich eine Leerstelle in Husserls Theorie ausfüllen. Eine solche Weiterentwicklung der Phänomenologie verspricht dann, ein leistungsfähiges Instrumentarium an die Hand zu geben, mit dem die Wirklichkeitswahrnehmung gerade auch in ihrer medialen Vermitteltheit verständlich gemacht werden kann.

Die Bedeutung der Medialität des Wirklichkeitszugangs scheint sich unter Rückgriff auf den von Sybille Krämer gemachten Vorschlag, eine dem vermittelnden Medium entsprechende spezifische Prägung der Inhalte als Spur[14] zu verstehen, gut beschreiben lassen zu können. In zweiseitiger Abgrenzung sowohl gegen Positionen, die im Sinne McLuhans den Medien eine inhaltlich stark prägende Position zusprechen – solche Positionen sind charakterisiert durch die Zustimmung zu McLuhans provokativer These, dass das Medium die Botschaft sei[15] –, als auch gegen Positionen der Medienneutralität, wie sie Krämer vor allem im Gefolge von Überlegungen Niklas Luhmanns[16] sieht – ihr zufolge tut »das Medium bei Luhmann […] also nichts, es informiert nicht, es enthält nichts«[17] –, schlägt sie einen Mittelweg vor, indem sie den

13. Die ontologische Perspektive kann für medienphilosophische Überlegungen ausgespart bleiben.

14. Vgl. Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: dies. (Hg.), *Medien, Computer, Realität* (Anm. 4), S. 73-95.

15. Vgl. Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*, London, New York: McGraw-Hill 1964.

16. Vgl. Nikas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

17. Vgl. S. Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat« (Anm. 14), S. 77.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Medien eine durchaus bemerkbare, aber keine wesentliche Prägung der transportierten Inhalte zubilligt. Krämer ist der Auffassung, dass »*[d]as Medium […] nicht einfach die Botschaft [ist]; vielmehr bewahrt sich an der Botschaft die Spur des Mediums.*«[18]

Das Medium generiert also genauso wenig neue Inhalte,[19] wie es selbst Inhalt ist. Andererseits besteht aber seine Leistung nicht nur in der Vermittlung von Inhalten, die es völlig unangetastet ließe, sondern es drückt Krämer zufolge vermittelten Inhalten seinen Stempel auf – es informiert sie in dem Sinne, den Vilém Flusser hervorgehoben hat.[20] Das Medium bleibt aber im Hintergrund – bzw. es *soll* im Hintergrund bleiben. Denn ganz gleich, welches Medium zum Transport der Inhalte gewählt wird: Auslösendes Moment für diesen Transport ist das Ziel, bestimmte Inhalte einem bestimmten Rezipientenkreis auf eine bestimmte Art und Weise zugänglich zu machen.[21] Das Medium wird erst dann auffällig und tritt als Vermittlungsinstanz in Erscheinung, wenn es nicht im Hintergrund bleibt.[22] Dies geschieht – abgesehen von expliziten Reflexionen auf die Medialität von Inhalten – immer dann, wenn eine Fehlfunktion auftritt. Das Flimmern des Fernsehbildes, das Warten auf den Seitenaufbau im WWW, das Rauschen, Zirpen und Knarzen im Radio – erst solche Störungen verdeutlichen die Abhängigkeit der empfangenen Inhalte von einem sie übertragenden Medium und machen die Mittelbarkeit der Inhalte bewusst. Dabei manifestiert sich die bereits von dem Husserl-Schüler Martin Heidegger formulierte Einsicht, dass

18. Ebd., S. 81.

19. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass Ereignisse nur deshalb stattfinden, weil Medien über diese Ereignisse berichten – insbesondere das Fernsehen generiert in diesem Sinne viele Ereignisse, die dann auch Material für andere Medien liefern. So ist es im öffentlichen Leben mittlerweile normal, dass Auftritte von so genannten Prominenten im Hinblick auf die mediale Verwertbarkeit dieser Auftritte organisiert werden. Weitere Beispiele für die inhaltsgenerierende Funktion der medialen Berichterstattung sind die von diversen Privatsendern initiierten Reality-Shows oder die als Superstar-Suche präsentierten Nachwuchs-Wettbewerbe.

20. Vgl. beispielsweise Vilém Flusser: »Der Schein des Materials«, in: ders.: *Medienkultur*, Frankfurt/Main: Fischer 1997, S. 216-222.

21. Ausgehend von einem ganz anderen Hintergrund kommt auch Matthias Vogel zu einer ähnlichen Definition des Medienbegriffs. Vgl. Matthias Vogel: »Medien als Voraussetzung für Gedanken«, in: Stefan Münker/Alexander Rösler/Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/Main: Fischer 2003, S. 105-134.

22. Das gilt übrigens nicht nur für Medien im engeren Sinne, sondern für jeden Transmitter. Dass Strom eben nicht direkt aus der Steckdose kommt, mithin eine Steckdose in der Wand nicht reicht, um Strom verbrauchen zu können, wird dann klar, wenn die hinter der Wand verborgenen Leitungen zur Steckdose defekt sind.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

das Zeug – speziell hier Empfangs- und Zugriffszeug wie Fernseher, Radio und Internetcomputer – solange unauffällig bleibt, solange es zuhanden, funktional und damit phänomenologisch abwesend, weil unauffällig ist. Es wird aber um so präsenter, je weniger es zuhanden ist, es also seinem Um-willen nur noch unzureichend oder gar nicht mehr dient.[23] Die Unauffälligkeit in der funktionalen Präsenz weicht einer aufdringlichen Präsenz in der funktionalen Abwesenheit.[24]

Heideggers Analyse findet sich bei Krämer dem Sinn nach wieder, allerdings ohne einen expliziten Bezug auf Heidegger. Krämer schreibt, dass Medien »der blinde Fleck im Mediengebrauch«[25] bleiben – und das um so mehr, je besser sie funktionieren. Sie will die Technik, die hinter Medien steht, nicht im Sinne eines (Werk-)Zeugs verstanden wissen, sondern als Apparat. Das Um-willen eines Werkzeugs sieht Krämer allein in einer unkreativen Leistungssteigerung: Werkzeuge würden zur Arbeitserleichterung eingesetzt. Apparaten hingegen billigt sie kreative Gesichtspunkte zu:

»[D]ie Technik als Apparat aber bringt künstliche Welten hervor, sie eröffnet Erfahrungen und ermöglicht Verfahren, die es ohne Apparaturen nicht etwa abgeschwächt, sondern überhaupt nicht gibt. Nicht Leistungssteigerung, sondern Welterzeugung ist der produktive Sinn von Medientechnologie.«[26]

Mit Krämer muss allerdings betont werden, dass diese Unterscheidung von Technik als Werkzeug und Technik als Apparat keine prinzipielle, also auch keine ontologische darstellt, sondern eine praktisch-pragmatische. Computer können sowohl als Werkzeug – etwa zur Sortierung von Datensätzen – als auch als Apparate – etwa zum Eintauchen in die virtuelle Welt eines MUDs[27] – eingesetzt werden. Krämers Ablehnung des Verständnisses der Medien auf der ontischen Ebene als Werkzeug bedeutet also nicht die Ablehnung des Verständnisses der Medien als Zeug in dem ontologischen Sinne, den Heideggers herausgearbeitet hat. Im phänomenologischen Kontext würde man auch weniger von Apparaten als von künstlichen Ergänzungen des Leibes sprechen, die dann quasi organische Funktionen übernehmen, indem sie zum Leib als

23. Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer 1986, S. 104. Heidegger bezieht sich in § 23 von *Sein und Zeit* explizit auf einen medialen Kontext, nämlich auf das Hören der Stimme eines entfernten Gesprächspartners am Telefon.

24. Vgl. ebd., S. 73.

25. Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat« (Anm. 14), S. 74.

26. Ebd., S. 85.

27. »MUD« steht für *Multi User Dungeon* und bezeichnet netzwerkbasierte Rollenspiele. Vgl. http://www.mudconnector.org/mudfaq/mudfaq-p1.html vom 15. April 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wahrnehmungsleib dazu gehören – womit man wieder bei McLuhan angekommen wäre.[28]

Kombiniert man nun Krämers These, dass das Medium in den Inhalten seine Spuren hinterlässt und dass die Funktion der Medien Welterzeugung, mithin Wirklichkeitsvermittlung ist, mit dem auf Husserls Phänomenologie zurückgehenden Wirklichkeitsverständnis als eines Konstitutionsproduktes, so folgt daraus, dass sich in der auf sinnlich Gegebenes rekurrierenden Sinnkonstitution Prägungen finden lassen müssen, die spezifisch für die das Gegebene vermittelnden Medien sind. Die Spuren der Medien zeigen sich in qualitativen Eigenschaften des Vermittelten und als Beschränkung des Typs von Inhalten, die mittels eines bestimmten Mediums vermittelt werden können.

Die Rolle des Leibes für die Wirklichkeitswahrnehmung

Dass Elemente der Imagination bei jeder Wahrnehmung eines Gegenstandes und damit bei jeder Sinn- und Wirklichkeitskonstitution eine Rolle spielen, ist einer der Kerngedanken von Husserls Phänomenologie. Oben wurde schon die Unterscheidung zwischen immanenten und transzendenten Gegenständen erläutert. Dass die Wahrnehmung von transzendenten Gegenständen, deren Verständnis für das Verständnis des alltäglichen Lebens weitaus wichtiger ist als das der Wahrnehmung immanenter Gegenstände, nach Husserl prinzipiell inadäquat ist, wurde ebenfalls oben schon herausgestellt – Husserl wählt den Defizienz anzeigenden Terminus »inadäquat«, um die Diskrepanz zwischen der vollständigen Sinnkonstitution und der unvollständigen Gegenwärtigung bei der Gegenstandswahrnehmung zu betonen. Die Gegenwärtigung eines Gegenstandes ist prinzipiell unvollständig, weil jeder transzendente Gegenstand in einer bestimmten Perspektive erscheint und deshalb eine originäre Wahrnehmung nur als eine perspektivische Abschattung möglich ist – um hier in Husserls Begrifflichkeit zu sprechen. Dennoch gelingt es uns, aus der unvollständigen Wahrnehmung eines Hauses beispielsweise – nämlich der Betrachtung des Hauses von einem bestimmten Standpunkt aus, von dem aus nur die vordere Fassade, nicht aber die Seitenwände und die Rückwand des Hauses sichtbar sind – ein insofern vollständiges Bild des Hauses zu gewinnen – das heißt, den Sinn »Haus« zu konstituieren –, als dieser Sinn auch die Existenz von

28. Vgl. Marshall McLuhan: *Understanding Media* (Anm. 15), S. 53. Krämer lehnt McLuhans Verständnis von Medien zwar ab (S. Krämer: »Das Medium als Spur und als Apparat« [Anm. 14], S. 84f.), allerdings überzeugt weder ihre Begründung für diese Ablehnung, noch ist sie wesentlich für ihre These, dass Medien in den Inhalten eine Spur hinterlassen.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Seitenwänden und einer Rückwand einschließt. Die Seitenwände und die Rückwand sind in der Wahrnehmung der Fassade horizonthaft mitgegeben, wie Husserl sich ausdrückt. Natürlich kann diese über das originär Gegebene hinausgehende Sinnkonstitution in die Irre führen – etwa indem sich bei Betrachtung des vermeintlichen Hauses von einem anderen Standpunkt herausstellt, dass es sich um eine Filmkulisse handelt, bei der es Seitenwände und eine Rückwand gar nicht gibt. Die Enttäuschung der Erwartung, dass das Herumgehen um das Haus den Blick auf Seitenwände und eine Rückwand freigäbe, führt zur Durchstreichung des Sinnes »Haus« und zur Konstitution eines neuen Sinnes, nämlich dem einer Filmfassade.

Die Korrektur der ursprünglichen Meinung, es handele sich um ein Haus, wird durch eine Änderung der Perspektive möglich, diese wiederum ergibt sich aus einer Änderung des Beobachtungsstandpunktes. Eine leibliche Bewegung hat also dazu geführt, dass ein ursprünglicher Auffassungssinn gestrichen und eine Wahrnehmung mit einem anderen Sinn verknüpft wurde. Die Möglichkeit wechselnder Wahrnehmungen und damit die Möglichkeit von Auffassungsbestätigungen oder -widerlegungen ist immer an solche Bewegungen geknüpft. Zur begrifflichen Fassung dieser Tatsache hat Husserl den Terminus »Kinästhese« geprägt.[29] Die Rede von Kinästhesen ist freilich nur dann sinnvoll, wenn einerseits die aktuelle Wahrnehmungsperspektive durch einen Standpunkt festgelegt, andererseits dieser Standpunkt aber prinzipiell variierbar ist. Der Standpunkt selbst wird durch das Hier und Jetzt des menschlichen Leibes definiert.

Der Leib ist damit als Wahrnehmungsleib charakterisiert. Als solcher stellt er das primäre und unausschaltbare Medium aller Wahrnehmungen dar. Aber der Leib ist auch Bewegungsleib, er bietet nämlich die Möglichkeit zur Ortsveränderung. Letzteres bedeutet prinzipiell die Möglichkeit, einer Wahrnehmungssituation nicht rein passiv ausgeliefert zu sein – das heißt, auf eventuelle Zweifel an einer bestimmten Wahrnehmungsauffassung oder auf den Wunsch nach einer Differenzierung der Wahrnehmungsauffassung durch weitere Wahrnehmungen aus einer anderen Perspektive oder aus größerer bzw. geringerer Distanz zum wahrgenommenen Gegenstand zu reagieren.

Dass dies bei den klassischen Massenmedien wie dem Radio oder dem Fernsehen gerade *nicht* möglich ist, kann als deren deutlichste Spur gewertet werden. Die sich durch Rezeption von Radio- oder Fernsehsendungen aufbauende Welt bleibt von der Welt des täglichen Lebens, der »wirklichen« Welt, dadurch geschieden, dass der Rezipient keine Möglichkeit hat, in das Geschehen einzugreifen und seine Perspektive nach eigenem Wunsch zu ändern – er bleibt an die Selektion

29. Vgl. E. Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis* (Anm. 10), S. 13ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der Perspektiven gebunden, die die Kamera oder das Mikrofon eingefangen haben.[30] Die Bindung an eine Perspektivenauswahl anderer verdeutlicht den asymmetrischen Charakter der klassischen Medien: Dem Sender, der immer auch Rezipient ist, steht der gewöhnliche Rezipient gegenüber, dessen Rolle im Mediengeschehen rein passiv ist. Diese Passivität kann in den Neuen Medien überwunden werden.

Der Leib des Menschen ist aber noch in einem dritten Sinne im gegenwärtigen Kontext interessant, nämlich als Materie. Die Materialität und Schwere des Leibes bringt einerseits seine Bedürftigkeit mit sich, andererseits setzt sie gerade der Bewegungs- und damit auch der Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen Grenzen. So können Standpunkte nur kontinuierlich verändert werden, indem die zwischen zwei Standpunkten liegende Strecke mit einem geeigneten Fahrzeug oder zu Fuß zurückgelegt wird. Leibliche Fehlfunktionen können die Fähigkeit zur Beobachtung deutlich einschränken und es damit beispielsweise auch unmöglich machen, Zweifel an bestimmten Auffassungssinnen auszuräumen oder zu bestätigen.[31] Aber setzt die Materialität des Leibes der Wahrnehmungs- und Bewegungsfähigkeit des Menschen auch Grenzen, so ist sie doch gleichzeitig die Basis, auf der diese Fähigkeiten überhaupt erst entwickelt, ein- und ausgeübt werden können. Die an die leibliche Materialität gebundene Geworfenheit des Menschen[32] bedeutet die Gebundenheit an bestimmte Horizonte und außerdem eine bis zu einem gewissen Grade ausgeprägte Unverfügbarkeit der Horizonte des Wahrnehmens und natürlich auch des Handelns. Zwar kann der Mensch diese Horizonte gestalten – und damit sind sie nicht prinzipiell

30. Dass das Radio beispielsweise nicht alle Sinne anspricht, ist nicht der entscheidende Aspekt. Zwar würde jemand, der aller Sinne mächtig ist, zunächst an der Wirklichkeit einer Welt zweifeln, in der er nur noch hört und nichts mehr sieht, fühlt oder riecht, aber er würde sich auch daran gewöhnen und sich entsprechend zurechtfinden können. Schließlich gibt es auch keinen Grund davon auszugehen, dass sich blinde Menschen etwa in einer Traumwelt wähnen. – Es sollte übrigens ein wesentliches Element von Medienkompetenz sein, sich des in erläutertem Sinne beschränkten Charakter der mittels klassischer Medien wie Radio und Fernsehen übermittelten Welt bewusst zu sein und sie dadurch zumindest auf den ersten Blick von der »wirklichen« Welt zu unterscheiden. Die Stimmigkeit der durch die genannten Medien evozierten Welt bedarf einer genauen Prüfung – insbesondere in Kontexten, in denen Medien offensichtlich instrumentalisiert werden, in denen sie also neben einem apparativem auf jeden Fall auch propagandistischen Charakter haben.

31. Wobei freilich gerade hier technische Apparate als Verlängerung des Leibes dienen können, die kontingente oder prinzipielle Defizite der menschlichen Wahrnehmungs- oder Bewegungsfähigkeit ausgleichen können.

32. Vgl. dazu Heideggers Konzept der Sorge in M. Heidegger: *Sein und Zeit* (Anm. 23), S. 180ff.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

unverfügbar –, er muss sich dabei aber mit der Widerständigkeit der Welt auseinander setzen. Die Horizonte unterliegen nicht der menschlichen Willkür. Die Unverfügbarkeit der Horizonte wirkt sich in der Praxis nicht zuletzt dadurch aus, dass der Mensch mit den Folgen seiner Handlungen zu leben hat, dass seinen Aktivitäten also eine gewisse Ernsthaftigkeit nicht abgehen darf. Er kann sich nicht einfach aus einer ihm unangenehmen oder einer verfahrenen Situation aus- und sich in einen komplett anderen Horizont einblenden, sondern muss sich mit der Situation auseinandersetzen und an ihrer Veränderung arbeiten.

Vor dem Hintergrund dieser hier halb referierten, halb rekonstruierten phänomenologischen Wahrnehmungs- und Wirklichkeitstheorie[33] wird nun verständlich, warum gerade den Neuen Medien eine neue Qualität der Wirklichkeitsvermittlung zugesprochen werden kann. Die Möglichkeiten des Umgangs mit Inhalten, die durch die Neuen Medien vermittelt werden, gleichen in vielerlei Hinsicht, sogar in sehr viel mehr Hinsichten als bei den klassischen Medien, den Möglichkeiten des Umgang mit solchen Inhalten, die unmittelbar in der Welt des täglichen Lebens rezipiert werden. Durchgängig und konsistent eingerichtete Szenarien – etwa die schon erwähnten MUDs – erlauben bzw. verlangen sogar eine der durch die Neuen Medien vermittelten Wirklichkeit angemessene Reaktion auf bestimmte Situationen und bieten die Gewähr, dass sich die Situation dann – im Rahmen der auch alltäglich erlebten Unwägbarkeiten – entsprechend entwickelt; dem Kontinuitätsbedürfnis menschlicher Wirklichkeitswahrnehmung kann die computergenerierte Realität dadurch gerecht werden.

Doch nicht nur das Kontinuitätsbedürfnis wird befriedigt, auch dem Drang nach Spontaneität können die Neuen Medien Genüge tun. In computergenerierten Szenarien kann der Rezipient jederzeit aus reiner Willkür eine Ereignisfolge beginnen. Dies ist notwendig, damit die oben erläuterten Kinästhesen überhaupt durchgeführt werden können,

33. Die Darstellung basiert vor allem auf Gedanken Edmund Husserls, neben die allerdings Elemente von Martin Heidegger und Jan Patocka getreten sind. Erst im Zusammenspiel ist wohl eine tragfähige phänomenologische Theorie der Wirklichkeitskonstitution möglich – wobei diese wegen der Nichtbeachtung der Spur der Medien in den vermittelten Inhalten mehr oder weniger bei allen drei angeführten Phänomenologen um spezifisch medienphilosophische Aspekte erweitert werden muss. Dies ist hier geschehen, wobei diese Erweiterungen vor allem von den Überlegungen Sybille Krämers inspiriert sind. Hier sei allerdings weiterhin angemerkt, dass der Gedanke der Spur in Verbindung mit Medialität schon vor Krämer gefasst wurde, nämlich beispielsweise von Emanuel Levinas, der im Antlitz die Spur des Anderen sah, somit bei ihm das Antlitz des Anderen als Medium *par excellence* beim Zugang zum Anderen auftritt. Vgl. Emanuel Levinas: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg: Alber 1983.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mithin ist dies eine Voraussetzung dafür, dass einstimmige Wahrnehmungen und vor allem Korrekturen und Ausdifferenzierungen von Wahrnehmungen vorgenommen werden können. Ohne die Möglichkeit der Spontaneität ist die aktive Gestaltung der Weltauffassung und damit auch der Eindruck einer im emphatischen Sinne wirklichen Welt nicht möglich. Die hier interessierende computervermittelte Wirklichkeit ist also in einer ganzen Reihe von Hinsichten – Möglichkeit von Kinästhesen und Spontaneität sowie Kontinuität der Wahrnehmungsabläufe – mit der unmittelbaren verwechselbar.

Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Horizonten

Es gibt aber auch Aspekte, die die computervermittelte Wirklichkeit von der unmittelbaren klar unterscheiden. Von den oben aufgeführten drei Aspekten der Leiblichkeit des Menschen, nämlich der Wahrnehmung, der Handlungsfähigkeit und der Bedürftigkeit, ist es der dritte Aspekt, für den die computergenerierte und in diesem Sinne virtuelle Realität keinen Raum bietet. Der Bedürftigkeit des Leibes kann keines der Neuen – und natürlich auch keines der klassischen – Medien gerecht werden, da sie alle keinerlei Materialität vermitteln können. Es ist eines der herausragendsten und auch vermeintlich selbstverständlichsten Spurelemente der Medien, dass die durch sie vermittelten Inhalte immateriell sind.[34] Diese Grenze hat zweierlei Bedeutung: Einerseits ist für ein materielles Wesen wie den Menschen ein Überleben im computergenerierten Raum schlicht unmöglich – zumindest zum Schlafen und zur Nahrungsaufnahme muss der Cyberspace verlassen werden[35] –, andererseits bindet die Materialität der Leiblichkeit den Menschen an sein Hier und Jetzt und zwingt ihn damit in eine Situation, über die er nicht frei verfügen kann.

In der Science-Fiction-Literatur und im Film wird die materielle Gebundenheit an den Leib schon allenthalben überwunden, indem von der prinzipiellen Transformationsmöglichkeit zwischen Energie und Materie reger Gebrauch gemacht wird, die aus der Äquivalenzbezie-

34. Vorsichtiger sollte man davon sprechen, dass sie *noch* immateriell sind; die Erkenntnisse der modernen Physik legen die Annahme nahe, dass diese Immaterialität nicht prinzipiell ist – Einsteins Äquivalenzbeziehung zwischen Masse und Energie besagt, dass grundsätzlich eine Umwandlung von Masse in Energie möglich ist. Da Strukturen immateriell beschrieben werden und in Form von Informationen, also letztlich geordneten Energiestößen vermittelt werden können, kann auch eine Übertragung von Materie über ein immaterielles Medium zumindest nicht prinzipiell ausgeschlossen werden.

35. Ganz abgesehen davon, dass er im Prinzip auch schon bei jedem Atemzug verlassen ist.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

hung folgt: In der Serie *Enterprise* ermöglicht es beispielsweise eine »Beamen« genannte Technik, Körper in Energie umzuwandeln, durch den Raum zu schicken und wieder zu materialisieren. Im Film *Tron*, den Walt Disney 1982 in die Kinos brachte und in dem als einem der ersten Filme in großem Stile Computer zur Generierung von Landschaften, in denen sich die Handlung abspielt, eingesetzt wurden, wird der Computerspezialist Flynn von einem totalitären Kontrollprogramm seines Widersachers Dillinger dematerialisiert und als strukturierte Energie in die Computerwelt gesperrt. Flynn muss sich dort gegen die Versuche des Kontrollprogramms, ihn zu löschen, wehren. Die Rückkehr in die nicht-computierte Welt gelingt ihm erst, nachdem das von ihm entwickelte Programm Tron das Kontrollprogramm überwunden hat und Flynn wieder materialisiert werden kann.

Die Reihe solcher Beispiele ließe sich weiter fortsetzen.[36] Im vorliegenden Kontext kann vor allem der Film *Tron* illustrativ wirken. Im »wirklichen« Leben ist Flynn nämlich nicht nur ein begnadeter Programmierer, sondern auch ein leidenschaftlicher Computerspieler – was ihm in der Zeit, in der er als strukturierte Energie im Computer existiert, sehr zugute kommt: Die Aufgaben, die er *im* Computer lösen muss – beispielsweise eine Art Motorradrennen – und in denen es um seine Existenz geht – wer das Wettrennen verliert, wird gelöscht –, hat er als User *am* Computer schon oft absolviert – nur ging es da eben nicht um seine Existenz. Hatte er verloren, konnte er ein neues Spiel starten oder einfach etwas anderes tun. Philosophisch gesprochen: Es stand in seiner Wahl, den (Spiel-)Kontext zu verlassen oder ihn zurückzusetzen. Diese Wahl hatte er als Bestandteil des Spiels im Computer dann nicht mehr – und diese Wahl hat der Mensch im »wirklichen« Leben ebenfalls nicht. Die prinzipielle Unverfügbarkeit der Situationen, die letztlich an die Materialität des menschlichen Leibs gebunden ist, an seine Verankerung im Hier und Jetzt, zeichnet die Situationen und Horizonte aus, in denen sich der Mensch im täglichen Leben bewegt. Im wirklichen Leben gibt es keine Reset-Taste, sondern der Mensch muss sein Handeln jederzeit mit seiner Existenz verantworten – diese Erkenntnis ist keineswegs trivial, sondern bedeutet für jeden Menschen eine große Lernherausforderung.[37]

36. Der Film *Matrix* – 1999 in die Kinos gekommen – exemplifiziert zwar die Problematik der Unterscheidbarkeit zwischen einer imaginierten und der »wirklichen« Welt, aber gerade nicht die Transformationsmöglichkeit von Materie und Energie. In diesem Film ist die materiale Trennung zwischen der Matrix als der imaginierten Welt und der »wirklichen« Welt, in der die Maschinen herrschen, unüberbrückbar. Während die Protagonisten in die Matrix eingespeist sind, bleiben ihre Körper in der »wirklichen« Welt zurück.

37. Die Methoden der gegenwärtigen Kriegsführung legen den Verdacht nahe,

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In der Praxis heißt das, dass es in dem computergenerierten Raum, der den Usern derzeit zugänglich ist und der sich dadurch ausgezeichnet, dass sich der User aus ihm bzw. von ihm jederzeit zurückziehen kann,[38] so etwas wie Verantwortung nur in einem sehr eingeschränkten oder nur sehr schwach bedeutsamen Sinne geben kann. Solange es die Möglichkeit eines effektiven Resets gibt, sind die Folgen des eigenen Handelns unwichtig. Zwar ist Flynn auch als Spieler *am* Computer dafür verantwortlich, wenn er seine Coderepräsentanz nicht zum Sieg im Wettrennen führt und diese dann gelöscht wird. Dieses ist aber für Flynns »wirkliches« Leben in seiner unmittelbaren Lebensumwelt bedeutungslos.[39] Nicht bedeutungslos dagegen ist, dass er sich den Machenschaften Dillingers, dessen Kontrollprogramm dann Flynn in Energie transformiert und das alles für seine (schließlich fehlgeschlagene) Löschung tut, nicht beugt, sondern sich gegen die totalitären Machenschaften Dillingers engagiert.

Schlussbetrachtungen

Vor allem in der unreflektierten, natürlichen Einstellung wird in der Regel scharf zwischen der »wirklichen« Wirklichkeit und einer als unwirklich bezeichneten, »nur« imaginierten unterschieden. Husserl hat in seiner *Krisis*-Schrift[40] diese Unterscheidung auf ein übersteigertes Vertrauen in die mathematischen und experimentellen Naturwissenschaften zurück geführt. Dieses fehlgeleitete Vertrauen reduziert Wirklichkeit auf Messbarkeit und experimentelle Überprüfbarkeit. Wohlge-

dass viele Militärstrategen den existenziellen Ernst ihrer Planungen und Anordnungen durch die an Computerspiele erinnernden High-Tech-Instrumente, mit denen so genannte »chirurgische Schläge« durchgeführt werden, aus den Augen verloren haben. Es hat den Anschein, dass so mancher Befehlshaber den Gefahren einer Verharmlosung des Kriegsgeschehens durch dessen Medialisierung erlegen ist.

38. Dem widerspricht durchaus nicht, dass es das Phänomen der Sucht nach bestimmten (Computer-)Spielen gibt, der Rückzug aus der virtuellen Welt also nicht immer leicht ist. Doch auch für den Spielesüchtigen ist dieser Rückzug prinzipiell möglich – und wird abrupt wirklich, wenn beispielsweise der Computer ausfällt.

39. *Nota bene*: Es geht hier um das Löschen einer ganz spezifischen Coderepräsentanz, die – mit Ausnahme davon, dass sie von ihm gesteuert wird – nichts mit dem »wirklichen« Flynn zu tun hat. Je nach Spielertyp ist es natürlich ganz und gar nicht bedeutungslos, dass ein Spiel verloren wurde, dabei spielt aber die Individualität der Coderepräsentanz keine Rolle. Allerdings liegt diese – nicht unwichtige – Problematik auf einer ganz anderen Ebene als der medienphilosophischen.

40. Vgl. E. Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften* (Anm. 12), insb. §§ 8,9.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

merkt: Die natürliche Einstellung beinhaltet nicht notwendigerweise eine Wertung der unterschiedlichen Wirklichkeiten. Ist dem einen die – aus naturwissenschaftlicher Perspektive – »wirkliche« Wirklichkeit als kalt und herzlos verhasst, so graut dem anderen vor der imaginierten Wirklichkeit als einem Feld voller Unverbindlichkeiten und Unsicherheiten. Es ist nicht zuletzt das Verdienst von Denkern wie Husserl und später auch Vertretern des radikalen Konstruktivismus,[41] in der Wissenschaft und auch darüber hinaus ein Bewusstsein dafür geweckt zu haben, dass die »wirkliche« Wirklichkeit in der Weise, wie sie erlebt wird, gar nicht so sehr anders als die imaginierte ist.[42] Die Einsicht, dass beide Wirklichkeiten eine Realität im Sinne einer Sachhaltigkeit präsentieren und gleichermaßen wirken, in diesem Sinne also beide als »wirklich« zu bezeichnen sind, führt aber insbesondere in Bezug auf das Sicherheitsbedürfnis des Menschen zu einer unbefriedigenden Situation: Wenn auch das vermeintlich Unverrückbare und Fundamentale, von dem die Naturwissenschaften handeln, prinzipiell nicht zuverlässiger sein soll als das Imaginierte und Konstruierte – woran soll sich der Mensch im täglichen Leben dann noch halten? Was sind die Kriterien, anhand derer zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit oder vermeintlicher Wirklichkeit unterschieden werden kann? Wenn eine solche Unterscheidung gar nicht mehr möglich sein sollte – woher kommt dann die Verlässlichkeit und Berechenbarkeit des täglichen Lebens, die in der natürlichen Einstellung aus der vermeintlich unverrückbaren und unabhängigen Wirklichkeit abgeleitet wird? Das in der unreflektierten Einstellung vorherrschende Misstrauen gegenüber künstlichen Wirklichkeiten weitet sich aus auf die unmittelbar erlebte Wirklichkeit, wenn nicht überzeugende Abgrenzungskriterien zwischen diesen Welten gefunden werden können.

Wie oben ausgeführt ist die Lage zumindest bezüglich der von Neuen Medien präsentierten Wirklichkeit allerdings so undurchschaubar noch nicht, da es durch die Leiblichkeit noch ein zuverlässiges Kriterium gibt für die Unterscheidung zwischen der unmittelbaren Wirklichkeit, in der menschliches Leben mit allen seinen Aspekten möglich ist, und der technisch vermittelten Wirklichkeit, die nur einzelnen Aspekten der Menschlichkeit gerecht zu werden vermag. Dennoch muss zumindest die Frage erlaubt sein, ob diese Verankerung in und durch die Leiblichkeit eine prinzipielle oder nur eine kontingente ist. Ist menschliches Leben ohne Leiblichkeit prinzipiell vorstellbar?[43] In

41. Vgl. dazu Paul Watzlawick (Hg.): *Die erfundene Wirklichkeit*, München: Piper 1981.

42. Genau dieser Aspekt wird vom Film *Matrix* sehr schön exemplifiziert.

43. Vgl. dazu Barbara Beckers Ausführungen über Konzepte des Post-Humanen

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Stanley Kubricks Film *2001: A Space Odyssey* stößt die Menschheit auf eine Lebensform, die die Grenzen der Leiblichkeit offensichtlich überwunden hat. Mit Sicherheit wäre uns eine solche Lebensform noch viel fremder, als es der visionäre Schluss des Films von Kubrick andeuten kann. Allerdings spricht zunächst einmal nichts dagegen, dass die Menschheit auch mit einer solchen gravierenden Veränderung zurechtkommen würde. Im Laufe der Jahrtausende hat sich das menschliche Leben immer wieder auf vorher unvorstellbare Weise verändert – und was ältere Generation noch vor schier unüberwindliche Probleme stellte, lernen jüngere Generation schon im zartesten Kindesalter. So hat es auch den Anschein, dass sich die heute lebenden Menschen mit der Computerisierung und Digitalisierung der Umwelt alles in allem mittlerweile recht gut arrangiert haben – was nicht heißt, dass es mit diesen Prozessen im Einzelfall nicht noch Probleme und auch allgemein noch viel Reflexionsbedarf gibt.

In den vorgetragenen Überlegungen wurde der Versuch unternommen, ein Verständnis der computervermittelten Wirklichkeitswahrnehmung trotz der technischen Neuigkeit der Neuen Medien im Rahmen prinzipiell bereits bestehender philosophischer Begriffsschemata zu erreichen und damit zu zeigen, dass keine neue philosophische Disziplin zu diesem Zweck etabliert werden muss. Es sollte deutlich werden, dass die neue Computertechnik erweiterte und faszinierende Möglichkeiten der Vermittlung und Generierung von Wirklichkeit mit sich bringt – und zwar in einem Maße, das vor der Entwicklung des Computers undenkbar war. Die computierte Wirklichkeit pauschal und abschätzend als bloß virtuell abzutun ist deshalb sicherlich falsch. Übertrieben allerdings wäre auf der anderen Seite die Erwartung, dass von der Computertechnik und der computervermittelten Wirklichkeitswahrnehmung eine grundlegende Revolutionierung des gesamten menschlichen Lebens ausgehen würde. Die Neuen Medien verdienen und verlangen in gleichem Maße wie die klassischen Medien philosophische, soziologische und kulturanthropologische Untersuchungen – nicht mehr, aber auch nicht weniger.

in »Philosophie und Medienwissenschaft im Dialog«, in: Münker/Rösler/Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie* (Anm. 21), S. 91-106.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Autorinnen und Autoren

Christopher Balme, geb. 1957, Dr. phil. habil., Univ.-Prof. für Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Promotion an der Universität Otago, Neuseeland, Habilitation 1993 an der Universität München. Herausgeber der Zeitschrift *Theatre Research International*, Präsident der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Wichtigste Publikationen: *The Reformation of Comedy* (1984); *Das Theater von Morgen* (1988); *Texte zur Theorie des Theaters*, hg. mit Klaus Lazarowicz (1991); *Theater im postkolonialen Zeitalter* (1995); *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama* (1999); *Einführung in die Theaterwissenschaft* (1999). Arbeitsgebiete: Interkulturelles und postkoloniales Theater; Theaterikonographie, Theater und Intermedialität.

Matthias Bauer, geb. 1962, Dr. phil. habil., Privatdozent am Deutschen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Veröffentlichungen: *Im Fuchsbau der Geschichten* (1993), *Der Schelmenroman* (1994), *Romantheorie* (1997). Zahlreiche Aufsätze u.a. zu Sigmund Freud, Robert Musil und Paul Wühr. Demnächst erscheint: *Schwerkraft und Leichtsinn. Kreative Zeichenhandlungen im intermediären Feld von Wissenschaft und Literatur.*

Christoph Ernst, geb. 1975, M.A., Studium der Germanistik, Mittleren und Neuren Geschichte sowie Philosophie. Lehrbeauftragter am Deutschen Institut der Johannes Gutenberg Universität Mainz, Promotionsstipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Freie Tätigkeiten in der Öffentlichkeitsarbeit (Austellungen). Derzeit Arbeit an einer Dissertation zum Verhältnis von Essayismus und Medienphilosophie. Aufsätze zu Günther Anders und zum Frauenbild der Goethezeit. Arbeitsgebiete: Ideengeschichte des 18-20. Jahrhunderts, Literatur- und Medientheorie, Wechselwirkungen zwischen Philosophie und Literatur, Sprachphilosophie, Ästhetik.

Ernst Fischer, geb. 1951, Dr. phil. habil., Studium der Germanistik und Philosophie an der Universität Wien, dort Promotion 1979; 1989 Habilitation an der Ludwig-Maximilians-Universität München; seit 1993 Univ.-Prof. für Buchwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Publikationen zur Literatur-, Buchhandels- und Mediengeschichte des 18.-20.Jahrhunderts, darunter: *Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700 bis 1800*, hg. mit W. Haelfs u. Y.-G. Mix (1999); *Geschichte des Buchhandels in Österreich*, mit N. Bachleitner u. F.M. Eybl (2000); (Hg.): *Literarische Agenturen – die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?*, (2001); »Medienwechsel, Medienwandel, Medienexpansion. Der Anbruch des elektronischen Zeitalters in kommunika-

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tionsgeschichtlicher Perspektive«, in: S. Spoun/W. Wunderlich (Hg.): *Medienkultur im digitalen Wandel. Prozesse, Potenziale, Perspektiven* (2002).

Julia Glesner, geb. 1975, M.A., seit 2000 Promotionsstipendiatin am Graduiertenkolleg »Bild-Körper-Medium. Eine anthropologische Perspektive« an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe; Studium in Mainz, Paris und Brisbane; August bis Oktober 2001 Segal Research Fellow am Center for Advanced Studies in Theatre Arts der CUNY; Monographie zum Thema »*Theater für Touristen. Eine kulturwissenschaftliche Studie zum Tjapukai Aboriginal Cultural Park, Australien*« (2002); verschiedene Aufsätze, u.a.: »Web Dance – Konvergenzen zwischen Tanz und Internet?«, in: Klein, G./Zipprich, C. (Hg.): *Tanz Theorie Text* (2002). Stipendiatin der Akademie »Musiktheater heute« (Kulturstiftung der Deutschen Bank) in der Sparte Intendanz; Mitarbeiterin der Camerata Nuova e.V., Wiesbaden.

Petra Gropp, geb. 1974, M.A./Maîtrise, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Studium der Germanistik, Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie Romanistik im Rahmen des Integrierten deutsch-französischen Studienprogramms Mainz/Dijon. Promotion zur literarischen Medienästhetik der Schrift. Derzeit Leitung des Drittmittelprojektes »Frauen – Literatur – Markt« an der Universität Mainz. Lektoratstätigkeit im S. Fischer-Verlag. Aufsatz zu Rolf Dieter Brinkmann in: C. Schärf (Hg.): *Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte* (2002).

Andreas Hütig, geb. 1974, M.A., Studium der Philosophie, Politikwissenschaften, Literaturwissenschaft und Jura in Mainz, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Philosophischen Seminar der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Abteilung Philosophie des Bewusstseins und der Subjektivität. Freier Seminarleiter am Heinrich Pesch-Haus in Ludwigshafen, Gastdozent der European Summer University des Europäischen Forums für Bioethik (www.eufobio.org). Dissertationsprojekt zu Ernst Cassirers Theorie der Moderne; Forschungsschwerpunkte: Kulturphilosophie, Ethik, insbes. Medien- und Bioethik; Veröffentlichungen zu Kant, Nietzsche, Cassirer und zur Diskursethik.

Alexander Jackob, geb. 1969. Arbeiten als freier Graphiker in Berlin. Seit 1998 Studium der Theaterwissenschaft und Filmwissenschaft in Mainz. Mitinitiator der Arbeitsgruppe »Geschichte, Theorie, Methodologie: Das Bild und seine Medien«. Artikel in theater- und filmwissenschaftlichen Zeitschriften. Zuletzt mit Kati Röttger: »Die Welt als Bild und Vorstellung: Wagners Bayreuth und Ring in Stuttgart 2000«, in: »Theaterwelten« (2003). Zurzeit Promotionsprojekt mit dem Arbeitstitel: »Das Bild in Theater-, Film- und Fernsehen: Theorie und Methode«.

Bernd Kiefer, geb. 1956, Dr. phil., Wissenschaftlicher Assistent am Seminar für Filmwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Publikationen über Walter Benjamin und zur Filmgeschichte; *Die bizarre Schönheit der Verdammten. Die Filme von Abel Ferrara*, hg. mit Marcus Stiglegger (2000); *Western*, hg. mit Norbert Grob (2003). Zahlreiche

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Beiträge in den von Thomas Koebner herausgegebenen Bänden *Filmklassiker*, *Filmregisseure* und *Sachlexikon des Films*.

Petra Maria Meyer, geb. 1958, Dr. phil. habil, Staatsexamen und Promotion im Fach Philosophie an der Heinrich Heine-Universität Düsseldorf, Habilitation an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Fach Theaterwissenschaft, freie Tätigkeit für das ZDF, Dramaturgen- und Autorentätigkeit für den WDR-Köln. Mitglied der Jury zur Vergabe des Prix Ars Acustica des WDR Köln. Lehrtätigkeiten an verschiedenen Universitäten und an der Kunstakademie Düsseldorf, Vertretungen von C3- und C4-Professuren an der Universität zu Köln für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft. Zurzeit Vertretung des Lehrstuhles für Theaterwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Forschungsschwerpunkte: Intermedialität, Medienphilosophie und Mediendramaturgie, Kultursemiotik, Akustische Kunst, Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts. Buchveröffentlichungen: *Die Stimme und ihre Schrift* (1993); *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker,* (1997); *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, (2001). Zahlreiche Radiosendungen, Katalogtexte und Aufsätze.

Christian Rabanus, geb. 1970, Dr. phil., Studium der Philosophie und Physik in Göttingen, Wien, Heidelberg und Mainz. Die Promotion erfolgte 2000 in Mainz mit einer phänomenologischen Arbeit. Seit 2000 Arbeit in der IT-Branche, zunächst als Journalist, derzeit als Trainer. Seit 2001 zudem Lehrbeauftragter am philosophischen Seminar der Universität Mainz. Letzte Buchveröffentlichungen: *Borderline – Strategien und Taktiken für Kunst und soziale Praxis* (2002); (als Mitherausgeber) *Praktische Phänomenologie. Jan Patockas Revision der Phänomenologie Edmund Husserls* (2002)

Josef Rauscher, geb. 1950, Dr. phil. habil., seit 1997 Hochschuldozent am Philosophischen Seminar der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Promotion an der Universität Regensburg mit einer Arbeit zur Grundlegung der Ästhetik. Habilitation in Mainz mit der Schrift *Ethik und Sprache*. Weitere Veröffentlichungen in den Bereichen Sprachwissenschaft/Sprachphilosophie, Anthropologie und zum Film (siehe www.josef-rauscher.de).

Kati Röttger, geb. 1958, Dr. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 1995-1998 Postdoktorandin im Graduiertenkolleg »Geschlechterdifferenz & Literatur« an der Universität München. Promotion über »Theater in Kolumbien«. Habilitation: »Fremdheit und Spektakel. Theater als Medium des Sehens«. Forschungsarbeit im Projekt »Geschichte, Theorie, Methodologie: Medien des Bildes«. Schwerpunkte: Medientheorie, Visualität & Bild, postkoloniales Theater und Theorie (Lateinamerika), Theater & Gender, Theatergeschichte (18. Jh.). Jüngste Publikationen: »Medea meets Marilyn. Visualität und Narrativität in Tragödie und Film«, in: *Theater der Zeit (Recherche): Theater-Frauen-Theater* (2001); »Wie werde ich Ausländer? Kanak Sprak, Sprechen Lernen und performative Strategien der Entfernung«, in: *Inszenierungen: Theorie – Ästhetik – Medialität* (2002); »The Devil's Eye: Faust and the Magic Lantern«, in: *European Theatre Iconography* (2002); »›Kanake sein oder Kanake

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sagen?‹ Die Entscheidungs-Gewalt von Sprache in der Inszenierung des Anderen und des Selbst«, in: *Theater als Paradigma der Moderne?* (2003); F@ust version 3.0«: Eine Theater- und Mediengeschichte», in: *Crossing Media*. (2003); mit A. Jackob: »Die Welt als Bild und Vorstellung«, in: *Theaterwelten* (1). Erscheint als Internetzeitschrift Sommer 2003.

Christian Schärf, geb. 1960, Dr. phil. habil., Hochschuldozent am Deutschen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Forschungsschwerpunkte: Mediengeschichte der Literatur, Literatur und Philosophie, Essay und Essayismus, Literaturtheorie, Ästhetik. Veröffentlichungen: *Goethes Ästhetik. Eine Genealogie der Schrift* (1994); *Geschichte des Essays* (1999); *Franz Kafka* (2000); *Der Roman im 20. Jahrhundert* (2001); *Literatur in der Wissensgesellschaft* (2001); als Herausgeber in Zusammenarbeit mit Petra Gropp: *Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte* (2002); zahlreiche Aufsätze zur Literaturtheorie und neueren deutschen Literaturgeschichte.

Karl Anton Sprengard, geb. 1933, Dr. phil. habil., Univ.-Prof. für Allgemeine Geschichte und Systematik der Philosophie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Honorarprofessor der International University of Lugano, Gastprofessuren in Europa, USA, Asien; Forschungsaufenthalte und Kontaktreisen in Afrika, Russland, Zentralasien, China, Ozeanien. Leiter von Forschungs- und Entwicklungsprojekten. Veröffentlichungen zur Philosophie der Antike, des Mittelalters und der Neuzeit. Herausgebertätigkeit von Sammelbänden und Symposienakten. Arbeiten zur Vergleichenden Kulturwissenschaft und Philosophie (Japan). Schwerpunkte: Geschichte der Philosophie vom Deutschen Idealismus bis zur Gegenwartsphilosophie. Lebensfragen der Moderne vor dem Hintergrund von Ontologie, Logik, philosophischer Anthropologie und Ethik.

Marcus Stiglegger, geb. 1971, Dr. phil, studierte Filmwissenschaft, Theaterwissenschaft und Ethnologie in Mainz. Promotion 1999 zum Thema »Faschismus und Sexualität im Film«. Seit 2000 Wissenschaftlicher Assistent am Seminar für Filmwissenschaft, Universität Mainz. Herausgeber und Mitarbeiter zahlreicher Publikation zu Filmästhetik, -theorie und Filmgeschichte. Herausgeber des Kulturmagazins »Ikonen« (www.ikonen-magazin.de). Habilitation zum Thema »Seduktive Strategien filmischer Inszenierung« ist in Vorbereitung.

Meike Wagner, geb. 1971, Dr. phil., hat in München und Paris Theaterwissenschaft, Politikwissenschaft und Kommunikationswissenschaft studiert und in Mainz im DFG-Graduiertenkolleg »Theater als Paradigma der Moderne« mit einer Dissertation zur Medialität des Theaterkörpers promoviert. Sie ist als freie Publizistin tätig und seit 2003 am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Mainz wissenschaftliche Mitarbeiterin und Koordinatorin des Internationalen Promotionsprogrammes *Performance and Media Studies*. Sie ist Mitherausgeberin von *Figuration. Beiträge zur Beschreibung ästhetischer Gefüge* (2000). Jüngste Veröffentlichungen sind u.a. *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters* (2003) und »Muster auf Grund. Das Ornament als Strukturformel einer Medialität des Figurentheaterkörpers« in: *Theater als Paradigma der Moderne?* (2003).

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abbildungsverzeichnis

Seite 240 Malewitsch: Bühnenbildentwurf »Sieg über die Sonne«, 2. Akt, 5. Bild; Papier, Bleistift, 21x27 cm. Das Exponat befindet sich im Staatlichen Museum für die Kunst des Theaters und der Musik, St. Petersburg. Quelle: »Entfesselt. Die russische Bühne 1900-1930«. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Bayrische Akademie der Schönen Künste München, 1994.

Seite 255 Maria Stuart: Aufführung Theater am Goetheplatz, Bremen 7. März 1972. Foto: Andres Buttmann.

Seite 258 Videoprint der Aufnahme der Aufführung von Máquina Hamlet, »El Periférico de Objetos«, 1997, Regie: Daniel Veronese, Emilio García Webhi und Ana Alvarado.

Seite 270 Videoprint der Aufnahme der Aufführung von Máquina Hamlet, »El Periférico de Objetos«, 1997, Regie: Daniel Veronese, Emilio García Webhi und Ana Alvarado.

Seite 271 Videoprint der Aufnahme der Aufführung von Máquina Hamlet, »El Periférico de Objetos«, 1997, Regie: Daniel Veronese, Emilio García Webhi und Ana Alvarado.

Seite 280 Rick Sacks: »The *MetaMOOphosis* Brings Kafka Into The Net«, http://www.oudeis.org/status/stjan.html#kafka vom 28.05.2002.

Seite 285 http://www.wwsd.org/artifacts/artifacts.html vom 21.11.2001.

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

transcript Kultur- und Medientheorie

Georg Christoph Tholen, Gerhard Schmitz, Manfred Riepe (Hg.)
Übertragung – Übersetzung – Überlieferung
Episteme und Sprache in der Psychoanalyse Lacans
2001, 442 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-74-2

Annette Keck, Nicolas Pethes (Hg.)
Mediale Anatomien
Menschenbilder als Medienprojektionen
2001, 456 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-76-9

Hans-Joachim Lenger
Vom Abschied
Ein Essay zur Differenz
2001, 242 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-75-0

Susanne Gottlob
Stimme und Blick
Zwischen Aufschub des Todes und Zeichen der Hingabe: Hölderlin – Carpaccio – Heiner Müller – Fra Angelico
2002, 252 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-97-1

Manfred Riepe
Bildgeschwüre
Körper und Fremdkörper im Kino David Cronenbergs. Psychoanalytische Filmlektüren nach Freud und Lacan
2002, 224 Seiten,
kart., zahlr. SW-Abb., 24,80 €,
ISBN: 3-89942-104-3

Torsten Meyer
Interfaces, Medien, Bildung
Paradigmen einer pädagogischen Medientheorie
2002, 266 Seiten,
kart., zahlr. SW-Abb., inkl. Begleit-CD-ROM, 26,80 €,
ISBN: 3-89942-110-8

Christian Bielefeldt
Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke
Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung
April 2003, 308 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-136-1

Wolfgang Kabatek
Imagerie des Anderen im Weimarer Kino
April 2003, 226 Seiten,
kart., zahlr. SW-Abb., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-116-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter: www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

transcript Kultur- und Medientheorie

Nikolaus Müller-Schöll,
Marianne Schuller (Hg.)
Kleist lesen

September 2003, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-105-1

Claudia Lemke, Stephan
Münte-Goussar, Torsten Meyer,
Karl-Josef Pazzini,
Landesverband der Kunstschulen
Niedersachsen (Hg.)
sense & cyber
Kunst, Medien, Pädagogik

September 2003, ca. 280 Seiten,
kart., zahlr. Abb., inkl. Begleit-DVD,
ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-156-6

Marianne Schuller,
Gunnar Schmidt
Mikrologien
Literarische und philosophi-
sche Figuren des Kleinen

September 2003, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 3-89942-168-X

Meike Wagner
Nähte am Puppenkörper
Der mediale Blick und die
Körperentwürfe des Theaters

Oktober 2003, ca. 250 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-158-2

Nikolaus Müller-Schöll (Hg.)
Ereignis
Eine fundamentale Kategorie
der Zeiterfahrung
Anspruch und Aporien

Oktober 2003, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-169-8

Georg Jongmanns
Bildkommunikation
Ansichten der Systemtheorie

August 2003, 268 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-162-0

Timo Skrandies
**Echtzeit – Text – Archiv –
Simulation**
Die Matrix der Medien und ihre
philosophische Herkunft

Oktober 2003, ca. 400 Seiten,
kart., ca. 28,00 €,
ISBN: 3-89942-151-5

Christoph Engemann
**Electronic Government – vom
User zum Bürger**
Zur kritischen Theorie des
Internet

Oktober 2003, ca. 130 Seiten,
kart., ca. 13,80 €,
ISBN: 3-89942-147-7

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

transcript Kultur- und Medientheorie

Jörn Rüsen (Hg.)
Zeit deuten
Perspektiven – Epochen – Paradigmen
Oktober 2003, ca. 400 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-149-3

Christoph Ernst, Petra Gropp, Karl Anton Sprengard (Hg.)
Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie
Oktober 2003, 334 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-159-0

Tanja Nusser, Elisabeth Strowick (Hg.)
Rasterfahndungen
Darstellungstechniken – Normierungsverfahren – Wahrnehmungskonstitution
Oktober 2003, ca. 350 Seiten,
kart., farb. Abb., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-154-X

Saskia Reither
Computerpoesie
Studien zur Modifikation poetischer Texte durch den Computer
Oktober 2003, ca. 250 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-160-4

Eva Erdmann (Hg.)
Der komische Körper
Szenen – Figuren – Formen
Oktober 2003, ca. 350 Seiten,
kart., zahlr. SW-Abb., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-164-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839401590 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND