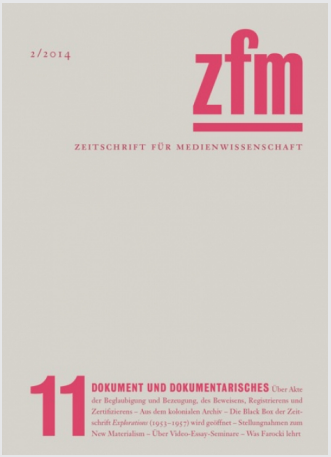
Zusammenfassung
»Dokument und Dokumentarisches« zielt auf die unterschiedlichen Akte der Beglaubigung und Bezeugung, des Beweisens, Registrierens und Zertifizierens, letztendlich also der Herstellung von Evidenz, Authentizität und Wahrheit und fragt danach, wie sich diese Akte jeweils medienspezifisch ausprägen und welche Gesten und Einsätze des Dokumentarischen die Autorität einer dokumentierten Wahrheit irritieren oder unterlaufen. Die synchrone und diachrone Vielfalt dokumentarischer Bezugnahmen lässt sich nicht nur in den etablierten audiovisuellen Mediengenres, wissenschaftlichen Darstellungsformen und künstlerischen Praktiken verfolgen. Sie verweist darüber hinaus auf den Sachverhalt einer ins Alltagsleben der Mediennutzer/innen diffundierenden dokumentarischen Formensprache, die die zeitgenössischen digitalen Regime der Produktion von Subjektivität und Kollektivität maßgeblich bestimmen.



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft 11 Dokument und Dokumentarisches

216 Seiten, Broschur
ISBN 978-3-03734-759-1
ISSN 1869-1722

Zürich-Berlin 2014

diaphanes eTexT
www.diaphanes.net

zfm

2/2014

GESELLSCHAFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT (HG.)

zfm

ZEITSCHRIFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT

11 DOKUMENT UND DOKUMENTARISCHES

DIAPHANES

EDITORIAL

Medienwissenschaft zu betreiben bedeutet, sich immer wieder zu fragen, was die Voraussetzungen und Bedingungen der eigenen Forschung sind. Die Medialität von Dingen und Ereignissen wird häufig erst in der Beschäftigung mit ihrer Theorie und Geschichte, ihrer Technik und Ästhetik freigelegt. In diesem Sinne betreibt die ZfM eine kulturwissenschaftlich orientierte Medienwissenschaft, die Untersuchungen zu Einzelmedien aufgreift und durchquert, um nach politischen Kräften und epistemischen Konstellationen zu fragen.

Unter dieser Prämisse sind Verbindungen zu internationaler Forschung ebenso wichtig wie die Präsenz von WissenschaftlerInnen verschiedener disziplinärer Herkunft. Die ZfM bringt zudem verschiedene Schreibweisen und Textformate, Bilder und Gespräche zusammen, um der Vielfalt, mit der geschrieben, nachgedacht und experimentiert werden kann, Raum zu geben.

Jedes Heft eröffnet mit einem SCHWERPUNKTTHEMA, das von einer Gastredaktion konzipiert wird. Unter EXTRA erscheinen aktuelle Aufsätze, die nicht auf das Schwerpunktthema bezogen sind. DEBATTE bietet Platz für theoretische und/oder (wissenschafts-)politische Stellungnahmen. Die Kolumne WERKZEUGE reflektiert die Soft- und Hardware, die Tools und Apps, die an unserem Forschen und Lehren mitarbeiten. In den BESPRECHUNGEN werden aktuelle Veröffentlichungen thematisch in Sammelrezensionen diskutiert. Die LABORGESPRÄCHE setzen sich mit wissenschaftlichen oder künstlerischen Forschungslaboratorien und Praxisfeldern auseinander. Von Gebrauch, Ort und Struktur visueller Archive handelt die BILDSTRECKE. Aus gegebenen Anlässen konzipiert die Redaktion ein INSERT.

Getragen wird die ZfM von den Mitgliedern der Gesellschaft für Medienwissenschaft, aus der sich auch die Redaktion (immer wieder neu) zusammensetzt. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, sich an der ZfM zu beteiligen: (1) die Entwicklung und redaktionelle Betreuung eines Schwerpunktthemas, (2) die Einreichung von Aufsätzen und Reviewessays für das Heft und (3) von Buchrezensionen und Tagungsberichten für die Webseite. Die Veröffentlichung der Aufsätze erfolgt nach einem Peer-Review-Verfahren. Nach zwölf Monaten sind alle Beiträge im Open Access verfügbar. Auf *www.zfmedienwissenschaft.de* befinden sich das Heftarchiv, aktuelle Besprechungen sowie genauere Hinweise zu Einreichungen.

ULRIKE BERGERMANN, DANIEL ESCHKÖTTER, OLIVER FAHLE, PETRA LÖFFLER,
KATHRIN PETERS, ERHARD SCHÜTTPELZ, THOMAS WAITZ, BRIGITTE WEINGART

INHALT

Editorial

DOKUMENT UND DOKUMENTARISCHES

10 FRIEDRICH BALKE / OLIVER FAHLE
Dokument und Dokumentarisches Einleitung in den Schwerpunkt

18 PHILIPPE DESPOIX
Dia-Projektion mit freiem Vortrag Warburg und der Mythos von Kreuzlingen

37 KATJA MÜLLER-HELLE
Stumme Zeugen Fotografische Bildevidenz am Rand der Wahrscheinlichkeit

49 FELIPE MUANIS
Dokumentarische Comics als Übersetzung des Alltäglichen

65 MARION FROGER
Die Gabe und das Bild der Gabe Dokumentarische Ästhetik und Gemeinschaft

79 CÉSAR GUIMARÃES
Gemein, gewöhnlich, populär Figuren der Alterität im zeitgenössischen brasilianischen Dokumentarfilm

91 MARIA MUHLE
Omer Fast: «5,000 Feet is the Best» Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime

102 SIMON ROTHÖHLER
Die zwölfte Fläche Streaming, Mapping, Stitching Places: Zu *Haiti 360°* und *People's Park*

113 FLORIAN KRAUTKRÄMER
Revolution Uploaded Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm

BILDSTRECKE

128 EMMA WOLUKAU-WANAMBWA
Operation Legacy

INSERT

139 ERHARD SCHÜTTPELZ
60 Jahre Medientheorie: Die Black Box der «Explorations» wird geöffnet

144 MICHAEL DARROCH
Sigfried Giedion und die «Explorations» Die anonyme Geschichte der Medien-Architektur

155 JANA MANGOLD
Zwischen Sprache/n Explorationen der Medien zwischen Kultur und Kommunikation 1954

166 CORA BENDER
Dorothy Lee: Lineare und nicht-lineare Kodifizierungen der Realität
Auf Spurensuche nach einer Vordenkerin der Medientheorie

DEBATTE

179 STEPHAN TRINKAUS
Welcher Tisch? Relationale Ontologien affirmieren!

186 ANDREA SEIER
Die Macht der Materie. What else is new?

WERKZEUGE

193 MICHAEL BAUTE
Über Video-Essay-Seminare

BESPRECHUNGEN

198 UTE HOLL
Theorien, Kulturtechniken und Ästhetiken der Synchronisation

203 MALTE HAGENER / DIETMAR KAMMERER
Autoren, Piraten und andere Fantasien

207 DANIEL ESCHKÖTTER / VOLKER PANTENBURG
Was Farocki lehrt

212 AUTORINNEN
215 BILDNACHWEISE
216 IMPRESSUM

Parallele I, Regie: Harun Farocki, Zweikanal-Videoinstallation,
D 2012, 16 min (Screenshot, Orig. in Farbe)

DOKUMENT UND DOKUMENTARISCHES

DOKUMENT UND DOKUMENTARISCHES

Einleitung in den Schwerpunkt

I.

Ein Schwerpunkt über Dokument und Dokumentarisches signalisiert von vornherein, dass es darum gehen soll, die Thematik nicht primär oder gar ausschließlich als eine gattungstheoretische zu verhandeln. Statt von der vermeintlichen Stabilität ausdifferenzierter Gattungen und Genres, etwa des Dokumentarfilms, auszugehen, verpflichten sich die Beiträge des Schwerpunkts auf eine zugleich medientheoretische und operative Perspektive. Zum einen nämlich ist seit der Erfindung technischer Analogmedien der Wirklichkeitsbezug und damit die ‹dokumentarische Qualität› audiovisueller Praktiken ein beständiger Bezugspunkt medientheoretischer Reflexion, die sich die in der Dokumentarfilmdiskussion lange vorherrschende Unterscheidung von dokumentarischen und fiktionalen Darstellungsmodi nicht vorgeben lassen kann. Zum anderen haben die medienwissenschaftlichen Reflexionen auf das Dokumentarische von einem *operative turn* profitiert,[1] der die ontologischen Fallstricke der Frage des dokumentarischen Wirklichkeitsbezugs und der Abgrenzbarkeit einer Sphäre der «Bilder des Wirklichen»[2] (etwa von solchen der Imagination) vermeidet oder mindestens der Reflexion unterzieht. Die dem Dokumentarischen durchaus eigene Autorität wird durch die Untersuchung der Verfahren beschreibbar, die im Rahmen unterschiedlicher Institutionen und Praktiken, Diskurse und Ästhetiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente so arrangieren, dass ein Wirklichkeitseffekt attestiert werden kann.

Das Dokumentarische verweist zum einen auf eine lange Tradition europäischer Rhetorik, in der Verfahren ausgebildet wurden, die es dem Medium der Sprache ermöglichen sollten, auch komplexe und per se unanschauliche Sachverhalte sinnfällig ‹vor Augen zu stellen›, wobei bereits in den Gründungsdokumenten der Ästhetik die Bedeutung von experimentalen Vorrichtungen und Sinnesapparaturen herausgestellt werden, die «evidentielle Präsenzformen» auch in der Naturforschung ermöglichen.[3] Rhetorik ist damit, lange vor der Erfindung der Medienwissenschaft, eine Disziplin, die die Sprache auf ihre

1 Thomas Austin, Wilma de Jong (Hg.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, Berkshire (Open Univ. Press) 2008.

2 Vgl. dazu Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin (Vorwerk) 1998.

3 Vgl. dazu Rüdiger Campe, Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant, in: Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer (Hg.), *«Intellektuelle Anschauung». Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld (transcript) 2006, 25–43, hier 32.

Fähigkeit zur Erzeugung ‹halluzinatorischer› Sinnlichkeiten und damit auf ein ‹Übermaß an Wirklichkeit› hin beobachtet und zuzurichten erlaubt. Die rhetorische Perspektive kommt aber auch in den medienwissenschaftlichen Befragungen dokumentarischer Wirklichkeitseffekte zur Geltung, da sie die Vorstellung eines pauschalen Wirklichkeitsbezugs technischer Analogmedien zurückweist, um die Techniken seiner Formung und «Zurechtmachung» (Nietzsche) freizulegen, und sich damit in ein Spannungsfeld zu den Annahmen einer prinzipiellen Indexikalität des fotografischen Bildes und einer «Botschaft ohne Code»[4] setzt. Bereits etymologisch verweist das Dokumentarische (lat. *docere*)[5] auf eine fundamentale Ambivalenz, die es zwischen dem Versprechen auf ein perfektes Analogon, also eine authentische, evidente oder direkte Wirklichkeitswiedergabe auf der einen und einer oft nur schwer greifbaren Mitteilungs- oder Zeigeabsicht sowie den damit verbundenen Selektions-, Rahmungs- und Signiermechanismen auf der anderen Seite changieren lässt. Im Zentrum der Beiträge des Schwerpunkts stehen daher die Techniken, Materialien, Apparate, Praktiken, Institutionen, Fertigkeiten und Gesten, die das Profil einer historisch und kulturell höchst variablen dokumentarischen Performanz formen.

So sehr dokumentarische Operationen auch eine rhetorische Signatur aufweisen, muss doch daran erinnert werden, dass technische Analogmedien (man denke nur an die Chronofotografie) ihr Wirklichkeitsversprechen zunächst in einem epistemischen bzw. ‹deskriptiven› Kontext unter Beweis stellen sollten. Tom Gunning hat in seinen Überlegungen *Vor dem Dokumentarfilm* eine spezifische «Ästhetik der ‹Ansicht›» beschrieben, um innerhalb des Feldes nicht-fiktionaler Filme eine frühe Entwicklung zu erfassen, in der die Kamera gleichsam «als Tourist, Forscher oder Betrachter» auftritt: Dokumentarfilme, die erst seit den terminologischen Bemühungen Griersons so heißen, unterscheiden sich von Aktualitätenfilmen, wie Gunning sie nennt, dadurch, dass sie die Filme nicht länger als schweifenden Blick funktionieren lassen, sondern die Bilder in eine «Argumentation» einbetten, in der sie die pragmatische Rolle eines «Beweismittels zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses» einnehmen.[6] Diese frühe Phase des *non-fiction*-Films ist auch deshalb für heutige Positionsbestimmungen des Dokumentarischen und die Ortungen mediengeschichtlicher Verschiebungen und Zäsuren auf diesem Feld von Relevanz, weil die weitere Entwicklung nach der Etablierung und Kanonisierung des Dokumentarfilms mit seiner interpretierenden Ausrichtung zu einem großen Teil darin bestand, eine neue Konzeption des Dokumentarischen im Zeichen des *direct* zu erarbeiten, die die geläufige Praxis, «eine Art bebilderter Vorlesung mit gelegentlicher Musikuntermalung zu erstellen» und den Zusammenhang der Bilder durch «einen allwissenden, belehrenden Kommentar herzustellen», hinter sich zu lassen versprach.[7]

Die Beschäftigung mit dem Dokumentarischen, wie sie in diesem Schwerpunkt verhandelt wird, sieht sich mit der Frage konfrontiert, wie sich unterschiedliche Akte der Beglaubigung und Bezeugung und des Beweisens, des Registrierens und Zertifizierens, letztendlich der Herstellung von Wahrheit

4 Roland Barthes, Rhetorik des Bildes, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1990, 32.

5 Philip Rosen hat den Zusammenhang zwischen der Etymologie des *docere*, den juristischen sowie historiografischen Verwendungsformen des Dokuments und der Aneignung historiografischer Autorität durch den klassischen Dokumentarfilm prägnant herausgearbeitet: «The authority of documenting was first drawn from the power implicit in its denotations, that is, warning, admonishing, or teaching; it then became an evidentiary element in an argument or rhetoric; and currently, within the semantic history that seems linked to film, this authority can exceed even the modes of inscription, as a claim that achieves the authority of the real itself.» Vgl. Philip Rosen, Document and Documentary. On the Persistence of Historical Concepts, in: Michael Renov (Hg.), *Theorizing Documentary*, London (Routledge) 1993, 58–89, hier 67.

6 Tom Gunning, Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ‹Ansicht›, in: *KINtop 4*, 1995, 111–122, hier 114, 117.

7 Frank Unger, Die Anfänge des Direct Cinema: Zu den Drew-Filmen Primary and Mooney vs. Fowle, in: Mo Beyerle, Christine Noll Brinckmann (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*, Frankfurt / M. (Campus) 1991, 92–109.

jeweils medienspezifisch ausprägen und welche Gesten und Einsätze des Dokumentarischen die dokumentierte Wahrheit zugleich auch irritieren oder unterlaufen. Die Frage nach den Verfahren des Dokumentarischen sieht sich dabei dem Befund einer synchronen und diachronen Multiplizität dokumentarischer Bezugnahmen ausgesetzt und trägt damit zugleich dem Sachverhalt einer längst ins Alltagsleben der Mediennutzer diffundierenden dokumentarischen Formensprache Rechnung. Die hier versammelten Beiträge werfen daher einen Blick auf einen weiten Bereich des Dokumentierens, der von den epistemischen Bedingungen der fotografischen und apparativen Erfassung des Realen über die an den Grenzen zwischen Fotografie und Zeichnung angesiedelten dokumentarischen Formen bis zur Gegenwart eines exzessiven (Selbst-)Dokumentierens in digitalen Medien, Plattformen und Online-Formaten (Blogs, YouTube etc.) reicht, die die Frage nach den technologischen Voraussetzungen und ästhetischen Irritationspotentiale einer ‹totalen› Dokumentationskultur aufwerfen. Unterscheidungsprobleme und Paradoxien stehen im Zentrum der Beschäftigung mit dem Dokumentarischen, insofern bereits die Geschichte der avancierten Dokumentarfilmpraxis zeigt, in welchem Maße hier das realitätsbezeugende Dokumentieren in Anspruch genommen wird, um sich zugleich von seinem Wahrheitsanspruch zu lösen, indem das technische, institutionelle und personale Apriori audiovisuellen Dokumentierens in dieses selbst ‹hineingezogen› und zum Gegenstand von Untersuchungen gemacht wird, die sich mit den epistemischen Problemen, Sachlagen und Ansprüchen von Bildern und Tönen beschäftigen. Wenn klassisches *documentary* als Effekt einer «Konversion»[8] der Autorität des Dokuments in das Feld des Filmischen beschrieben werden kann, werden im Verhältnis von Dokument und Dokumentarischem Momente der Unterbrechung oder Suspension dieses Zusammenspiels von Historiografischem und dokumentarischen Praktiken greifbar.

PHILIPPE DESPOIX' Beitrag eröffnet den Schwerpunkt dieses Heftes, weil er am Fall des legendären Kreuzlingen-Vortrags Aby Warburgs einen entscheidenden Wendepunkt im Einsatz des fotografischen Mediums bei der Entfaltung neuer bildwissenschaftlicher Heuristiken und Darstellungsformen ausmacht, die die Arbeit an und mit Bilddokumenten prägte, wie sie sich im «Labor» der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg vollzog. Da man den Vortrag Warburgs bis heute stark aus der Perspektive des fast zwei Jahrzehnte später veröffentlichten Textes *A Lecture on Serpent Ritual* rezipiert, hat man weithin ignoriert, dass es sich bei dem Kreuzlinger Vortrag gar nicht um eine *lecture* handelte, Warburg also keinen mit Fotografien illustrierten Vortrag hielt, sondern tatsächlich eine Dia-Projektion stattfand, die er in freier Rede und improvisierend kommentierte. Warburgs Rede richtete sich an der sorgfältig überlegten und im Vorfeld mehrfach modifizierten Reihung der Glasdias aus, die den Rhythmus seiner «Performance» bestimmte, während das Manuskript, von dem man erwarten würde, dass es die Deutung des Gezeigten enthält, die Funktion einer rhythmisierenden Partitur für die fotografische Inszenierung erhielt.

8 «If shots as indexical traces of past reality may be treated as documents in the broad sense, documentary can be treated as a conversion from the document.» Rosen, Document and Documentary, 71.

Das ist der Grund, warum Despoix die Dia-Projektion im abgedunkelten Raum als «proto-filmische» Situation betrachtet, bei der Warburgs frei vorgetragener Kommentar die Rolle des Sprechers übernahm, der im frühen Kino für das Fehlen von Wort und Klang einen Ersatz bot. Der Beitrag zeigt darüber hinaus, dass der Ort, an dem Warburg den Vortrag hielt, die psychiatrische Klinik in Kreuzlingen, in der er sich als Patient wegen manisch-depressiver Störungen aufhielt, unmittelbare Auswirkungen auf die fotografische Reihenbildung hatte, indem Warburg neben dem ethnologischen Bildmaterial aus der Kultur der «Pueblo-Indianer» auch antike und neuzeitliche Schlangenbilder in die Bildfolge aufnahm, die durch eine charakteristische Ambivalenz ausgezeichnet sind: Warburg selbst bringt sich als Vortragender in die Doppelstellung dessen, der das Bild der Schlange als tödliche Gefahr (Laokoon) beschwört und ihm sogleich Bilder an die Seite stellt, die die Schlange in ihrer Heilwirkung (Asklepios) vorführen. Die Bilder, die Warburg aufeinander folgen lässt, bringen das Tier auf Abstand, zähmen es und verwandeln es schließlich in ein heilendes Bildwerk. Warburgs Subjektposition changiert also zwischen der erläuternden Rednerposition des kulturgeschichtlichen Experten, die sich allerdings nicht über die Bilderfolge ‹erhebt›, und einer «performativen Selbsttherapeutik», in deren Rahmen die gezeigten Bilder als Medien der eigenen Heilung fungieren und damit den Status von Affektbildern gewinnen.

Dass die Fotografie als Medium einer sogenannten mechanischen Objektivität im Verlauf des 19. Jahrhunderts zur Standardtechnologie dokumentarischer Operationen in den Wissenschaften avancierte, haben Lorraine Daston und Peter Galison nachdrücklich betont.[9] KATJA MÜLLER-HELLE schließt an diesen Befund an und modifiziert ihn insofern, als sie am prekären Fall des spiritistischen Dokuments die historische Erzählung von einer unhintergehbaren Spur der Wirklichkeit in der analogen Fotografie, die so lange die «Reputation des unbestechlich ‹Realen› genoss»,[10] hinterfragt. Die Reputation technischer Analogmedien, so zeigen die Debatten um die Existenz der sogenannten Odstrahlen – also die Annahme einer die gesamte Schöpfung durchströmenden Weltkraft –, verdankt sich nicht ihrer zugeschriebenen Fähigkeit zur Erzeugung maximaler Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Referent, sondern ihrer Einbindung in ein dokumentarisches Regime, das Bilder, die keine ikonische Entsprechung im Feld des Wahrnehmbaren besitzen, in ihrem dokumentarischen Wert allererst bezeugt, zertifiziert und beglaubigt. Die «Einrichtung von Glaubwürdigkeitszusammenhängen» hängt dabei maßgeblich von der kommunikativen Reichweite der eingesetzten Medien zum Nachweis der Strahlen ab: Die objektivitätsverbürgende fotografische Platte, wie sie in den Fluidalfotografie-Experimenten zum Einsatz kommt, ist den ultrasensiblen personalen Medien, mit denen zunächst experimentiert wurde, deshalb überlegen, weil fotografische Bilder formatierbar, verschiebbar und distribuierbar sind und damit einer breiteren Öffentlichkeit, die sich der diskursiven Kontrolle der Experten entzieht, zugänglich gemacht werden können.

9 Lorraine Daston, Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2007.

10 Tom Holert, Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart, in: Matthias Bickenbach, Axel Fliethmann (Hg.), *Korrespondenzen: Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln (DuMont) 2002, 198–225, hier 216.

II.

Der Beitrag von FELIPE MUANIS positioniert den Comic an der Schnittstelle verschiedener dokumentarischer Medien wie Fotografie, Film und Fernsehen. Die These, dass sich in den 1960er Jahren eine Version des modernen Comics herausbildet, der sich von den gängigen fantastischen Formen absetzt, hat mehrere Implikationen. Zum ersten favorisiert er dokumentarische Praktiken, die sich in entsprechenden Zeichentechniken bemerkbar machen, zum zweiten schließt er an Verfahren des Dokumentarfilms und der Fernsehreportage an und zum dritten stellt er oftmals die Autoren selbst ins Zentrum der dokumentierenden Situationen, wie das besonders am Erfinder des autobiografischen Comics, Harvey Pekar, sichtbar wird. Das Medium der Zeichnung gewinnt dabei eine eigene, bislang eher verkannte mediale Qualität des Dokumentarischen, der das Biografische der Autoren nicht nur durch einen jeweils spezifischen Zeichenstil eingeschrieben ist, sondern auch durch konkret erlebte Situationen, die journalistisch aufbereitet werden und sich auf Großstadterfahrungen und Krisen- und Kriegsgebiete (Nordkorea, Gaza) beziehen, exemplifiziert werden. Das Dokumentarische wird demnach in der selbstreferentiellen und reflexiven Zeichnung erfahrbar und legt – wenn auch stets in Bezugnahme auf die technischen Analogmedien – eine eigene Ästhetik des Dokumentierens frei, die hier in einem ersten Zugriff vor allem in ihrer Vielfalt zugänglich wird.

MARION FROGER diskutiert die für Dokumentarfilme zunächst oft ungeklärte Frage des Rechts am Bild, das, anders als im Spielfilm, mit real gefilmten Personen einer gesonderten Aushandlung bedarf. Filme stehen in verschiedenen Relationen des Marktes, der Kunst und der Medien, die jeweils völlig unterschiedliche Bedürfnisse anvisieren. Froger konstatiert, dass das Recht am Bild von Filmemachern und gefilmten Personen auf unterschiedliche Weise in Anspruch genommen werden kann und überführt diese Frage in eine ästhetische Diskussion anhand des Dokumentarfilms über Jacques Derrida (Regie: Safaa Fathy, F 1999), in dem der französische Philosoph diese Auseinandersetzung gleichsam in die Tätigkeit des Filmens als philosophische Positionierung hineinträgt. Um dem notwendigen Prozess der Enteignung des Gefilmten zu entgehen, zeichnet Froger nicht nur die Entstehung dieses Dokumentarfilms nach, sondern erhebt ihn zu einer allgemeinen ethischen und ästhetischen Frage des dokumentarischen Filmens. In Anlehnung an Derrida und Pierre Perrault entwickelt sie schließlich die von Marcel Mauss inspirierte Theorie der Gabe und des Gebens, die eine zunächst inkommensurable, aber auch relationale Tätigkeit zur Folge hat. Sie überschreitet das System sozialer Pflichten und etabliert eine kommunitarische Praxis der «positiven Schuld», welche die Spielräume einer Gemeinschaft begründet. Der Dokumentarfilm wird – anders als sozial fixierte Verpflichtungen – diesem Zurückgeben, dieser Sozialität in der dokumentarischen Praxis gerecht und bringt dabei Risiken, Überschüsse und Unmöglichkeiten hervor, die das Kollektiv auf sich selbst verweisen und

den Anderen als solchen (an)erkennen. Damit wäre eine Theorie und Praxis des Dokumentarfilms zu gewinnen, deren gesellschaftliche Rolle in der spielenden Einübung von Gemeinschaft bestünde.

Ähnlich wie Marion Froger zielt auch CÉSAR GUIMARÃES' Auseinandersetzung auf die gegenwärtigen Verfahren des Dokumentarfilmens. In Anlehnung an Rancières Begriff des «Anteils der Anteilslosen» und Giorgio Agambens Theorie des Offenbarwerdens und Zeigens sowie im filmästhetischen Anschluss an Jean-Louis Comollis wichtige Position des filmischen Dokumentierens sieht er ein wesentliches Anliegen, etwa der Arbeiten des Brasilianers Eduardo Coutinhos, darin, den Stimmlosen eine Stimme zu geben, ohne aber in einfache Parteinahmen zu verfallen und den Filmemacher als autorisierende Instanz in den Vordergrund zu rücken. Vielmehr geht es darum, die bereits von Glauber Rocha formulierte und von Gilles Deleuze ins Zentrum des modernen Films gerückte Frage nach dem abwesenden Volk aufzunehmen und die Stimme und Kamera des Dokumentarfilms als produktive Instanz der Sinnschaffung in einem wechselseitigen Prozess der Hervorbringung des Alltäglichen zu begreifen. Dies rückt das Dokumentieren in einem Land wie Brasilien, das von einem erdrückenden audiovisuellen Diskurs der Fernsehmedien (Globo) geprägt ist – und dies kann leicht auf viele, insbesondere lateinamerikanische Länder ausgeweitet werden – in eine besondere, nicht zuletzt ethische Verantwortung. Dabei geht es Coutinho und anderen (zu erwähnen ist hier auch der im Text von Florian Krautkrämer in diesem Heft erwähnte Film *Pacific* von Marcelo Pedroso, Brasilien 2009) gerade nicht darum, die gängige audiovisuelle Produktion schlicht zu ignorieren, sondern von dieser ausgehend einen Akt der Fabulation herzustellen, der aus der Begegnung zwischen Kamera, Filmendem und Gefilmtem entsteht. Ähnlich wie Marion Froger es für die Gabe herausarbeitet, kommt dem Dokumentarfilm hier eine besondere Stellung zu, die an die Traditionen des *cinéma vérité* anschließt, nun aber den Prozess der Kommunikation und Kommunizierbarkeit der beteiligten Instanzen herausstellt und dem Anderen, den Stimmlosen, eine Stimme und ein Gesicht gibt.

III.

Wenn gilt: «Documentary is not actuality»,[11] dann ist das Dokumentarische stets durch den temporalen Bezug auf eine Vergangenheit gekennzeichnet, selbst wenn es sich dabei nicht um eine frühere historische Epoche, sondern um «Jüngstvergangenes», eben noch Gegenwärtiges handelt. Die Nähe des klassischen Dokumentarfilms zum fiktionalen Mainstream-Film ist vielfach betont worden – und an dieser Stelle setzt der Beitrag von MARIA MUHLE an, die zwei grundlegende Modi des Reenactment gegenüberstellt, die sie einem dokumentarischen und einem ästhetischen Regime zuordnet. Dokumentarische Strategien auf dem Feld des Reenactment können Bilder von historischen Ereignissen produzieren, die selbst keine hinterlassen haben und damit,

11 Rosen, Document and Documentary, 72.

historiografisch betrachtet, strenggenommen undarstellbar wären; sie können in aufklärerischer Absicht hypermedial inszenierte Großereignisse aus dem Blickwinkel dessen darstellen, was diese Inszenierungen verschweigen oder ausblenden; sie können schließlich sogar eine therapeutische Funktion übernehmen, wenn an ehemals historischen Ereignissen, häufig traumatischen Charakters, ‹Mitwirkende› als Akteure des Reenactments auftreten, um eine andere Perspektive auf das Geschehen zu gewinnen. Distanzierende und immersive Strategien lassen sich zweifellos auch vielfach in der Geschichte des Dokumentarfilms beobachten: Entweder geht es darum, der offiziell etablierten Wahrheit über ein Ereignis eine Gegenwahrheit entgegenzusetzen oder die Zuschauer spielerisch in einen historischen Multiperspektivismus einzuüben. Statt die Vergangenheit gegen ihre ideologischen oder fiktiven Zurechtmachungen in neuer und diesmal ‹richtiger› Weise zu reproduzieren, geht es unter den Bedingungen des von Muhle im Anschluss an Jacques Rancière definierten ästhetischen Regimes darum, Geschichte nicht anders oder besser zu verstehen, sondern sie so zu wiederholen, dass sich das Ereignis auf andere Art *im Sinnlichen* neu ereignet. Am Beispiel der Videoinstallation *5,000 Feet is the Best* (Omer Fast, D/USA 2001) zeigt der Beitrag, wie die Ubiquität einer bestimmten Kriegsführung (der Drohnenkrieg), die im eklatanten Gegensatz zu ihrer dokumentarischen Unverfügbarkeit steht, durch die Herstellung eines Milieus ‹kompensiert› wird, das die geografische Distanz zum Kriegsschauplatz aufhebt, um so die Eingebettetheit des Drohnenkrieges in das Leben derer, die von ihm denkbar weit entfernt sind, erfahrbar zu machen. Obwohl nichts von dem, was die Installation zeigt, wirklich, echt oder dokumentarisch ist, wird eine «strukturelle Ähnlichkeit» zwischen dem Territorium des Krieges und dem Raum, in dem ein Schauspieler den «Drohnenpiloten» reenactet, erzeugt.

Im Zentrum von SIMON ROTHÖHLERS Beitrag steht ebenfalls die Frage nach den Grenzen der audiovisuellen Verfügbarkeit eines Geschehens oder eines bestimmten Settings, die hier von seiner medien-, konkret: kameratechnologischen Seite angegangen wird. Das Dodeca-System, eine ursprünglich für unternehmerische oder militärische Anwendungen entwickelte 360°-Videotechnologie, wird seit einiger Zeit einem globalen Medienpublikum mit dem hyperdokumentarischen Versprechen offeriert, dem Zuschauer einem Rundumblick zu gewähren, der zugleich ein totaler Überblick ist und nichts Geringeres als das Weltganze zu repräsentieren vermag. Da jeder Videoabspielzeitpunkt die Option einer interaktiv steuerbaren Rekadrierung enthält, scheint diese Technologie, die den Rezipienten als Blicklenker und Bildexplorer aktiviert, die für die Problematik des Dokumentarischen konstitutive Dimension der Selektivität des jeweiligen Wirklichkeitsbezugs ein für alle Mal zu beseitigen. Das Nicht-Sichtbare ist hier nicht länger ein grundsätzlich Abwesendes, sondern nur ein bis auf weiteres nicht ins Blickfeld des Benutzers geratener *nächster* Bildausschnitt. Damit schreibt sich diese Bildakquisetechnologie in die rezente Geschichte eines dokumentarischen Exzesses ein, in dem das

Bewegungsbild seinem Nutzer (durch den Wechsel ins Standbild) jederzeit die Möglichkeit auf umfassende Durchsuchbarkeit eröffnet. Rothöhlers Beitrag belässt es jedoch nicht nur bei dieser Diagnose, sondern erörtert zugleich auch Fluchtlinien dokumentarischer Totalerfassung: Die kameravermittelte Raumerkundung produziert aller Rhetoriken kontinuierlicher Bildvernähung zum Trotz ihre eigenen toten Winkel und Abdeckungseffekte, weshalb es nicht verwundert, dass sich auch für diese Form des Panoramabildes die Problematik der Differenz von *cadre* und *cache* stellt. Kartografische Kinoexperimente, wie sie etwa das Sensory Ethnography Lab anstellt (z. B. *People's Park*, 2013) zielen darauf ab, die tendenziell unsichtbar bleibenden Verursacher des «patrol view» durch interaktive Formen der Blickerwiderung ins Bild zu ziehen und damit die Kontinuitäts- und Totalitätsillusion dieses Bildes aufzuheben.

Während sich Simon Rothöhlers Beitrag mit den technologischen Bedingungen und Grenzen der vollständigen Überführung filmischer Abwesenheit in Anwesenheit, mit Bazin gesprochen: des *hors-cadre* in das *hors-champ* und *champ* beschäftigt, untersucht FLORIAN KRAUTKRÄMER am Beispiel von *cellphone footage* aus dem syrischen Bürgerkrieg und anderen Dokumentationen unterschiedliche künstlerische Verfahren, mit denen Bildmaterial, das den Zonen des kriegerischen Konfliktes selbst entstammt, von Amateuren angefertigt wurde und seine Authentizität nicht zuletzt aus der notorisch schlechten Bildqualität gewinnt, einer neuen Sichtbarkeit und Lesbarkeit zugeführt wird. Durch die gezielte Herausnahme aus dem Online-Kontext ihrer üblichen Massenrezeption und die damit bewirkte ‹Entschleunigung› ihrer gewöhnlichen Betrachtungsweise werden Handyvideos von den arabischen Kriegsschauplätzen der monotonen Funktion eines realitätsbezeugenden Dokumentierens entzogen, um am Material die komplexen Bedingungen der Aufnahmesituation freizulegen, die oft genug das Risiko des Todes für die «Handygrafierer» bergen. Was in der Absicht hochgeladen wird, spektakuläre, sich selbst genügende Beweise zu liefern, wird durch seine Relokalisierung im Rahmen von Festivals, Ausstellungen oder filmischen Transformationen einer Weiterverarbeitung zugeführt, die die Zwangskopplung von Handyclip und Internetportalen als den Orten des regulären Konsums derartiger Bilder aufhebt.

FRIEDRICH BALKE, OLIVER FAHLE

Hopi-Künstler Victor Masayesva, *Salt Trail – Ong Tupka*,
Öl auf Silberabzug, 1997

PHILIPPE DESPOIX

DIA-PROJEKTION MIT FREIEM VORTRAG

Warburg und der Mythos von Kreuzlingen[1]

Zweifellos nimmt Aby Warburg in der Entwicklung eines visuell-anthropologischen Ansatzes einen ganz eigenen Platz ein. Doch kommt ihm dieser Rang nicht so sehr als Ethnograf zu: Seine Feldforschung bei den Pueblo-Indianern Mitte der 1890er Jahre war bekanntlich eine einmalige Angelegenheit; eine erneut geplante Reise nach Amerika, um mit Franz Boas an den Debatten der neuen Disziplin mitzuwirken, konnte er nicht mehr realisieren.[2] Es ist sein kontinuierliches Experimentieren mit der Fotografie, sein Entwerfen neuer Verfahren des Sammelns, Ordnens und Zeigens fotografischer Reproduktionen, das Warburgs methodischen Beitrag zu einer Anthropologie *von* und *mit* Bildern auszeichnet. Innerhalb dieser Praktiken erarbeitete er zunächst eine sehr eigene Technik des Lichtbildervortrags. Den besonderen Modalitäten der Dia-Projektionen, die Warburg nach seiner Rückkehr aus Amerika vor fotografischen Gesellschaften in Hamburg und Berlin[3] mit seinen amerikanischen Aufnahmen systematisch auszuarbeiten begonnen hatte, ist noch kaum Aufmerksamkeit gewidmet worden. Eine dieser Projektionen wiederholte Warburg in abgeänderter Form bei seinem berühmten Vortrag 1923 in Kreuzlingen, dessen einzigartiges fotografisches Dispositiv im Folgenden detailliert analysiert wird. Gewiss war die Fotografie von Anfang an grundlegend für Warburgs Arbeit an der Erneuerung des Bilddenkens: Aber dieser Lichtbildervortrag bildet – so meine These – einen entscheidenden Wendepunkt im Einsatz des fotografischen Mediums bei der Entfaltung neuer heuristischer Muster und Darstellungsformen, die charakteristisch sind für die Arbeit an und mit Bilddokumenten, wie sie in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre im ‹Bildlabor› der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg erprobt wurden.

Die Rezeptionsgeschichte des Kreuzlinger Lichtbildervortrags ist durch ein bemerkenswertes Paradox gekennzeichnet: Obwohl Warburg die Verbreitung seiner schriftlichen Vorlage ausdrücklich untersagt hatte, wurde 1939 unter dem Titel *A Lecture on Serpent Ritual* ein stark redigierter Text in einer gekürzten

1 Der vorliegende Text steht in Zusammenhang mit einem in Vorbereitung befindlichen Buch zur Archäologie der visuellen Anthropologie, das die Funktion der frühen ethnografischen Fotografie in der Konstituierung der neuen kulturwissenschaftlichen Disziplin untersucht.

2 Der Austausch mit Boas begann während der Amerikareise 1895 und dauerte bis zu Warburgs Tod; vgl. dazu u. a. Benedetta Cestelli Guidi, Aby Warburg and Franz Boas, Two Letters from the Warburg Archive: The Correspondence Between Franz Boas and Aby Warburg (1924–1925), in: RES: *Anthropology and Aesthetics*, Nr. 52, 2007, 221–230. Zu Warburg als Fotograf, vgl. Karl Sierek, *Foto, Kino und Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker*, Hamburg (Europäische Verlagsanstalt) 2007, besonders 55 f.; außerdem Philippe Despoix, Apostrophē. Aby Warburgs fotografischer Zwischenraum, in: Helmuth Lethen (Hg.), *Katalog der Unordnung*, Wien, Linz (IFK- Kunstuniversität Linz) 2013, 64–67.

3 Vgl. Aby Warburg, Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo-Indianer in Neu-Mexico und Arizona (1897), in: ders., *Werke in einem Band*. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin (Suhrkamp) 2010, 508–523; sowie das Nachwort der Herausgeber, 496.

Abb. 1 (K1) Zuni Landschaft (Die K-Nummern – oben rechts auf dem Diarahmen – verweisen auf die Durchnummerierung für die Kreuzlinger Projektion.)

Übersetzung publiziert und mit Bildmaterial illustriert, das dem ursprünglichen relativ fern war. Seither fungiert die deutsche Fassung dieses *apokryphen* Textes als Vorlage der verschiedenen bebilderten Ausgaben (und Übersetzungen) vom sogenannten *Schlangenritual*, der heute wahrscheinlich die bekannteste und am meisten diskutierte Arbeit des vielseitigen Denkers Warburg darstellt.[4] Doch auch der – inzwischen veröffentlichte – ‹Urtext› ist an jenem Abend in Kreuzlingen gar nicht zum Vortrag gebracht worden.[5] Was einem ausgewähltem Publikum am 21. April 1923 im Sanatorium Bellevue, wo Warburg aufgrund eines schweren manisch-depressiven Zustandes Patient war, tatsächlich geboten wurde, war, nach übereinstimmenden Aussagen von Anwesenden, eben kein mit Fotografien illustrierter abgelesener ‹Vortrag›, sondern einfach eine Dia-Projektion, die Warburg in freier Rede und teils improvisierend kommentierte.[6] Wenngleich die mündliche Aufführung freilich dahin ist, sind die Glasdiapositive (10×8,56 cm), die Basis seiner ‹Performance› waren, größtenteils erhalten (Abb. 1). Jenem Sachverhalt, der das Verhältnis zwischen Bild und Sprechen sowie die spezifische mediale Funktion der Projektion berührt, ist bis heute nicht die ihm gebührende Aufmerksamkeit gewidmet worden.

I. Der Lichtbildervortrag und seine Augenzeugen

Man weiß um die Schwierigkeiten der Vorbereitungen dieses mehrmals verschobenen ‹Vortrags›, bei denen ein wenig arbeitstauglicher Warburg von Fritz Saxl unterstützt wurde. Zu dessen Überraschung benutzte Warburg das nach seinen Anweisungen von Saxl vorbereitete Manuskript während der Dia-Projektion «fast gar nicht.»[7] Vielmehr beeindruckte der Redner damit, wie er, auf sein nicht akademisches Publikum eingehend, das Thema mit Erfolg «in eine ganz neue Form umgoss»[8] und «frei» sprechend, wie sein Sohn Max Adolf bemerkt, «natürlich manche Formulierung opfern u[nd] dafür mehr ‹zeigen› musste».[9] Diese Beobachtungen decken sich mit denen seines Arztes, Ludwig Binswanger, der im Krankenbericht auf Details der Vorbereitungen und des Lichtbildervortrags eingeht.[10] Warburg selbst hebt ein Jahr später in einem Brief an die Leitung des Sanatoriums hervor: «Ich sprach eineinhalb Stunden frei, verlor den Faden nicht und brachte kulturpsychologische Zusammenhangsbemerkungen in engste Verknüpfung mit meiner früheren Lebensarbeit» und bemerkt zudem: «von diesem Augenblick an sah ich wieder Land».[11]

Die therapeutische Wirkung des Kreuzlinger ‹Vortrags› beruhte also vor allem auf der Dia-Projektion und dem freien mündlichen Kommentieren. Um die singuläre Funktion dieser ‹Performance› nachzuvollziehen, muss man

4 Siehe die Ausgaben von 1939 (*A Lecture on Serpent Ritual*, Journal of the Warburg Institute, Vol. 2, Nr. 4, Apr. 1939, 277–292) und 1988 (*Schlangenritual, Ein Reisebericht*, Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin [Wagenbach] 1988 [Reprint 2011]), die auf einem von Fritz Saxl und Gertrud Bing stark redigierten Text beruhen; die englische Ausgabe umfasst 28 Fotografien (auf 5 Bildtafeln), von denen lediglich 17 zu den insgesamt 48 Fotografien gehören, die Warburg in Kreuzlingen gezeigt hat; die deutsche Ausgabe von 1988 übernimmt diese Bildauswahl im Wesentlichen.

5 Es handelt sich um den Text des Typoskripts WIA III.93.1: Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, in: Warburg, *Werke in einem Band*, 524–566.

6 Vgl. dazu Ulrich Raulff, The Seven Skins of the Snake, Oraibi, Kreuzlingen and Back, in: Benedetta Cestelli Guidi, Nicholas Mann (Hg.), *Photographs at the Frontier, Aby Warburg in America 1895–1896*, London (The Warburg Institute) 1998, 64–74, hier 67; Erhard Schüttpelz, Das Schlangenritual der Hopi und Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag, in: Cora Bender, Thomas Hensel, Erhard Schüttpelz (Hg.), *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Berlin (Akademie) 2007, 187–216, hier 190, Fn. 7; Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*,

die seit der ersten Publikation des Vortrags etablierte Gewichtung von Text und fotografischen Abbildungen in Frage stellen, wenn nicht umkehren. Der ‹Original›-Text wäre dann allenfalls als Reihe von ‹dynamischen› Erläuterungen zu den von Warburg ausgewählten Aufnahmen zu erachten. Das wird recht eindeutig aus den vielen dort auf die einzelnen Fotos verweisenden deiktischen Ausdrücken und Zeichen, die in den gängigen illustrierten Ausgaben nach wie vor getilgt sind. Insgesamt zeigen die vorhandenen Materialien, dass Auswahl und Abfolge der Diapositive das eigentliche *a priori* des Lichtbildervortrags darstellen und zugleich über die heilende – aber auch epistemische – Verschiebung Aufschluss geben, die um jenen Abend im Sanatorium Bellevue herum eingetreten zu sein scheint.

Um die Funktion zu analysieren, die die Kreuzlinger Vorführung in der Weiterentwicklung von Warburgs Frage nach der Übermittlung von Pathosbildern beanspruchen kann, ist allererst eine Bezugnahme auf das primäre Material, die Diapositive, erforderlich. Eine vollständige Rekonstruktion der Bilderreihe wurde bisher nicht publiziert, vermutlich auch aufgrund der Aura eines mythisch gewordenen Textes, demgegenüber den entsprechenden fotografischen Dokumenten eine im Wesentlichen lediglich illustrative Funktion zuerkannt wird.[12] Im Gegensatz dazu möchte ich die These durchdeklinieren, nach welcher die eigentliche Besonderheit der Dia-Projektion in der Verkettung der Abbildungen als solcher bestehe: Das heißt, der diskursive Zusammenhang ist kein rein textueller, sondern entfaltet sich gemäß einer Logik der ausgewählten Aufnahmen, im Gefolge einer bildhaften Reihung – die man *fotokinematografisch* nennen könnte –, deren Urheber zweifelsfrei Warburg ist.

Die Publikation des als Entwurf anzusehenden Textes hat Warburg mit der durchaus ernst zu nehmenden Begründung untersagt, dieser sei «so formlos und philologisch so schlecht fundiert […], dass nur in dem Zusammensehen einiger Dokumente zur Geschichte des symbolischen Verhaltens ein […] Wert vorhanden ist.»[13] Der von Warburg wissenschaftlich nie weiter bearbeitete Entwurf hatte in seinen Augen also keinen eigenständigen Wert, sondern nur im Hinblick auf die Gesamtheit der im Typoskript eingangs aufgelisteten, durchnummerierten Diapositive, die, dem ersten Satz der Einleitung folgend, als «Bilder mit begleitenden Worten» aufzufassen sind.[14] Solange die genaue Verknüpfung zwischen projiziertem Bild und Kommentar unberücksichtigt bleibt, muss das Unternehmen Warburgs in Kreuzlingen teils willkürlich und seine genuin *visuell* anthropologische Problemstellung unverständlich erscheinen.

II. Reenactment vorangegangener Dia-Projektionen

Die an jenem Abend im Sanatorium Bellevue unter dem bescheidenen Titel *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika*[15] projizierte Dia-Reihe erscheint, wenn man sich vom Bildmaterial leiten lässt, als ein mehrfacher Prozess des Erinnerns: zunächst des Erinnerns von Aufnahmen, die Warburg

Paris (Les Editions de Minuit) 2011, 249; Martin Treml, Einleitung, in: ders., Sabine Flach, Pablo Schneider (Hg.), *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, München (Fink) 2014, 7–16, hier 8, Fn. 5.

7 Fritz Saxl an Mary Warburg, Brief vom 23. April 1923, in: Chantal Marazia, Davide Stimilli (Hg.), *Ludwig Binswanger – Aby Warburg. Die unendliche Heilung: Aby Warburgs Krankengeschichte*, Zürich-Berlin (diaphanes) 2007, 111, Fn. 43.

8 Fritz Saxl zitiert nach Dorothea McEwan, Zur Entstehung des Vortrages über das Schlangenritual: Motiv und Motivation/Heilung durch Erinnerung, in: Bender u. a. (Hg.), *Schlangenritual*, 267–282, hier 278.

9 Vgl. Max Adolf Warburg an Mary Warburg, Brief vom 21. April 1923: «Vater benutzte sein (natürlich wörtlich ausgearbeitetes) Manuskript nur stellenweise und sprach frei … Man kann nur sagen ‹hurra›», nach: McEwan, Zur Entstehung, 278.

10 Vgl. den Krankenbericht von Ludwig Binswanger, 22. April 1923: «Patient hatte dazu ein großes Publikum geladen und für die gute Inszenierung der Lichtbilder etc. gesorgt. Der Vortrag selbst war mehr eine Plauderei im Anschluss an das Photomaterial … Dazu kam, dass das Organ des Vortragenden ruiniert und unklar ist. Doch war der einstündige Vortrag eine große dynamische Leistung.», in: Marazia, Stimilli, *Ludwig Binswanger*, 79.

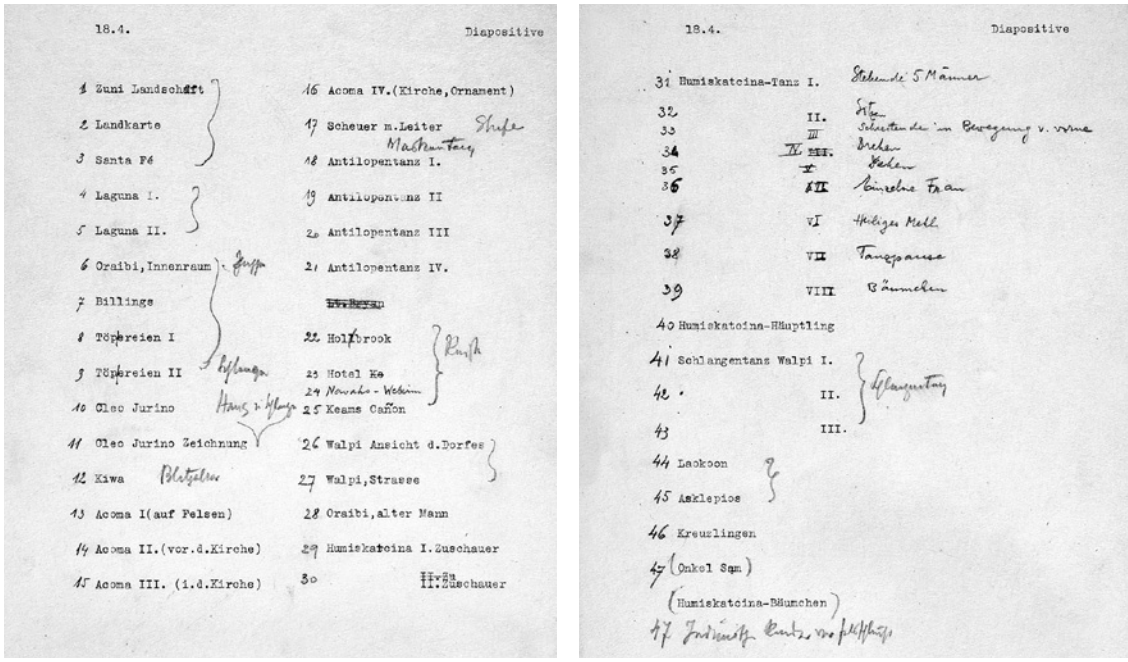
11 Vgl. Warburg an die Leiter der Kuranstalt Bellevue, Brief vom 12. April 1924, ebd., 111.

12 In Vorbereitung des Bd. III.2 der *Gesammelten Schriften* wird eine Rekonstruktion des Bildmaterials von Uwe Fleckner und Isabella Woldt erarbeitet.

13 Vgl. Aby Warburg an Fritz Saxl, Brief vom 26. April 1923, in: Warburg, *Schlangenritual*, 60. Dieser Brief wurde vermutlich fünf Tage nach dem Dia-Abend geschrieben, nachdem Warburg sein Manuskript erneut gelesen und kommentiert hatte. Die einzigen, die nach Warburgs Verfügung Einsicht in den Text nehmen durften, waren seine Frau, sein Bruder Max, seine Ärzte und der Philosoph Ernst Cassirer.

14 Vgl. Warburg, *Werke in einem Band*, 524.

15 Nachdem Warburg den Titel *Reise-Erinnerungen* gestrichen hatte; ebd., 562.


18.4. Diapositive

1 Zuni Landschaft
2 Landkarte
3 Santa Fé
4 Laguna I.
5 Laguna II.
6 Oraibi, Innenraum
7 Billinge
8 Töpereien I
9 Töpereien II
10 Cleo Jurino
11 Cleo Jurino Zeichnung
12 Kiwa
13 Acoma I (auf Felsen)
14 Acoma II. (vor d. Kirche)
15 Acoma III. (i. d. Kirche)
16 Acoma IV. (Kirche, Ornament)
17 Scheuer m. Leiter
18 Antilopentanz I.
19 Antilopentanz II
20 Antilopentanz III
21 Antilopentanz IV.
22 Holbrook
23 Hotel Ke
24 Navaho-Wehim
25 Keams Cañon
26 Walpi Ansicht d. Dorfes
27 Walpi, Strasse
28 Oraibi, alter Mann
29 Humiskatcina I. Zuschauer
30 II. Zuschauer

18.4. Diapositive

31 Humiskatcina-Tanz I. Stehende 5 Männer
32 II.
33 III.
34 IV.
35 V.
36 VII
37 VI
38 VII
39 VIII
40 Humiskatcina-Häuptling
41 Schlangentanz Walpi I.
42 II.
43 III.
44 Laokoon
45 Asklepios
46 Kreuzlingen
47 (Onkel Sam)
(Humiskatcina-Häuschen)

Abb. 2a/b **Liste der Diapositive (WIA 93.1 folio V–VI)**

1896 selbst im amerikanischen Südwesten gemacht oder vor Ort gesammelt hatte; vor allem aber des Erinnerns – im Sinne von *Reenactment* – seiner erstmaligen Projektionen derselben vor den Fotografischen Gesellschaften 1897 in Hamburg und Berlin. Die Bildervorführung in Kreuzlingen geht also auf ein fotografisches Konvolut zurück, das Warburg in anderem Rahmen bereits gezeigt hatte und steht im Zeichen der Wiederholung dieser einzigen von ihm, und zwar vor einem fotointeressierten Laienpublikum, jemals vorgeführten Präsentationen seines amerikanischen Materials.

Die in Kreuzlingen nachgezeichnete Durchquerung des Raumes und der dortigen Kulturen ist etwa dieselbe wie die der vorangegangenen Dia-Projektionen, die seine Reise durch die Wüstenlandschaften in New Mexiko, Colorado und Arizona, mit Aufenthalten in Zuni-Siedlungen und Hopi-Dörfern, bis zur Rückkehr in die moderne Zivilisation aufzeigten. Gleichwohl ist der fotografische Parcours von achtzig auf fünfundvierzig ‹amerikanische› Diapositive verkürzt worden. Er folgt nicht mehr genau der tatsächlichen Reise, vielmehr wird das Reenactment von Warburg so umgewandelt, dass er die ihn hier interessierenden ‹symbolischen Formen›, insbesondere die der Schlange, ohne unnötige Überleitungen aufzeigen kann.

Den Erfordernissen seines Themas folgend hat Warburg vor Ort gesammelte Fotografien, besonders solche des Hopi-Rituals *tsu'ti'kive*, des sogenannten Schlangenrituals, hinzugefügt, wie auch drei weitere, vom amerikanischen Material abweichende, Abbildungen, die auf Figuren der Antike verweisen.[16] Es muss noch erwähnt werden, dass der aus Amerika zurückgekehrte

16 Die hinzugefügten Fotografien sind daran zu erkennen, dass sie *nicht* quadratisch sind wie die von Warburgs Kodak. Insgesamt verwendet er Aufnahmen von sechs anderen Fotografen: vgl. Benedetta Cestelli Guidi, Immagini e parola: le diapositive della conferenza di Kreuzlingen, in: Aby Warburg, *Opere II. Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell'America del Nord*, hg. von Maurizio Ghelardi, Turin (Nino Aragno Editore) 2006, 99–101. Diese italienische Ausgabe bietet eine fast vollständige Reihe der in Kreuzlingen gezeigten Fotografien, allerdings ohne Abstimmung auf den Text.

Reisende bereits bei den Abenden der Fotografischen Gesellschaften 1897 auf die religiösen, trotz ihrer Christianisierung heidnischen Vorstellungen und Gebräuche der amerikanischen Indianer eingegangen war. Das Protokoll der Dia-Projektion, die im Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin für die dortige Freie Photographische Vereinigung stattfand, stellt die Einschübe besonders heraus, in denen der Redner «das Wesen der heidnischen Ceremonieen und deren Einfluss auf die Entstehung symbolischer Ornamentik»[17] erläuterte. Das Anliegen des Kreuzlinger Vortrags war also *in nuce* schon ein Vierteljahrhundert zuvor vorhanden. Aber weder die Schlange als Symbol noch der Vergleich mit dem «Nachleben» antiker Darstellungen wurden als solche gekennzeichnet. Diese Thematik ist es, die in Kreuzlingen, als drittes Moment des Erinnerns – in diesem Fall der eigenen Forschungsarbeit – eine ganz neue Weiterentwicklung erfährt, und deren *Visualisierung*smodus eine Detailanalyse erfordert.

Aus den zahlreichen schriftlichen Spuren der Vortragsvorbereitung geht hervor, dass Warburgs Augenmerk zunächst der Auswahl der Abbildungen gilt. Die Reihe der Diapositive wird in mindestens vier Anläufen erarbeitet und geht der Beendigung des vorzutragenden Textes voraus. Warburg beginnt zunächst mit der Reihenfolge der in Berlin gezeigten Fotografien, die er im Laufe der Abfassung seiner Notizen deutlich modifiziert, um sie dann zur Erarbeitung seines Vortragsmanuskripts zu benutzen, und diese Bildauswahl korrigiert er noch bis zum letzten Augenblick.[18] Die letzte, am 18. April 1923 angefertigte Liste (Abb. 2a–b) kann als das tatsächliche ‹dramaturgische Skript› des drei Tage später frei gehaltenen Vortrags erachtet werden. In dieser Hinsicht ist es durchaus bedeutsam, dass Warburg den Kommentar Saxl nicht in rein chronologischer Folge diktiert, sondern die, im Nachhinein wie Puzzleteile zusammenzufügenden Texte jeweils für eine fotografische Teilsequenz entwirft. Im letzten Arbeitsschritt werden die für eine genaue Synchronisierung zwischen gezeigtem Diapositiv und korrespondierendem Kommentar notwendigen Markierungen eingefügt. Mittels dieser paratextuellen Zeichen am Rand des Typoskripts ist es möglich, dem Konzept der Dia-Projektion sowie auch der Dramaturgie der ins Auge gefassten ‹Performance› näherzukommen.

III. Dramaturgie der Bellevue-Dia-Projektion

Just in dem Moment, in dem nach dem Prolog die eigentliche Projektion beginnen sollte, steht im Typoskript die Anweisung «Dunkel!», die der Vortragende gibt, damit das Licht im Raum gelöscht wird. Von da an richtet sich die Aufmerksamkeit des Publikums nicht mehr allein auf den vortragenden Warburg, sondern auch auf sein von Kommentaren begleitetes Hinzeigen auf die projizierten Bilder. Rot eingekreiste, meist von Bildtiteln gefolgte Ziffern bezeichnen am Seitenrand die jeweils aufzurufenden Diapositive: Das

17 Siehe dazu den Bericht über den Dia-Abend in: *Photographische Rundschau*, XI. Jg., 1897, 61; vgl. außerdem Warburg, *Werke in einem Band*, 513.

18 Vgl. die Notizen *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer* (WIA III 93. 4) vom 14. bis 29. März 1923. Sie beginnen mit einer Bildfolge, die der in Berlin gezeigten relativ ähnlich ist. Dazu gehört eine weitere Liste, datiert vom 24. März, mit sehr vielen Änderungen. Am Ende dieser Notizen steht eine später überarbeitete Liste vom 18. April, die sich mit Hinzufügungen auch am Anfang des für den Vortrag vorgesehenen Manuskripts (entstanden zwischen 31. März und 21. April) wiederfindet (vgl. WIA III 93.1, f. v und vi). Die Listen sind in die Ausgabe Warburg, *Werke in einem Band*, nicht aufgenommen worden; vgl. ebd., 598 Fn. ix und 600, Fn. lxxvii und lxxxviii); vgl. außerdem die italienische Ausgabe Warburg, *Opere II*, 82 f.

schriftliche Dokument fungiert dergestalt als rhythmisierende Partitur für die fotografische Inszenierung. Auch wenn es sich um unbewegte Schwarz-Weiß-Bilder handelt, erzielen sie in der von Warburg vorgenommenen Reihung doch eine bedeutsame visuelle Dynamik. Die Dia-Projektion im abgedunkelten Raum kann als ‹proto-filmische› Situation aufgefasst werden und der frei vorgetragene Kommentar als ein Echo des Sprechers, der im frühen Kino für das Fehlen von Wort und Klang einen Ersatz bot.

Abb. 3–6 v. li. o. n. re. u. (K3) Santa Fé | (K4) Laguna I | (K5) Laguna II | (K6) Oraibi, Innenraum

Raum-Kinematik: Analysiert man die Bilder der Diavorführung in ihrer Abfolge, wird offenkundig, dass die Anordnung der Sequenzen zunächst einer Durchquerung und Wiedergabe von Raum gehorcht, die sich auch der des Films annähert. In der ersten Teilsequenz (Abb. 3–6) beispielsweise folgt auf eine Landkarte das Panorama des städtischen Santa Fe, das durch eine Ansicht des Pueblo-Dorfes Laguna abgelöst wird, worauf die Halbtotale eines Gebäudes folgt und schließlich die Aufnahme eines bewohnten Innenraums.[19] Handelt es sich um ein Ritual, ist das Vorgehen ähnlich: Warburg zeigt zuerst die Lage des Dorfes, die Annäherung an den Ort vor dem Ritus, Aufnahmen von Zuschauern und Mitwirkenden, dann markiert der beschleunigte Bilderwechsel die Dynamik des Tanzes, schließlich geht es zurück zu besonders bedeutsamen Personen oder Objekten (K31–40). Die Abfolge suggeriert in jeder Teilsequenz einen durchquerten Raum, bevor mit dem Fokussieren auf prägnante Momente des Geschehens oder symbolische Gegenstände fortgefahren wird. In diesem Sinne gehören hier Bewegung des Beobachters und Modus der Beobachtung ganz zur visuellen Vorführungsform und sind Teil der Analytik der Kreuzlinger Projektion.

Nennung von Namen: Die Verbindung zwischen aufgerufener Abbildung und Textnotiz ist so angelegt, dass das Bild immer genau dann gezeigt werden soll, wenn der entsprechende Kommentar beginnt. Auffallend ist, dass dieser immer mit deiktischen Ausdrücken einsetzt, die vor dem Verweis auf das eigentlich zu zeigende Objekt die Namen der abgebildeten Personen und Orte nennen. Der Kommentar zum Diapositiv 7 mit dem Titel *Billings*, Reproduktion einer lokal-typischen, von Warburg erworbenen Fotografie (Abb. 7), lautet beispielsweise in charakteristischer Manier: «Eine solche Wasserträgerin sehen

19 Vgl. den entsprechenden Kommentar in: Warburg, *Werke in einem Band*, 528–530.

Sie hier. Sie heisst Luise Billings und ist von Laguna … Der Krug, den sie trägt, zeigt als Ornament einen Vogel, der merkwürdig linear zerlegt ist.»[20] Die von Warburg systematisch bezeigte Achtsamkeit auf das Nennen von Personen, deren Fotos er zeigt, war damals bei anthropologischen Feldforschern nicht üblich. Die zitierte Textpassage wurde jedoch, wie die meisten anderen mit ähnlicher deiktischer Funktion, in der 1939 zuerst publizierten Version des Vortragstextes weggelassen (u. a. aufgrund des geänderten Bildmaterials). In die späteren bebilderten Ausgaben sind sie kaum wiederaufgenommen worden, wodurch der spezifische, den Diavortrag lenkende Bild-Text-Bezug verloren geht.

Abb. 7–12 v. li. o. n. re. u. **(K7) Billings | (K9) Töpfereien II | (K11) Cleo Jurino Zeichnung | (K12) Kiwa | (K16) Acoma IV. (Kirche, Ornament) [Diapositiv nicht erhalten] | (K17) Scheuer mit Leiter**

Mediale Formen bildhafter Symbolik: Es ist charakteristisch für Warburgs Methode, das der Dia-Projektion zugrunde liegende ikonologische Thema – die Schlange als Symbol – nur in enger Verbindung mit dem umgebenden Raum zu zeigen, und auch mit den konkreten Medien und Formen, in denen es jeweils erscheint. Ornamentale Motive auf Keramikgefäßen, die von Frauen getragen werden (Abb. 7–8), von Warburg erbetene kosmologische Zeichnungen eines indigenen Priesters und Malers (Abb. 9), blitzähnliche Elemente eines lokalen Kiwa-Altars (Abb. 10), Graffiti-Malerei in Form einer Schlangentreppe in der Kirche von Acoma, geschnitzte Leiter an einer Scheuer für Getreide (Abb. 11–12):[21] Diese Reihenbildung untersteht zunächst einem Prinzip der Nachbarschaft, das formale Ähnlichkeiten hervorhebt. Die Abbildungen eröffnen dem Betrachter eine Vielzahl heterogener Dimensionen des bildhaften Symbols der Schlange, das sich in vielfältigen Darstellungsformen quer durch die verschiedenartigsten Materialien, Techniken und Gebräuche zieht und sogar – wie im Fall der Leiter – als architektonisches Element der vertikalen Strukturierung des Raumes dient.

Raum und Verkehrsmittel: Ebenso wird die Fortbewegung zwischen den besuchten Orten aufgezeigt. Als Endbahnhof markiert Holbrook eine räumliche

20 Ebd., 530 f.; diese Passage ist in den gängigen bebilderten Ausgaben nicht enthalten, vgl. Warburg, *Schlangenritual*, 14 f. Das Manuskript nennt weitere auf den Bildern zu sehende Informanten: Cleo Jurino (K10), Priester und Urheber der kosmologischen Zeichnung (K11), die Warburg als Geschenk erhalten hat, sowie Lolomai (K40), einer der dem *Hemis Katchina*-Tanz in Oraibi vorstehenden Priester.

21 Vgl. den entsprechenden Kommentar in: Warburg, *Werke in einem Band*, 530–536.

Abb. 13/14 (K22) Holbrook | (K23) Hotel

Zäsur innerhalb der Reihe, die durch zwei aufeinanderfolgende Aufnahmen angezeigt wird: Die Schienen der Eisenbahnstrecke von Santa Fe nach Holbrook, wo Warburg aussteigt, und die mit zwei Maultieren bespannte Kutsche, die er benutzen muss, um zu den von der modernen Zivilisation isolierten Hopi-Mesa-Dörfern zu gelangen (Abb. 13–14).[22] Weit davon entfernt anekdotisch zu sein, dokumentieren diese Diapositive nicht nur die Wegstrecke des Beobachters, sondern erlauben es auch, auf die Verbindung zwischen räumlicher Entfernung, Verkehrsmitteln und Abstufungen kultureller Widerstände hinzuweisen. Es erscheint Warburg ebenso notwendig, die Durchquerung des Raums ‹zwischen› den Kulturen klar herauszustellen, wie die Art und Weise der räumlichen Strukturierung innerhalb der Pueblo-Kulturen.

Tanz als Symbolisierung: Ein großer Teil der projizierten Abbildungen ist dem Ablauf von Ritualen gewidmet. Für den Kulturwissenschaftler sind Architektur, plastische Formen von Objekten, Ornamente und bildliche Darstellungen durch ein und dieselbe Symbolisierung mit dem rituellen Tanz verbunden. Warburg zeigt drei solcher Tänze, die eine komplexe Verbindung der Hopi zum Außermenschlichen aufdecken: Zur Vegetation, zu den Tieren und zu den kosmischen Kräften. Der erste ist der *Antilopentanz* (K18–21, Abb. 15), der mit Stäben ausgeführt wird, die als Verlängerung der Arme zum Boden reichen, um den Gang des Tieres nachzuahmen.[23] Die Besonderheit dieses Tanzes, der auf ein altes Jagdritual zurückgeht, ist es, den mimetischen Körper zum primären Medium der Symbolisierung zu machen. Die das zweite Ritual abbildenden zehn Fotos zählen zu den besten der Kreuzlinger Dia-Projektion (K31–40, Abb. 16): Es sind die bekannten Bilder des Hemis Katchina (von Warburg «Humiskatcina» genannten) *Maskentanzes*, der einen wesentlichen Teil des Hopi-Vegetationskultes darstellt. Die Verkettung der Aufnahmen dieser Sequenz macht den Standpunkt des Beobachters ebenso kenntlich, wie die Inszenierung der Maske als Symbol, die Rolle der beiden, männlich sowie weiblich gekleideten Tänzergruppen, die Priester und die Zuschauer. Der Vortragende beschleunigt hier den Rhythmus der Bildfolge, um die Kernmomente der aufgeführten Handlung hervorzuheben – die Synchronisation von Diapositiv und Kommentar geht dabei von Verben der Bewegung aus: «stehen, sitzen, sich erheben, schreiten, drehen …» (K31–36)[24]. Das dritte Tanzritual, das Warburg während seiner Reise nicht selbst miterleben konnte, führt mittels Fotografien, die er gesammelt hat, wieder zurück zur *Schlange* – zum Tier als Symbol des Blitzes.

22 Ebd., 541–542.
23 Ebd., 539.
24 Ebd., 543–545.
25 Ab 1896 erwarb Warburg Fotografien von Voth, obwohl er ihn persönlich nicht besonders leiden konnte; vgl. die Briefe von Voth vom 14. April und 14. September 1896, in denen er zunächst 54 Fotografien aus Oraibi schickt, dann 30 zusätzliche, zu denen die vom Schlangentanz gehören., vgl. WIA GC/9584 und -85.

Abb. 15–17 v. li. o. n. re. u. (K19) Antilopentanz II | (K31) Humiskatcina-Tanz I | (K42) Schlangentanz Walpi II

Affekt und Fotografie: Die den Tänzen gewidmete Sequenz endet mit vier Aufnahmen des sogenannten Schlangenrituals, die der ortsansässige Ethnograf, der Missionar Henry R. Voth, im Dorf Walpi aufgenommen und teuer an Warburg verkauft hat.[25] Wenn das *tsu'ti'kive* genannte Ritual auch nicht das zentralste Ritual der Hopi-Kultur ist,[26] gehört zu diesem doch der spektakulärste der Hopi-Tänze: Während seines Verlaufs tragen die Tänzer, zwischen ihre Kiefer geklemmt, eine giftige Schlange. Warburg benennt jeweils die symbolhaften Momente, die den Tanz strukturieren: Annäherung an die Schlange, Ergreifen des Reptils, schließlich das Entsenden desselben zu den göttlichen Mächten.

Anhand der am Seitenrand des Typoskripts notierten Diapositiv-Nummern ist die Bildsequenz rekonstruierbar, die eine visuelle Analyse in vier Teilen ergibt: Ein Foto des für den Tanz bestimmten Platzes und des Busches, in dem die Schlangen mittels eines Stoffbandes gefangen gehalten sind (K41); Aufnahme einer Tänzergruppe in *Annäherung* an den Busch, aus dem der Priester eine Schlange ziehen wird, die einer aus der Gruppe dann *ergreift* und in den Mund nimmt (Abb. 17).[27] Ein zusätzliches, auf der Liste nicht vorgesehenes und wahrscheinlich im letzten Moment eingefügtes Diapositiv zeigt eine Gruppe hintereinander tanzender Hopi, von denen jeder zweite eine Schlange im Mund *trägt* (K43a).[28] In rascher Folge wird dieses Bild vom Vortragenden durch das letzte Diapositiv der Teilsequenz ersetzt, das den abschließenden Moment des Tanzes einfängt: die *Entsendung* der Schlangen, die nun auf den Boden gelegt und freigelassen werden (K43). Der Kommentar fügt an, was man auf der Abbildung schlecht sieht: Dem Tier wird kein Leid zugefügt, es wird als Mittler – in seiner Eigenschaft als Symbol – entsendet, um bei den göttlichen Kräften Regen zu erwirken.

In der eingefügten Aufnahme (Abb. 18), die den flüchtigen Moment festhält, in dem der Hopi-Tänzer die Schlange am Nacken in den Mund klemmt, um sie, unterstützt durch seine Hände, zu tragen, ist unschwer einer der ureigenen Forschungstopoi von Warburg wiederzuerkennen: die *Pathosformeln*. Es handelt sich hier um die körperliche Affizierung, die an das *Ergreifen* des Reptils geknüpft ist. Mit dem Innehalten beim Bild der die Schlangen im Mund tragenden Tänzer wird der Schrecken an den Betrachter vermittelt – diese Fotografie wird zur Spur einer typischen Pathosformel, vergleichbar denen, die Warburg zuerst in den bildenden Künsten der Antike als charakteristisch für ihre mnemonische Bedeutung aufgedeckt hatte. In diesem Zusammenhang ist es durchaus von Belang, dass gerade derartige Aufnahmen

26 Vgl. Bender u. a. (Hg.), *Schlangenritual*, 9; außerdem Claire Farago, Letting Objects Rot, in: Jan Bakos (Hg.), *Artwork Through the Market. The Past and the Present*, Bratislava (Komenius Univ. Press) 2005, 239–262, hier 253.

27 Vgl. Warburg, *Werke in einem Band*, 549 und WIA III 93.1, f. 50.

28 Die am Rand des Manuskripts hinzugefügte Nummer ist 42a, wobei das entsprechende Diapositiv mit 43a beschriftet ist. Der Fehler könnte daher rühren, dass das Bild ursprünglich nicht vorgesehen war. Dieses Diapositiv stammt nicht von den vor Ort von Voth gekauften Fotografien, sondern von einer der Aufnahmen von G. Warthon James, die Voth 1903 in *The Oraibi Summer Snake Ceremony* publiziert hat. Es handelt sich um Bildtafel CCVII, mit folgender Bildlegende : «The Snake Dance. Three ‹pairs› of dancers in a line, little Hoveima, the youngest, heading the line. All aim to touch the plank with the right foot.»

diesen Tanz zunächst bei Ethnografen, später bei Touristen berühmt machten. Das wurde bald zu einer politischen Angelegenheit für die Hopi, die 1915 durchsetzten, dass das Fotografieren von rituellen Tänzen mit einem Verbot belegt wurde.[29] Affektform, religiöses Schauspiel und Bildzirkulation gehen hier eine Verbindung ein, und indem Warburg diese Fotografien zeigte, ist auch er Teil einer Konstellation, der sich die Pueblo-Indianer bis heute zu erwehren suchen.[30]

IV. Mediale, räumliche und zeitliche Zäsur: antike Reminiszenzen

An dieser Stelle der Dia-Projektion vollzieht Warburg einen Bruch, der nicht nur das Medium der Symbolisierung, sondern auch die Zeit und den Kulturraum betrifft. Er zieht vergleichend bildliche Darstellungen der Verbindung vom Menschen zur Schlange heran, die der Antike entstammen oder an sie anknüpfen. Doch folgt den Aufnahmen der Hopi-Schlangentänzer nicht die Abbildung einer mit Schlangen hantierenden rasenden Mänade – wie es die vorhandenen illustrierten Ausgaben suggerieren –, sondern direkt die Abbildung der berühmten römischen Nachbildung der griechischen Skulptur, Laokoon und seine Söhne überwältigt von einem monströsen Reptil (Abb. 19). Der Vortragende setzt an die Stelle der vorangegangenen somit eine radikal entgegengesetzte Pathosformel. Dieser, durch das Nicht-Zeigen des Mänaden-Tanzes gegebene, Umschlag der Valenz Mensch-Tier im Bildschema bildet den eigentlichen entschieden komparatistischen *Umkehrpunkt* innerhalb der Dia-Projektion.[31]

Anschließend fährt Warburg mit einer spanischen astrologischen Handschrift aus dem 13. Jahrhundert (K45) fort, die er selbst in der Vatikanischen Bibliothek gefunden hatte – einem Kalenderblatt, das den Schlangenträger Asklepios als Monatsregenten im Zeichen des Skorpions symbolisch darstellt.[32] Auf dieser kreisförmigen Illustration entspricht jedem Tag des Monats ein Segment mit divinatorischer Funktion, wobei das jeweilige Bild zugleich an rituelle Handlungen erinnert, die dem griechischen Gott zugedacht waren: Der Vortragende verweist insbesondere auf den *Tempelschlaf* und die *in Händen getragene* und als *Quellgottheit verehrte Schlange* (Abb. 20).[33] Dabei wird die Nähe zwischen diesen Handlungen und denen der *Annäherungen* der Hopi-Indianer an das Reptil hervorgehoben.[34]

Von dem durch Laokoon und Asklepios markierten ‹römischen› Exkurs führt Warburg den Betrachter direkt nach Kreuzlingen: Er projiziert die Fotografie eines Freskos aus der kurz zuvor mit Saxl besuchten, durch ihre Rokokoausstattung aus dem späten 18. Jahrhundert ausgezeichnete, Ölbergkapelle des Klosters St. Ulrich in der Nähe des Sanatoriums,[35] in dem er eben seinen Vortrag hält. Das Deckenfresko stellt Moses dar, in einer Hand die Gesetzestafeln, die andere erhoben zur Anbetung einer um einen aufgerichteten Stab gewundenen, ehernen Schlange (Abb. 21) – ein unglaubwürdiges Bild, das man als

29 Vgl. Schüttpelz, Das Schlangenritual, 191 und 194. Freedberg, der allerdings die Einzigartigkeit der fotografischen Arbeit von Warburg nicht erfasste, erinnert daran, dass das Fotografieren schon damals für die Hopi eine politische Brisanz hatte. Vgl. David Freedberg, Warburg's Mask: A Study in Idolatry, in: Mariet Westerman (Hg.), *Anthropologies of Art*, Williamstown (Clark Institute) 2005, 3–25.

30 Daher werden die entsprechenden Aufnahmen hier nur als Dia-Dokumente reproduziert. Die Gemeinschaft der Hopi fordert gegenwärtig die Rückgabe sakraler Masken sowie eine Kontrolle über die Verbreitung von Bildern ihrer Riten. Parallel dazu greifen einige ihrer Künstler mit ihren Arbeiten Motive der eigenen Kultur auf. Einer von ihnen ist Victor Masayesva Jr., der u. a. Maiskolben, Antilopenhörner, Federn oder Schlangenhäute, also genau jene Materialien, die rituelle Symbole vergegenwärtigen, zum Ausgangspunkt von Serien-Fotografien macht. Vgl. u. a. *Salt Trail – Ong Tupka*, in: Victor Masayesva, Jr., *Husk of Time. The Photographs of Victor Masayesva*, Tuscon (Univ. of Arizona Press) 2006, 70; siehe auch Auftaktbild S. 18.

31 Schüttpelz hebt zurecht hervor, dass die Originalität Warburgs darin besteht, die Schlange, bei den Hopi «Symbol der Krise», zum Element eines ikonographischen Vergleichs mit der europäischen Kultur zu machen; vgl., Schüttpelz, Das Schlangenritual, 199. Hierbei ist entscheidend, dass dieser Vergleich zuerst im visuellen Medium geleistet wird.

32 Diese in Toledo entstandene Illumination ist eine beispielhafte Reminiszenz an das Nachleben des Altertums: sie verweist auf arabische sowie europäische Darstellungen des Asklepios, die ihn über einem Skorpion mit einer Schlange in der Hand abbilden, welche er in der Regel anblickt. Die in vielen Handschriften erscheinende Figur des Schlangenträgers geht v. a. auf die Kosmologie des Aratos von Soloi zurück, die durch die *Phaenomena* des Germanicus (22 sq.) und *De astronomia* (II, 14) von Hyginus übermittelt wurde.

33 Vgl. Warburg, *Werke in einem Band*, 553; diesen von Warburg notierten Erläuterungen

visuelles Oxymoron bezeichnen könnte. Es ist eine bildhafte Darlegung der sonderbaren Passage im Pentateuch (rarer Hinweis auf den Götzendienst im Alten Testament), in der Moses zur Rettung seines Volkes vor Giftschlangen in der Wüste von Jahwe aufgetragen wird: «Mache dir eine eherne Schlange und richte sie zum Zeichen auf; wer gebissen ist und sieht sie an, der soll leben.» (4. Mose 21:8). Warburg erinnert damit auch an die sehr alten Schichten und Hybridisierungen der Kulturen des Mittelmeerraums, und daran, wie sehr das heilende Symbol der um einen Stab gewundenen Schlange darauf zurück verweist. Ein seit langem gegenwärtiges Symbol, das heute noch Emblem der Ärzte und Apotheker ist.

Abb. 18–21 v. li. o. n. re. u.
(K43a) [Schlangentanz] nach Voth | (K44) Laokoon | (K45) Asklepios [Diapositiv nicht erhalten – Detail] | (K46) Kreuzlingen [Diapositiv nicht erhalten – Detail]

Während dieser Digression ist die Funktion des fotografischen Mediums von der ethnografischen Aufzeichnung realer Bewegung zur Reproduktion historischer Artefakte gewechselt. Die Fotografie erlaubt hier mittels Projektion den Vergleich zwischen den in unterschiedlichen Kulturen und Epochen tradierten Affektgebärden, die der Verbindung des Menschen zur Schlange jeweils Form geben. Im Unterschied zu den Veranstaltungen in Hamburg und Berlin ein Vierteljahrhundert zuvor wird im entscheidenden Moment des Kreuzlinger Vortrags, im Erinnern der indianisch-amerikanischen Erfahrung anhand eigener vor Ort aufgenommener oder gesammelter Fotografien, Platz geschaffen für eine andere Art visueller Reminiszenz, die den Hauptgegenstand von Warburgs Forschung berührt: das Fortdauern antik-heidnischer Elemente in der europäischen Kultur. Der Vergleich zwischen dem *tsu'ti'kive*-Ritual der Hopi, der bildhauerischen Gestaltung antiken Pathos und seinem Nachleben in der astrologischen Handschriftillustration des Mittelalters oder im Rokoko-Fresko der Ölbergkapelle durchläuft anhand der entsprechenden Abbildungen zunächst eine optische Gegenüberstellung. Mit dieser Verkettung, die noch als Abfolge in der Zeit der fotografischen Projektion konzipiert ist, gewinnt Warburg einen distanziert-individuellen Bezug zu Symbolen wieder und erprobt dabei einen neuartigen Gestus visueller Anthropologie.

korrespondieren die Bildlegenden der Handschrift Reg. lat. 1283, f. 7; vgl. Alfonso X el Sabio, *Astromagia*, hg. von Alfonso d'Agostino, Neapel (Liguori Editore) 1992, 305.

34 Vgl. Warburg, *Werke in einem Band*, 553. In der Erstausgabe von 1939 ist dieser Absatz gestrichen: an der Stelle des spanischen Kalenderblattes steht dort die Darstellung des Schlangenträgers in einer karolingischen Arateus-Handschrift aus Leiden, die die Pathosformel verdeutlicht, mit der Warburg die Figur des Asklepios in Verbindung bringen konnte (Warburg, *Lecture on Serpent Ritual*, 47, Pl. 4, fig. d).

35 Am 24. März 1923; vgl. McEwan, Zur Entstehung, 274 und WIA GC/36826. Dieses auf der Liste vom selben Tag verzeichnete Diapositiv ist verloren.

V. Affektbilder und performative Selbsttherapeutik

Die entscheidende Sequenz der Dia-Projektion präsentiert nacheinander vier Modi der Konfrontation zwischen menschlichem Körper und Schlange, unter Berücksichtigung ebenso vieler Orte, Epochen, Kulturen und Reproduktionsmedien. Im fotografierten Hopi-Ritual von Walpi wird die im Mund des Tänzers eingeklemmte Schlange so gut wie unbeweglich gemacht, bevor sie als Mittler zu den Gottheiten wieder freigesetzt wird; in der Laokoon-Skulptur sind die Körper des Priesters und seiner Söhne kurz davor, vom monströsen Reptil paralysiert zu werden und der Willkür der Götter zu erliegen;[36] die in den mittelalterlichen Illuminationen überlieferte Figur aus dem Asklepios-Kult hält die Schlange in Händen und bezähmt sie ohne Gewaltanwendung – das Tier ist hier die Gottheit und zugleich deren Symbol; der Darstellung von Moses mit der ehernen Schlange kommt eine etwas andere Funktion zu, da es nicht um eine Form des Ergreifens geht, denn es handelt sich um ein Standbild, das man zur Heilung von einem Schlangenbiss nur betrachten muss – das Pathos der Szene entspricht der heilenden Tieranbetung, nicht mehr dem einer direkt bedrohlichen Konfrontation. Sofern diese bildhaften Formeln in einem Verhältnis von Opposition und Komplementarität erscheinen, stellt sich die Frage, welche Wirkung die Verkettung dieser vier Modi der Konfrontation für Warburg selbst und sein Publikum haben kann.

Kehren wir kurz zur Genese der räumlichen und zeitlichen Zäsur in der Reihe der in Kreuzlingen vorgeführten Materialien zurück. Auffallend ist zunächst, dass Laokoon und Asklepios früh – und gleichzeitig – in den Entwürfen der Diapositiv-Listen erscheinen. Zehn Tage vor der geplanten Dia-Projektion, mitten in den Vorbereitungen, identifizierte sich der kranke Warburg in einem Brief an seine Frau noch eindeutig mit der Figur des leidenden Laokoon: «Arbeit wieder über Laokoon als Symbol der großen Schlangennot und bin selbst ein Bruchband-Schlangen-Laokoon.»[37] Zur selben Zeit dringt er mehrfach heftig darauf, dass das Diapositiv des sogenannten *Asklepios-Kalenders* in Hamburg herausgesucht und ihm geschickt wird. Aus seiner täglichen Korrespondenz wird ersichtlich, dass er unbedingt ‹seine› Abbildung des Monatsregenten im Zeichen des Skorpions[38] zeigen will, der als *Schlangenträger* einen befreiten Laokoon verkörpert. Insofern Warburg das Asklepios-Rad bereits vorher, in seiner Arbeit über Luther, benutzt hatte, ist darin der Versuch eines direkten Wiederanknüpfens an seine der stationären Behandlung vorangegangenen Forschungen zu sehen.[39]

Nach den Nymphen und Mänaden, nach Orpheus, Perseus und Laokoon, ist Asklepios die letzte Gestalt aus der Antike, die Warburg in seine reflexive ‹Ikonologie› aufnimmt. Der heilkundige Gott erscheint in der kanonischen Äskulap-Episode der Ovidschen *Metamorphosen* dem römischen Emissär im Traum, der ihn im Tempel um Errettung seiner von der Seuche geplagten Stadt anfleht; der Gott spricht die Worte:

36 Vgl. die Darstellung der Szene bei Virgil als Folge eines von den Göttern nicht angenommenen Opfers: *Aeneis*, II, V, 203–224.

37 Aby Warburg an Mary Warburg, Brief vom 11. April 1923, zitiert aus: McEwan, *Zur Entstehung*, 274. Auf der Liste vom 24. März sind die Namen Laokoon und Asklepios mit Bleistift hinzugefügt.

38 Vgl. die Briefe von Aby Warburg an Mary Warburg vom 9., 13., 14., 17. und 18. April 1923 (WIA GC/36853, -59, -60, -64 und -67), in denen er darauf besteht, dieses Diapositiv unbedingt zu bekommen.

39 Eine Reproduktion eben dieser Seite des Codex (Reg. 1283) hatte er 1917 und 1918 bei seinen Vorträgen über den Aberglauben im Zeitalter der Reformation gezeigt, die der Publikation von *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1918) zugrunde liegen; diese ist von fünf Bildtafeln begleitet, deren dritte eben das «Rad des Skorpion» zeigt, vgl. Dieter Wutteke (Hg.), *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden (Koerner) 1980, 237 f., Fn. 76 und 302, Tafel III.

Pone metus! veniam simulacraque nostra relinquam.
Hunc modo serpentem, baculum qui nexibus ambit,
Perspice et usque nota visu, ut cognoscere possis!
Vertar in hunc; *sed maior ero tantusque videbor.*
In quantum verti caelestia corpora debent.

Fürchte dich nicht! Ich komme, verlasse diese Gestaltung.
Sieh die Schlange dir an, die hier den Stab mir umwindet,
Merke ihr Bild, damit du es wiederzuerkennen vermagst, in
diese werd' ich mich wandeln, doch größer und so euch erscheinen,
wie einem Leibe, in den ein Gott sich verwandelt, es ansteht.[40]

MET. XV, V. 658–62

Die Schlange genau zu betrachten, um sie wiedererkennen zu können, nicht mehr als zerstörerisches Tier, dem man wie Laokoon unterliegt, sondern als das göttliche und heilende Symbol des Asklepios – das genau ist es, was das Vorführen dieses Diapositivs vollbringt, an dem Warburg so sehr gelegen war. Aus der entsprechenden Textüberleitung im Typoskript, «Er findet seine früheste Verehrung als Schlange. Was sich um seinen Stab ringelt, das ist gewissermaßen er selbst.», ist unter anderem die Passage der *Metamorphosen* herauszuhören.[41] Der Weisung des im Traum sich offenbarenden Gottes entspricht hier performativ genau das, was Warburg tut, wenn er vor dem Kreuzlinger Publikum und seinem Arzt die Schlange (des) Asklepios zeigend vorführt. Mit diesem Diapositiv tritt er dem Getier in seiner eigenen Kultur gegenüber und erklärt es – ganz wie die Hopi in ihrem Ritual – zum göttlichen Mittler und Heiler. Dafür musste er seine frühere Befragung antiker Nachwirkung in der Astrologie des späten Mittelalters wieder aufgreifen.

Was aber trägt die Gestalt des Moses dazu bei, der in der Wüste die eherne Schlange anbeten lässt? Der dem paradoxen Befehl Jahwes folgende Gesetzgeber der Israeliten erscheint auf dem hybriden Rokoko-Fresko der Ölbergkapelle wie ein Asklepios-Priester, der dem Volk die Anbetung des heilbringenden Symbols auferlegt.[42] Die Pathosformel der hier reproduzierten Figur verweist selber auf einen Akt der Monstration und charakterisiert, diesmal auf *visueller* Ebene, Warburgs eigene Inszenierung vor seinem Publikum, dem er die Bilder einer heilbringenden Schlange zeigt. Mit dem Zeigen dieses Schlangenbildes stellt er das Tun und die Geste des Moses auf dem Fresko nach. Über die Dia-Vorführung als Dispositiv des Zeigens begibt er sich somit in die Doppelstellung dessen, der das Bild der Gefahr hervorbringt und es *zugleich* betrachtet, um im Realen davor gerettet zu werden.

Die drei Diapositive des entscheidenden Exkurses über die aus der Antike nachlebenden Formeln haben also eine doppelte performative Funktion: Sie weisen den Vortragenden und das Publikum plastisch darauf hin, *wie* die Schlange zu ergreifen und in ein Symbol zu wandeln ist. Mehr noch, wenn man die Verkettung Laokoon-Asklepios-Moses in den Blick nimmt, ‹belebt› das zeitliche Aufeinanderfolgen der Bilder im Ablauf der Projektion die jeweils anthropomorphe

40 Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Erich Rösch, Zürich (Artemis und Winkler) 1996, Herv. PD.

41 Vgl. Warburg, *Werke in einem Band*, 552. In Janet Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, London (Cambridge Univ. Press) 1903, die Warburg zur Hand hatte, wird ein Votivrelief wie folgt kommentiert: «Behind the god is his attribute, a huge coiled snake, his head erect and level *with the god he is.*», 342. Er war auf die Figur des Asklepios wahrscheinlich schon durch seinen Lehrer Usener aufmerksam geworden; vgl. Hermann Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Berufsbildung*, 3. Aufl., Frankfurt/M. (G. Schulte-Bulmke) 1948, 147 ff. [1895].

42 Das um 1761 vom fürstbischöflichen Hofmaler Franz Ludwig Herrmann ausgeführte Fresko übernimmt ein, vor allem durch Michelangelos Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle, bekanntes Motiv. Zur Deutung dieser Szene bei Michelangelo vgl. Giovanni Careri, *La torpeur des ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris (Editions EHESS) 2013, 66–68.

Abb. 22a–c Laokoon–Asklepios–Moses (K44–45–46, Details)

Figur: Die Ausgangsposition einer durch die Schlange ausgelösten bald tödlichen Lähmung (Laokoon) geht über zum befreienden Ergreifen und auf Abstand Halten des Tieres (Asklepios), um schließlich, zum Bildwerk gewandelt, dem Blick dargeboten zu werden, diesmal in der Position eines durch die Zeige-Pose quasi erweiterten Körpers (Moses). Die Abfolge der drei Stationen ergibt so etwas wie die *Chronofotografie eines menschlichen Körpers*, der sich aus lähmender Bedrängnis herauswindet und zu größtmöglicher Ausdehnung gelangt (siehe Abb. 22a–c). Zwischen der ersten und der letzten Pose wird das Tier auf Abstand gebracht, gezähmt und in ein zu betrachtendes Bild gewandelt. Die schicksalhafte Schlange hat eine *sichtbar* gewordene Metamorphose zum heilenden Bildwerk durchgemacht. Die Entfaltung dieser, vom Diapositiv der Hopi-Schlangentänzer ausgehenden, Teilsequenz stellt in gewisser Weise zusammenfassend das performative Programm dar, das Warburg mit dem Projizieren dieser Abbildungen in genau dieser Abfolge umsetzt. Eine Anamnese seines eigenen Werdegangs in Bildern – vom Ethnologen-Lehrling zum Kulturhistoriker und zum Patienten –, welche als kontrastierende Verkettung typologische Konstellationen des Kulturgedächtnisses durchläuft: Von der pessimistischen Sicht des antiken Polytheismus bis hin zum – hier jedoch innerweltlichen – Rettungsversprechen der Erlösungsreligionen. Gleichzeitig wird ein offener Raum entfaltet, der vom magisch-mimetischen Kontakt mit der Schlange zur Distanzierung durch das Bild und zum symbolischen Denken führt. Wir sind bei dieser Aufführung sozusagen Zeugen eines doppelten Erinnerungstheaters: Zum einen der visuellen Reminiszenz heterogener kultureller Schichten, zum anderen des bildhaften Erinnerns der singulären Laufbahn des Vortragenden.

So kann man umso besser begreifen, weshalb Warburg in seiner Auswahl der projizierten Diapositive so viel Wert darauf legt, ausschließlich Fotografien von Orten zu zeigen, die er selbst besucht hat und von Bilddokumenten, die er selbst gesammelt hat. Er scheint sogar die Verwendung von Reproduktionen minderer Sichtbarkeit (z. B. jene des Asklepios) zu bevorzugen, sofern für ihn eine direkte und enge Beziehung zum Material besteht. Der Ablauf in Kreuzlingen gestaltet sich gewissermaßen so, als ob die projizierten Bilder für Warburg eine ‹autoptische› Dimension haben mussten. Tatsächlich sind es beglaubigte Erinnerungsbilder, die ausnahmslos bedeuten: Ich bin da gewesen und habe dort das Frappierende oder Pathosbeladene aufgezeichnet und gesammelt. Demgemäß ist die grammatische Funktion der personaldeiktischen Wörter im Kommentar, den er Saxl diktiert, nicht auf *shifters* der Zeigegeste

für sein Publikum beschränkt. Vielmehr macht die systematische Koppelung des «Ich» an einen Ort, eine Person oder ein reproduziertes Bild Warburgs eigenen Körper zum ersten Übertragungsmedium jener Affekte, die er selber erfahren hat und nun mittels fotografischer Projektion objektiviert. Er ist es, der diese symbolischen Motive oder Affektformeln mit seinen Augen vor Ort entdeckt, mit seiner Hand festgehalten, sie zusammengetragen hat; er ist es auch, der sie sichtbar macht, indem er sie projiziert, mit seinem Finger darauf zeigt und mit seinen Worten kommentiert.

Jean Starobinski hat in seiner eindrucksvollen Analyse der Sophokles-Tragödie *Ajax* die Rolle der ‹deiktischen Funktion› erhellt, die den Menschen von den antiken Göttern zugesichert oder aber entzogen wird. Er erinnert insbesondere daran, wie die Täuschung der Athene, die im Stück Ajax zerstören will, auf das «Bezugsobjekt (*référent du discours*) [seiner Raserei] gerichtet ist»; während «die Göttin ihrem Schützling [Odysseus] gegenüber eine ‹deiktische› Funktion [erfüllt].»[43] In vergleichbarer Weise zeigt der Ablauf der Kreuzlinger Dia-Projektion, die in der Gestalt des antiken Retter-Gottes und seinem Stab-Emblem konvergiert, dass Asklepios in Warburgs Augen die Figur ist, die über die deiktische Funktion wacht, die er im Wahn teils verloren hatte.[44] Sich gemäß der Weisung des Gottes der Schlange stellen und die Gottheit in ihr erkennen, ist genau das, was der Vortragende vollbringt, wenn er in seinen gesammelten Bildern des Hopi-Rituals oder des Asklepios-Kultes einen heilenden Typus der Beziehung zum Göttlichen aufzeigt. Dafür muss er die Verbindung zwischen jeder projizierten Reproduktion und seiner früheren Erfahrung sichern: Der ‹autoptische› Wert der Fotografien und die Deiktika seines Lichtbildervortrags sind hier die Garanten.

Auch dem Nicht-Zeigen der, im Textkommentar zwar erwähnten, aber nicht durch einen Indexausdruck markierten Mänade kommt somit besondere Bedeutung zu. Dieses singuläre Verweigern eines Bildes erlaubt einen tieferen Einblick in die mythologische Hinterbühne, vor der Warburgs ‹Erinnerungstheater› spielt. An der Darstellung des Orpheus, der von entfesselten Mänaden erschlagen wird, hatte Warburg seinen Begriff der aus der Antike nachlebenden Pathosformel erstmals 1905 bei einem Lichtbildervortrag *geprägt*.[45] Nun ist aber Dionysos der Gott schlechthin, der die deiktische Funktion derjenigen verwirrt, die seine *mania* erleiden. Im Mythos des Orpheus hat wilde Raserei die Mänaden dazu gebracht, Tier- und Menschenopfer zu verwechseln. Die Pathosformel der Orpheus-Darstellungen entspricht seiner letzten hilflosen Abwehrgeste gegen den mörderischen Furor der Mänaden. Wenn Dionysos die Hinterbühne des gewaltsamen Endes von Orpheus besetzt, tritt zugleich seine Konkurrenz zu Apollo, dem Vater und Vorbild des mythischen Sängers, zu Tage. Apollo ist aber auch der Vater von Asklepios, der einzigen Gestalt der Antike, die es vermochte, Schatten aus der Unterwelt ins Leben zurückzubringen.[46] Asklepios verkörpert denjenigen, der das vollbringt, woran sein Halbbruder Orpheus gescheitert ist. Mit der Entscheidung, nicht die Mänaden zu zeigen, an deren Konstellation der Tod des Orpheus haftet, sondern den heilenden

43 Vgl. Jean Starobinski, *Besessenheit und Exorzismus. 3 Figuren der Umnachtung*, Percha (Schulz) 1976, 39, 43. [Orig. *Trois fureurs*, Paris (Gallimard) 1974, 35, 39.]

44 Dies ging mit einem Orientierungsverlust einher, der noch 1924 spürbar war, als Warburg in eine Villa im Park des Sanatoriums umzog. Vgl. den Krankenbericht von Binswanger vom 4. Juni 1924, in: Marazia, Stimilli, *Ludwig Binswanger*, 90.

45 Vgl. *Dürer und die italienische Antike* (1906), in: Warburg, *Ausgewählte Schriften*, insb. 126. Dieser Publikation sind drei Bildtafeln beigegeben, die den zugrunde liegenden Dia-Vortrag vom Okt. 1905 mit 49 von Warburg gezeigten Diapositiven, darunter sechs Reproduktionen vom Tod des Orpheus von der Antike bis zu Dürer, *Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die italienische Antike*, «in Bildern» zusammenfassen. Warburg entdeckte die Orpheus-Darstellung zunächst in einem Renaissance-Stich aus dem Umkreis Mantegnas, in einer Dürer-Zeichnung bzw. in den ersten illustrierten Druckausgaben der *Metamorphosen*.

46 Vgl. insb. Hyginus, *De astronomia*, II, 14.

Abb. 23 **(K47) Indianische Kinder vor Felsenhöhle [Diapositiv nicht erhalten]**

Gott Asklepios als einen befreiten Laokoon, stellt Warburg nicht nur performativ seine deiktische Funktion wieder her, sondern wendet sich auch von den Darstellungen der dionysischen *mania* ab, um sich unter das Schutzsymbol eines apollinischen heilenden Gottes zu stellen.[47] Mit eben dieser Bewegung wird er wieder Herr seiner Leidenschaften – im Unterschied zu Nietzsche, von dessen Schicksal er genau wusste. Der freigeräumte Horizont erlaubt ihm tatsächlich die Wiederaufnahme seiner Erforschung der formelhaften Kodierung von tradierten Pathos-Gebärden aus der heidnischen Antike. Ein Jahr nach dem Vortrag deutet Warburg seine Lichtbilderprojektion in einem Brief an seine Familie als «Selbstbefreiungsversuch durch die Erinnerung meiner Aufklärungsversuche in der Psychologie der Renaissance.»[48] Keine andere Formulierung scheint als Definition geeigneter.

Die erhaltenen Typoskripte zeigen auch, dass Warburg mindestens drei mögliche Schlussbilder erwogen hat. Nachdem er anscheinend zunächst daran gedacht hatte, mit der ehernen Schlange der Ölbergkapelle zu enden, hat er als letztes Diapositiv dasjenige eingefügt, das unter dem Titel *Onkel Sam* bekannt ist und heute, mit der pessimistischen Diagnose über die Folgen der technischen Beherrschung des Blitzes und der Elektrizität, in den vorhandenen Textausgaben den Schluss bildet. Aber Warburg hat diese Fotografie in Kreuzlingen schließlich gar nicht gezeigt, vielmehr hat er sich im letzten Moment offenkundig anders entschieden, um den Betrachter von den abendländischen Darstellungen wieder ins Gebiet der Hopi-Indianer zurückkehren zu lassen. Und zwar mit einer letzten von ihm selbst aufgenommenen Fotografie, die auf seiner Liste unter dem Titel *Indianische Kinder vor Felsenhöhle* erscheint (Abb. 23).[49] Der Kommentar dazu beschließt eine Sequenz über die Symbolik der Sonnenanbetung: «Die Kinder stehen vor einer Höhle. Heraufbringen zum Licht ist die Aufgabe nicht nur der Amerikanischen Schule, sondern der Menschheit überhaupt.»[50] Nach dieser apollinischen Sonnenutopie mit der Fotografie eines Felsens, die an den Ausgang aus der platonischen Höhle denken lässt, hat Warburg mit gebrochener Stimme angeordnet, das Licht wieder anzuschalten, und damit endete aller Wahrscheinlichkeit nach die Projektion als solche im Sanatorium Bellevue.

VI. Epistemische Folgerungen: den ‹Zwischenraum› offenlegen

Mit dem Lichtbildervortrag von Kreuzlingen hat sich Warburg von neuem den Pathosbildern gestellt, die den Kern seines Erkenntnistriebs ausmachten. Er hat sie so ausgewählt und geordnet, dass diese – von den Hopi-Tänzern über Laokoon zu Asklepios und Moses – eine gelebte Bedeutung für ihn annehmen und ihm zur Wiederorientierung im Erinnern seiner vergangenen Affekte Halt

47 Die anthropologische Studie von Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, ordnet die Pueblo im Südwesten Amerikas eindeutig der Kategorie des Apollinischen zu; vgl. Ruth Benedict *Patterns of Cultures*, mit einem Vorwort von Margret Mead und einem neuen Vorwort von Mary Catherine Bateson, Boston (Houghton Mifling Company) 1989, 79 ff. [1934]. Zum Schlangentanz der Hopi, ebd., 94.

48 Aby Warburg an Mary Warburg, Max Warburg und H. Embden, Brief vom 5. April 1924, in: Marazia, Stimilli, *Ludwig Binswanger*, 109.

49 Der Kommentar zum Diapositiv «Onkel Sam» trägt das Datum 14. April; die einfach mit «Schluss» betitelten, auf die Kinder vor der Höhle bezogenen Absätze sind auf den 20. und 21. April datiert. Vgl. u. a. Spyros Papapetros, «ohne Füße und Hände», Historiographische Bemerkungen über die unorganische Bewegung der Schlangen von Philo von Byblos bis Aby Warburg, in: Bender u. a. (Hg.), *Schlangenritual*, 217–266, hier 257–61. In einer späteren Notiz auf demselben Typoskript vermerkt Warburg zu «Onkel Sam»: «am 21. IV. nicht gezeigt / sollte aber dazu – gehört als ganz wesentliches Stück.» Warburg, *Werke in einem Band*, 566, Fn. cxxx.

50 Ebd, 560; Warburg, *Schlangenritual*, 57.

bieten konnten. Dabei gibt es eine durchgehende Parallele von ‹therapeutischem› Wert und Erkenntnisform der Dia-Projektion. Denn jenseits der performativen Verkettung der Bilder handelt es sich hier um eine skizzierte Typologie von möglichen Annäherungsformeln zwischen menschlichem Körper und den ihn umgebenden Mächten. Indem Warburg mit der Abbildung des Laokoon eine Zäsur in der Diachronie seiner Reise zu den Pueblo-Indianern einführt, entwirft er im Projektionsraum ein Verfahren komparativer Darstellung von Pathosformeln, die für die Übermittlung von Kulturgedächtnis insgesamt charakteristisch sind. Das Vorführen ‹typologischer› Affektbilder unterschiedlicher Herkunft – typologisch im Weber'schen Sinn des Begriffes – eröffnet tatsächlich einen Vergleichsmodus, der sich von dem seine Epoche prägenden Evolutionismus deutlich löst, auf den der umgearbeitete Text über das Schlangenritual allzu oft reduziert worden ist.

Abb. 24 Mnemosyne (1929), Tafel 6

Fern seiner Bibliothek hat Warburg in Kreuzlingen eine Darstellungsform von Wissen über Bilder *durch* Bilder erprobt, die seine letzten Arbeiten auszeichnen wird. Es handelt sich um ein Verfahren frei kommentierter fotografischer Reihung, das auf die Bilderreihen und die Ausstellungspraxis vorgreift, mit der er nach seiner Rückkehr in die Kulturwissenschaftliche Bibliothek in Hamburg experimentiert. Das visuelle Herausstellen von typologischen Beziehungen zwischen den Motiven der nacheinander gezeigten Diapositive wird in Form ihres Nebeneinanders auf den dort ausgestellten Tafeln ausgeweitet.[51] Die so zusammengestellten Wandtafeln, die eine diachronische und zugleich synchronische Bilderanordnung ermöglichen, werden im Oval des Lesesaals der Bibliothek ausgestellt und von Warburg aus dem Stegreif kommentiert. Die Abfolge der angesprochenen Bilder hängt nicht mehr vom Projektionsdispositiv ab, sondern wird durch seine freie Rede und seine Bewegung im Raum von einer Bildtafel zur anderen gegeben. Vom selben Prinzip wird die Erarbeitung des Bilderatlas gelenkt, dem das Motto seiner Bibliothek – *MNHMOΣYNH* – den Titel gibt und dem die letzten Anstrengungen des Gelehrten gelten. Es sei daran erinnert, dass Warburg nicht mehr in schriftlicher Form publizierte, als er, aus

51 Vgl. Aby Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen*, *Gesammelte Schriften* 2. Abt., Bd. II.2, hg. von Uwe Fleckner und Isabella Woldt, Berlin (Akademie) 2012, sowie den Kommentar von Uwe Fleckner zur Ausstellung *Orientalisierende Astrologie* (1926), die wahrscheinlich das erste Experiment dieser Art darstellt, ebd., 58–60.

Kreuzlingen zurückgekehrt, an seinem ‹Bildlabor› zu arbeiten anfing. Insofern scheint die besondere Form der Kreuzlinger Dia-Projektion das vermittelnde Moment zwischen dem visuellen Archiv der Warburgschen Fotosammlung und der konstellierenden Darstellung mittels Nebeneinandersetzen von elementaren Pathosformeln als Organisationsprinzip des *Mnemosyne*-Projektes zu bilden. Diese Vermittlung kristallisiert sich um die einzige fotografische Reproduktion, die hier und dort erscheint, die der Laokoon-Gruppe (Abb. 24).[52]

Wenn der *Bilderatlas* selbst aufgrund seiner grundsätzlichen Beweglichkeit[53] wahrscheinlich unabschließbar war, bleibt das entworfene Dispositiv für sich bestehen, das mit einem neuen Begriff verbunden ist: *Zwischenraum*. Mit dem als «Ikonologie des Zwischenraums» definierten Projekt geht es Warburg darum, die Bedingungen der Tradierung von Bildern innerhalb eines Spannungsfeldes zu erhellen, deren beide Pole, vom Kreuzlinger Vortrag an, als *Andachts-* und *Denkraum* bezeichnet werden.[54] Symbolisches Handeln ist für ihn eine anthropologische Potenz, deren Ursprung *zwischen* den Greiforganen zu verorten ist. Einige Tage vor seinem Tod schreibt er noch im Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek: «In der Entfernung zwischen greifender Hand, Auge und Mund – der Denkraum in status nascendi.»[55] Die beim Vortrag im Sanatorium Bellevue aufgerufenen bildhaften Typen im Verhältnis zur Schlange – Bezähmung durch Mund und Hand (Hopi-Tänzer), durch Hand und Auge (Asklepios), durch Bild und Auge (Moses) – skizzieren das ursprüngliche Gefüge dieses Raums der entstehenden Symbole.

Der Zwischenraum, den es in visueller Darlegung zu erkunden gilt, verweist auf die spezifischen Formen der körperlich-medialen Dimension des symbolhaften Verhältnisses vom Menschen zur Welt. An die Stelle der Kette von traditionellen Reproduktionstechniken, die die Dichte dieses Zwischenraums ausmacht, ist von der Kreuzlinger Dia-Projektion zum *Mnemosyne* Atlas die ‹neu-vermittelnde› Funktion der Fotografie als Erkenntnismedium getreten. Dieses allzu oft unreflektierte mediale Dispositiv der typologischen Verbindung von Bildern birgt bei Warburg – und über ihn hinaus – ein Potenzial visueller Anthropologie, das bei weitem noch nicht ausgeschöpft ist. Anhand seiner Fotoreihen ist Warburg in der Lage, Schemata von Symbolisierung aufzuzeigen, die sich nicht auf die Ordnung der Sprache reduzieren lassen, sondern für die das medialkulturelle Erinnerungsbild des Körpers, dessen phobische Affekte sowie die entsprechende Verschränkung von Bewegung und Stillstand konstitutiv werden. Fasst man die neuartigen Serienbildungen, die Warburg zu den Pathosformeln geführt haben, ins Auge, so scheint die Fotografie nicht nur zu seinem Wahn beigetragen zu haben, sondern auch sein *pharmakon* gewesen zu sein.

Aus dem Französischen von Maria Zinfert

52 Dies erhellt auch, inwiefern das *Mnemosyne*-Projekt als «Supplement» zu Lessings *Laokoon* gedacht war; vgl. den Eintrag im Tagebuch der Bibliothek vom 11. Dezember 1927, in: Aby Warburg, mit Einträgen von Gertrud Bing, Fritz Saxl, *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hg. von Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass, Berlin (Akademie) 2001, 162.

53 Der *Mnemosyne-Atlas* war anfangs als ein Ensemble beweglicher Bildtafeln konzipiert; vgl. ebd., 19. September 1927, 148.

54 Zum Begriff *Zwischenraum* vgl. ebd., 11. April 1929, 434 f. Die Begriffe *Andachts- u. Denkraum* erscheinen bereits im letzten Teil des Manuskripts, der das nicht gezeigte Diapositiv «Onkel Sam» kommentieren sollte, vgl. Warburg, *Werke in einem Band*, 561.

55 Warburg, *Tagebuch*, 12. Oktober 1929, 548; dazu Claudia Wedepohl, Pathos – Polarität – Distanz – Denkraum. Eine archivarische Spurensuche, in: Treml, *Warburgs Denkraum*, 17–50, hier 48.

KATJA MÜLLER-HELLE

STUMME ZEUGEN

Fotografische Bildevidenz am Rand der Wahrscheinlichkeit

I.

Am 4. Juli 1867 verzeichnete der Leipziger Physiker Gustav Theodor Fechner in seinem Tagebuch eine Szene des Unglaubwürdigen im Bereich des ungesicherten Wissens. Karl Freiherr von Reichenbach, der zu diesem Zeitpunkt schon gut fünfzehn Jahre durch seine Forschungen zum Magnetismus, der Elektrizität, der Wärme und des Lichts von sich reden machte, habe ihn trotz wiederholter brieflicher Ablehnung aufgesucht. Da er nun schon einmal da sei, folgte Fechner ihm ins Hotel, jedoch mit der dringenden Einschränkung, er wolle sich «von einer Betheiligung an seinen Versuchen zurückziehen».[1] Reichenbach stellte ihm seine Sensitive vor und präsentierte ihm in seinem Hotelzimmer eine zweifelhafte Versuchsanordnung, einen Tisch, «auf dem er alle möglichen Präparate, Magnete, Schwefel und Metalle […], ein rohes und ein gesottenes Ei, u.s.w. was weiß ich, ausgebreitet hatte.»[2] Um diese verkehrte Welt des Hotelzimmerexperiments von seinen eigenen ernsthaften Forschungen weitestmöglich zu entfernen, stellte Fechner den Urheber dieses verrutschten Bezeugungskontextes als Gezeichneten dar, dessen Sinnen nicht mehr zu trauen sei: «Sein Sehvermögen nahm ab, und er wurde so schwerhörig, fast taub, daß man sich nur schreiend mit ihm unterhalten konnte; seine Füße versagten ihm den Dienst […].»[3]

Es wäre für Fechner ein Leichtes gewesen, die Verführungsversuche des kurz darauf verstorbenen Reichenbachs als pseudowissenschaftliche Verirrung dem Vergessen anheim zu geben; in seinen *Erinnerungen an die letzten Tage der Odlehre und ihres Urhebers* sieht Fechner jedoch «die Lehre selbst als wissenschaftshistorisches Diskursereignis auf der Grenze von Faktizität und Fiktion»[4]: «Inzwischen dürfte folgender Beitrag zur Geschichte derselben immer noch einiges Interesse behalten, indem dadurch so zu sagen der letzte Akt des Auftretens dieser Lehre bezeichnet wird, welche eine Zeit lang neben den exakten Lehren mit dem Anspruche, dazu zu gehören, ihre zweideutige Rolle gespielt hat.»[5] Das zweifelhafte Wissen der durch Reichenbach propagierten Odlehre

1 Gustav Theodor Fechner, *Erinnerungen an die letzten Tage der Odlehre und ihres Urhebers*, Leipzig 1876, 26 f. Siehe in wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive Robert Matthias Erdbeer, Epistemisches Prekariat. Die qualitas occulta Reichenbachs und Fechners Traum vom Od, in: Dirk Rupnow u. a. (Hg.), *Pseudowissenschaft. Konzeptionen von Nichtwissenschaftlichkeit in der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2008, 127–162.

2 Fechner, *Erinnerungen an die letzten Tage der Odlehre*, 26 f.

3 Ebd., 10 f.

4 Erdbeer, Epistemisches Prekariat, 129.

5 Fechner, *Erinnerungen an die letzten Tage der Odlehre*, 1.

scheint sich jedoch nicht an das Skript der exakten Wissenschaft gehalten und gemäß der ihr zugewiesenen Rolle des ausgeschlossenen Wissens den letzten Akt des Auftretens in den 1870er Jahren vollzogen zu haben. Fechners Abgesang scheint nicht geglückt. Das Od trat im weiteren Verlauf der Diskussion um eine die gesamte Schöpfung durchströmende Weltkraft wie ein Wiedergänger der naturwissenschaftlichen Erkenntnisleistungen wieder auf den Plan. So hatte das Od im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts im Umfeld Jean Martin Charcots wieder Konjunktur, als sich an der Pariser Nervenheilanstalt La Salpêtrière Forschungen zum Hypnotismus herausbildeten, 1897 die ersten Fluidalfotografien durch den französischen Neurologen Jules-Bernard Luys und den Chemiker Émile David der Pariser Société de Biologie vorgelegt wurden und um 1900 die ersten Röntgenfotografien den Blick auf vorher dem Menschen nicht zugängliche Sichtbarkeiten des Körperinneren freigaben.[6] Das Od nahm im Prozess der Stabilisierung des anerkannten Wissens nicht die Position des harmlos Verworfenen ein, sondern trat als Agens inmitten der Dynamik des Aus- und Einschlusses wissenschaftlicher und pseudowissenschaftlicher Erkenntnisse auf. Die Position im «epistemologischen Dazwischen einer ungesicherten Ordnung und des kanonisierten Wissens»[7] ist damit nicht einfach als Störung des Etablierten zu verstehen; sie bringt die Mechanismen der vertrauensvollen Beweisführung im Bereich des ungesicherten Wissens überhaupt erst hervor. Die Strömungstheorien, die sich spätestens um 1900 im Plural ausprägten,[8] wurden nicht nur schrittweise von einer gesamtkörperlichen Sinneswahrnehmung auf den Bereich der Sichtbarkeit verschoben, sondern sie erhärteten den Verdacht, dass sich jenseits des vom menschlichen Wahrnehmungsapparat erfassbaren Bereichs endlose Unsichtbarkeiten erstrecken.[9] An der Grenze des Exakten und Phantastischen formierten sich daher Strategien des Bildbeweises heraus, die vor allem die instrumentenbasierte Aufzeichnung der Fotografie in ihren Dienst nahmen, um im Bereich der Unsichtbarkeiten dingfeste Dokumente der Wahrheitsfindung zu etablieren. Dass in diesem Prozess sowohl das ungesicherte Feld des positiven Wissens vage blieb und an den Rändern immer wieder ins Nicht-Wissen ausfranste, als auch die Eigenschaften der Instrumente selbst erst erprobt werden mussten, machte die Dynamik dieser Wissensstabilisierung aus.

Im weiteren Rahmen einer Herausbildung von Praktiken der Evidenzerzeugung seit der Neuzeit ergab sich aus der Sichtbarmachung von vormals unsichtbaren Phänomenen mittels fotografischer Aufzeichnungsapparaturen ein eigenes Evidenzgefüge.[10] Die Produktion von fotografischer Evidenz schließt dabei an eine vormoderne Ausprägung der Evidenzerzeugung an, die ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber allem Augenscheinlichen etablierte.[11] Nicht Anschaulichkeit im Sinne einer mimetischen Entsprechung des auch in der unmittelbaren Anschauung Wahrnehmbaren versprachen die Entdeckungszusammenhänge der neu etablierten fotografischen Technik, sondern Spuren von Wirklichkeit, die gerade dadurch Glaubwürdigkeit erlangten, dass sie nicht mit

6 Vgl. Rolf H. Krauss, *Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen – ein historischer Abriß*, Marburg (Jonas) 1992; Clément Chéroux, Photographs of Fluids. An Alphabet of Invisible Rays, in: ders. u. a. (Hg.), *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, Yale (Univ. Press) 2005, 114–125; Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg (Fundus) 2010, 135–160. Vgl. jüngst zum Phänomen des Ods Stefan Rieger, Parapsychophysik. Die technischen Oberflächen der Emotion, in: Jutta Müller-Tamm u. a. (Hg.), *Gefühl und Genauigkeit. Empirische Ästhetik um 1900*, München (Fink) 2014, 185–201.

7 Markus Krajewski, *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2006, 24.

8 Strömungsanhänger wie Luys und David schlossen explizit an die Experimente Reichenbachs an. Der Terminus «Od» wird jedoch im historischen Verlauf durch vielfältige Bezeichnungen angereichert; Luys etwa spricht vom Lebensstrom (*le fluide vital*). Vgl. Jules-Bernard Luys, De la visibilité des effluves cérébraux, in: *Comptes rendus hebdomadaires des séances de la Société de Biologie*, 14. Mai 1897, 638–641, hier 638.

9 Joseph Vogl hat in Bezug auf Galileis Fernrohr argumentiert, dass seit der instrumentenbasierten Wahrnehmung der Neuzeit neue Sichtbarkeiten produziert werden, die gleichzeitig den Bereich des Unsichtbaren mit hervorbringen. Vgl. Joseph Vogl, Medien-Werden: Galileis Fernrohr, in: *Archiv für Mediengeschichte*, Bd.1, 2001, 115–123, hier 118.

10 Meine Beobachtungen zur Herausbildung von Evidenzgefügen sind inspiriert durch die Kollegforschergruppe «BildEvidenz», der ich für anregende Diskussionen danke.

11 Seit der frühen Neuzeit bilden sich zwei dominante Traditionen der Evidenzerzeugung heraus: *evidentia* (Hypotypose) meint im Anschluss an die antike Rhetorik, insbesondere bei Quintilian, eine sprachliche Schilderung, die eine besondere Anschaulichkeit – ein Vor-Augen-Stellen – erzeugt. Die zweite Ausprägung der Evidenzerzeugung verbindet sich mit der instrumentenbasierten Wahrnehmung (Fernrohr und Mikroskop) und Aufzeichnung (Fotografie), die Verfahren des Augenscheins geradezu untergräbt und im Bereich

unbewaffnetem Auge zu sehen sind.[12] Situiert man diesen Befund in der aktuellen Debatte um Fragen nach verschiedenen Registern des Dokumentarischen, implodiert mit Blick auf die Herausbildung des ‹spiritistischen Dokuments› die historische Erzählung von einer unhintergehbaren Spur der Wirklichkeit der analogen Fotografie, die «lange Zeit in den Dispositiven der Glaubwürdigkeit die Reputation des unbestechlich ‹Realen› genoss».[13] Auch die Analyse einer «generelle[n] Intransparenz und Verunsicherung einer ganzen Epoche», die durch «mehr und mehr Bilder definiert wird, auf denen weniger und weniger zu sehen ist», setzt den Zeitstrahl vom analogen zum post-fotografischen Zeitalter so an, dass vormals der Authentizitätseffekt des fotografischen Dokuments reibungsloser funktioniert hätte und in aktuellen massenmedialen Regimen des Dokumentarischen in einer vielgestaltigen Technologie der Wahrheit aufgegangen sei.[14] Mit Blick auf die Herausbildung der spiritistischen Beweisführung wird deutlich, dass dokumentarische Operationen im Bereich des Visuellen historisch zwar in verschiedenen stabilen Tauschprozessen geronnen sind – beispielsweise im Akt der Beglaubigung der Identität durch das Ausweisfoto oder durch den Fingerabdruck – diese jedoch zu keinem historischen Zeitpunkt frei waren von rahmenden Autorisierungsprozessen, durch die Dokumente in einer Politik des Dokumentarischen bezeugt, zertifiziert und beglaubigt werden müssen und damit nur über Regime des Dokumentarischen als Dokumente wirksam werden. Die verbreitete Erzählung vom epistemischen zum technischen Ding, die sich hartnäckig an die Geschichte des indexikalischen fotografischen Bildes anlagert und historisch eine Entwicklung von losen technischen Anordnungen zu standardisierten und damit gesellschaftlich wirksamen Prozessen fortschreibt, soll im weiteren Verlauf einer Perspektive auf das Fotografische weichen, die eine Konstellation von technisch-apparativen Experimentalanordnungen, diskursiven Praktiken, medialer Verbreitung und institutioneller Autorisierung fotografischer Zeugnisse als dokumentarische Operationen im Feld des Sichtbaren begreift, die quasi zu jedem historischen Zeitpunkt neu als epistemische Ensembles analysiert werden müssen.[15]

II.

Am Ende seiner 1852 erschienenen *Odisch-magnetischen Briefe* findet von Reichenbach den Grund für den Ausschluss des Ods aus dem Kanon der exakten Wissenschaften. Es fehle ein «Isolator», der im Bereich des Lichts und der Elektrizität schon gefunden sei.

> Der Grund, warum das Od der wissenschaftlichen Forschung bis jetzt entgangen, ja von der wissenschaftlichen Forschung geradezu zurückgestoßen und ausgeschlossen worden ist, liegt eben in dem Mangel an einem Odoscop und Odometer, welche für Jedermanns Gebrauch zugänglich wären, und womit sein Dasein leicht und in die Augen fallend aller Welt darzuthun gewesen sein würde.[16]

der nicht-mimetischen Aufzeichnung Spuren von Wirklichkeit zu visuellen Argumenten werden lässt. Vgl. zur rhetorischen Tradition der *evidentia* Rüdiger Campe, Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart (Metzler) 1997, 208–225; Jan-Dirk Müller, Evidentia und Medialität. Zur Ausdifferenzierung von Evidenz in der Frühen Neuzeit, in: Gabriele Wimböck u. a. (Hg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Berlin u. a. (LIT) 2007, 57–81. Bzgl. der Evidenzerzeugung durch die instrumentenbasierte Wahrnehmung und Aufzeichnung vgl. Hartmut Böhme, Bildevidenz, Augentäuschung und Zeugenschaft in der Wissenschaft des Unsichtbaren im 17. Jahrhundert, in: Horst Bredekamp u. a. (Hg.), *Dissimulazione onesta oder Die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat*, Hamburg (PhiloFineArts) 2007, 13–42; Hole Rößler, *Die Kunst des Augenscheins. Praktiken der Evidenz im 17. Jahrhundert*, Berlin u. a. (LIT) 2012.

12 Anders als Hole Rößler ausführt, basiert die Evidenzerzeugung dieser fotografischen Techniken meines Erachtens nicht auf einer Kontinuität mit vormodernen Perspektivinstrumenten und den mit ihr einhergehenden Versprechen einer Präzision der Übertragung des dem Auge Sichtbaren. Vgl. Hole Rößler, Mechanische Hand und künstliches Auge, in: *Rheinsprung 11, Zeitschrift für Bildkritik*, Nr. 3, 2012, 44–65.

13 Tom Holert, Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart, in: Matthias Bickenbach, Axel Fliethmann (Hg.), *Korrespondenzen: Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln (DuMont) 2002, 198–225, hier 216.

14 Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit, Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien (Turia + Kant) 2008, 10–15.

15 Siehe zur analytischen Unterscheidung zwischen epistemischen und technischen Dingen Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2006.

16 Carl Ludwig Freiherr von Reichenbach, *Odisch-magnetische Briefe*, Tübingen 1852, 87.

Gerade aber das Augenfällige, das durch eine Ähnlichkeitsbeziehung mit der unbewaffnet wahrnehmbaren Welt Evidenz erzeugt, ist es in den folgenden Jahrzehnten nicht, was die Existenz der alles durchdringenden Weltkraft Od bezeugen wird. Im Folgenden wird es um die Etablierung von Beweisverfahren gehen, die sich nicht aus dem unmittelbaren Wiedererkennen des Ähnlichen speisen, sondern die ein vermittelndes Instrumentarium der Evidenzerzeugung um die zu beweisende Odkraft aufbauen. Dabei verschaltet sich das Versprechen der fotografischen Technik, eine indexikalische Spur der Wirklichkeit aufzuzeichnen, mit diskursiven Praktiken der Wahrheitsfindung in wissenschaftlichen Präsentations- und Distributionszusammenhängen. Mit anderen Worten: Im Zeitraum von 1861 bis 1913 geht es um die Einrichtung von Glaubwürdigkeitszusammenhängen, welche versuchen, das Hotelzimmerexperiment Reichenbachs und seines argwöhnischen Zuschauers Fechner auf festen Boden zu stellen.

1845 wurde das Od durchaus als Objekt wissenschaftlicher Debatten in Fachzeitschriften diskutiert.[17] Die Odlehre Reichenbachs versuchte die Existenzbegründung einer Kraft, die analog zu Magnetismus und Elektrizität in der gesamten Natur vorkomme. «Od» sei die Bezeichnung «für ein alles in der gesammten Natur mit unaufhaltsamer Kraft rasch durchdringendes Dynamid»,[18] eine «Weltkraft», welche «die ganze Schöpfung in unendlichem Eingreifen»[19] durchströme. Erst im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierten sich feinere Mechanismen seines Ausschlusses aus anerkannten Wissenschaftskreisen, die eine Verschiebung von einer allgemeinen Sinneswahrnehmung zu scheinbar objektiven Dokumenten seines Nachweises, spezieller von Bildbeweisen, nach sich zog. Denn Reichenbach setzte für die Wahrnehmung des Ods zuerst lebendige Probanden ein, die sogenannten Sensitiven, denen sich das Od als eine Form partieller Sichtbarkeit zu erkennen gebe. Die spezifische Beschaffenheit des Ods blieb jedoch vage, denn «es stellt sich in die Mitte zwischen Magnetismus, Electrizität und Wärme, kann aber mit keinem von allen dreien identifizirt werden.»[20] Nur ultrasensitive Menschen könnten das Od überhaupt wahrnehmen, wodurch sich das Problem der allgemeinen Nachweisbarkeit weitergehend zuspitzte. Reichenbach erkannte dieses Problem selbst und folgerte daraus den tautologischen Schluss, dass es eben die grundlegende Eigenschaft des Ods sei, sich nicht an bestimmten Punkten verdichten zu lassen: «Und die Ursache, warum hinwiederum ein Odoscop bis jetzt sich nicht hat finden lassen, entspricht aus der Natur des Odes selbst, nämlich aus seiner Kraft, alle Stoffe und alle Räume zu durchdringen und sich nirgends anhäufen, niemals bis zur allgemeinen Wahrnehmung verdichten zu lassen.»[21] Fast ein Jahrzehnt später benutzte Reichenbach doch ein Instrumentarium, um der Odlehre die Beweiskraft eines «Isolators» beizustellen und sie durch handgreifliche Dokumente aus dem Bereich des ungesicherten Wissens zu entheben. Anlässlich eines längeren Aufenthaltes in Berlin experimentierte Reichenbach zum Jahreswechsel 1861/62 mit lichtempfindlichen nassen Kollodiumplatten und diskutierte die Ergebnisse mit

17 So erschien eine Abhandlung Reichenbachs in Justus von Liebigs Fachzeitschrift *Annalen der Chemie und Pharmacie*: Karl Freiher von Reichenbach, Untersuchungen über den Magnetismus und damit verwandte Gegenstände, in: *Annalen der Chemie und Pharmacie*, Nr. 53, Bd. 2, 1843, 5.

18 Reichenbach, *Odisch-magnetische Briefe*, 198.

19 Karl Freiherr von Reichenbach, *Der sensitive Mensch und sein Verhalten zum Ode. Eine Reihe experimenteller Untersuchungen*, Tübingen 1854, XXIX.

20 Reichenbach, *Odisch-magnetische Briefe*, 87.

21 Ebd.

Fotopionieren seiner Zeit: Josef Maria Eder, Julius Schnauss und Hermann Wilhelm Vogel bezeugten oder kommentierten die Experimente und Reichenbach wurden sogar zwei Zimmer in der Universität für seine Experimente eingeräumt.[22] Vogel, der zu jener Zeit Assistent des mineralogischen Museums der Universität war, berichtete in seinem 1879 erschienenen Buch *Lichtbilder nach der Natur* von Reichenbachs Versuchen, das Odlicht auf fotografischem Wege nachzuweisen.

> Er nahm lichtempfindliche, frisch zubereitete Platten und brachte sie in die Nähe seines vermeintlich Odlicht ausstrahlenden Körpers. Um die Wirkung des Lichts von gewissen Stellen der Platte abzuhalten, befand sich zwischen dem lichtgebenden Körper und der Platte eine von letzterer um zwei Millimeter entfernte Pappe, in welcher eine kreuzförmige Oeffnung ausgeschnitten war.[23] (Abb. 1)

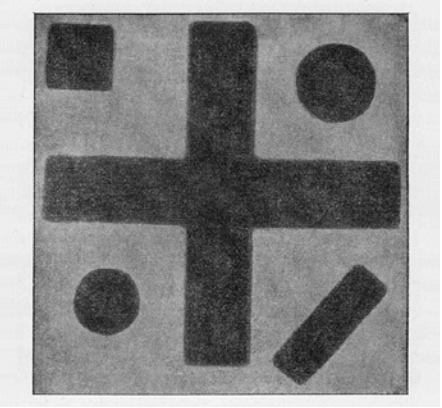


Abb. 1 **Karl Ludwig von Reichenbach, Illustration**

Auffällig ist, dass die Wirkung des Ods bei Vogel ausschließlich als Lichtphänomen diskutiert wird und nicht, wie zuvor in Reichenbachs eigenen Ausführungen, als fernwirkende Kraft analog dem Magnetismus. Die Eigenschaften des Ods hatten sich gemäß der Beschaffenheit des Instrumentariums seiner Nachweisbarkeit (der fotografischen Platte) von einer unspezifischen Kraft in das Odlicht verwandelt, was dem Spektrum des menschlichen Auges entging, von der lichtempfindlichen Platte jedoch aufgezeichnet werden konnte.[24] Genau diesem Befund misstraute Vogel jedoch. Da das nasse Kollodiumverfahren einer mit Silbernitratlösung befeuchteten Platte sehr rasch an der Luft eintrocknete und an den nicht abgedeckten Stellen des Reichenbachschen Experiments rascher einschwärzte als die Stellen unter der kreuzförmigen Öffnung, führte Vogel das Ergebnis auf Trocknungsprozesse zurück. Sein abschließendes Urteil fiel vernichtend aus:

> Auf meinen Vorschlag wurde [sic] […] der odausströmende Körper und die photographische Platte in einen Kasten eingeschlossen, der jeglichen Luftzug abhielt. Es trat ein, was ich erwartet hatte. Die sämtlichen Versuche, die Reichenbach vor den Gelehrten anstellte, mißlangen total. Sein Zweck, die Gelehrten von der Existenz des Odlichts auf photographischem Wege zu überzeugen, war verfehlt.[25]

Auch der Fotopionier Julius Schnauss bemühte sich in den darauffolgenden Jahren mit ernstem Interesse um eine visuelle Evidenz des Odlichts durch die fotografische Apparatur, jedoch ohne Erfolg.[26]

Nicht nur der Ausschluss des nicht dingfest zu machenden Wissens um die Weltkraft Od aus etablierten Wissenskonfigurationen ist an dieser Stelle virulent. Das eigentlich Entscheidende für eine mit visuellen Evidenzen argumentierende Kultur ist die Herausbildung einer verfeinerten Dynamik von Beweis und Gegenbeweis, welche die Grenze zwischen eingeschlossenem und ausgeschlossenem Wissen überhaupt erst stabilisierte. Mit den Experimenten von

22 Veröffentlicht in Carl Ludwig Freiherr von Reichenbach, *Odische Begebenheiten zu Berlin in den Jahren 1861 und 1862*, Berlin (E. H. Schroeder) 1862.

23 Hermann Wilhelm Vogel, *Lichtbilder nach der Natur, Studien und Skizzen*, Berlin (A. Hofmann & Comp.) 1879, 178.

24 Auch bei Julius Schnauss ist vom Odlicht die Rede: Julius Schnauss, *Über das sogenannte Odlicht*, Photographisches Archiv, 1862.

25 Vogel, *Lichtbilder nach der Natur*, 178 ff.

26 Schnauss, *Über das sogenannte Odlicht*, 197 ff. und Julius Schnauss, Ein Rückblick auf die Reichenbachschen photographischen Versuche, in: *Photographisches Wochenblatt*, 1883, 254.

Vogel und Schnauss waren nämlich die Experimente um die mysteriöse Kraft des Ods keinesfalls ad acta gelegt. Im weiteren Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und bis 50 Jahre nach den ersten Versuchen mit fotografischen Apparaturen trat das Od als ernst zu nehmender Aktant wieder auf den Plan. Die seit den 1880er Jahren etablierten Bromsilbergelatine-Trockenplatten versprachen aufgrund ihrer Lichtempfindlichkeit und Unempfindlichkeit gegen Luftzüge eine fotochemische Revolution. Durch eine Verbesserung des Instrumentariums schien eine neue Beweiskraft der Apparate gefunden. Der deutsche Mediziner Ludwig Tormin glaubte, mit diesem neuen Verfahren die Existenz der Odkraft kurz vor 1900 bewiesen zu haben und die Einwände Vogels aus dem Weg räumen zu können: «Es scheint jetzt endlich der Tag gekommen zu sein, wo Messmer und Reichenbach durch die photographische Platte, die in neuester Zeit ja selbst ungeahnte unermesslich weite Welten dem schwachen menschlichen Auge erschloss, ihr Legitimitäts-Zeugnis erhalten sollen.»[27] Auch noch in der Verlagsankündigung der 1913 erschienenen Neuauflage der *Odischen Begebenheiten* Reichenbachs hieß es ungeachtet der schon fünfzig Jahre zuvor geführten Gegenbeweise:

> Unter dem anspruchslosen Titel ‹Odische Begebenheiten› birgt sich […] wohl die wichtigste Schrift v. Reichenbachs, denn sie enthält den objektiven Beweis für die Realität des Od. Lange Zeit war dieser bemüht, die Objektivität der odischen Phänomene zu beweisen. Es handelt sich darum, an Stelle der ‹sensitiven› Nerven ein anderes Reagenz zu setzen, womit das Vorhandensein des Od leicht und in die Augen fallend aller Welt darzutun gewesen sein würde. Dieses fand er endlich in der photographischen Platte. Es scheint aber wenig bekannt zu sein, daß Reichenbach auch diesen photographischen Beweis für das Od geliefert hat.[28]

Sofort wurde Einspruch erhoben und Josef Maria Eder veröffentlichte ein Jahr später seine mit Bromsilbergelatine-Trockenplatten – die viel lichtempfindlicher und gegen Luftzug unempfindlicher reagierten als die damals verwendeten Nassplatten – angestellten fotografischen Experimente, die erneut das Wiederaufkommen falscher Theorien um das Od einzudämmen versuchten:

> Der sorgfältig angestellte Versuch mit photographischen Trockenplatten ergibt keine Bestätigung von Reichenbachs Vermutungen einer photographischen Wirkung seiner Odstrahlen […] Ein objektiver einwandfreier Beweis der Existenz der Reichenbachschen Odstrahlen auf photographischem Wege ist bis heute nicht erbracht worden.[29]

III.

Indem Wilhelm Vogel, Julius Schnauss und später Josef Maria Eder bis ins 20. Jahrhundert hinein versuchten, das Od in pseudowissenschaftliche Gefilde abzudrängen, vollzogen sich zwei epistemische Verschiebungen in der instrumentellen Etablierung von Beweismechanismen, die dem Bereich des ungesicherten Wissens angehörten. Zum einen verlagerte sich die gesamtkörperliche Wahrnehmung Ausgewählter (der Sensitiven) auf die Beweiskraft der

27 Ludwig Tormin, *Magische Strahlen. Die Gewinnung photographischer Lichtbilder lediglich durch odisch-magnetische Ausstrahlung des menschlichen Körpers*, Düsseldorf 1896, 18. Zitiert nach Peter Geimer, *Bilder aus Versehen*, 147.

28 Verlagsankündigung zu Carl Ludwig Freiherr von Reichenbach, *Odische Begebenheiten zu Berlin in den Jahren 1861 und 1862*, neue Ausgabe mit einer Einführung von W. Wschovszky und Fr. Feerhow, Leipzig 1913.

29 Josef Maria Eder, Die Reichenbachschen Emanationen und ihre vermeintliche photographische Wirkung, in: *Photographische Korrespondenz*, 1914, 399 ff.

als objektiv gesetzten fotografischen Platte. Zum anderen wurden die Beweise in Form von fotografischen Bildern erbracht, die im Sinne der *immutable mobiles* Bruno Latours formatierbar, verschiebbar, distribuierbar waren und damit einer breiten Öffentlichkeit Nachvollziehbarkeit gewährten.[30] Die Herausbildung eines objektiven Bildes kann dabei jedoch nicht als Ablösung der körperlichen Sinneswahrnehmung durch die fotografische Platte beschrieben werden. Der Verobjektivierungsvorgang griff schon bei den Beschreibungen der sensitiven Personen, bevor sich das Paradigma des objektiven Bildes herausbildete. Um den Angriffen gegen eine subjektive Vorgehensweise zu entkommen, wurden die sensitiven Probanden von Reichenbach 1856 als wissenschaftliche Instrumente vorgestellt:

> Bei meinen Untersuchungen stehen mir die Menschen gegenüber, wie Reagentien, wie physikalische Instrumente, wie physische Organe. Ich menge und mische sie, ich streiche, reibe, drücke, schlage sie an, ich reagiere auf ihre Sinneswerkzeuge und reize ihr geistiges Princip: die Natur antwortet mir aus ihnen und liefert mir Resultate der unmittelbaren Erkenntniß […].[31]

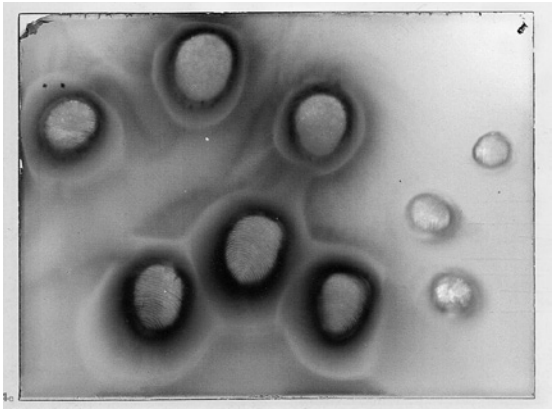


Abb. 2 **Louis Darget, Fluidalfotografie, um 1899, Glasplatte 8,9 × 11,96 cm, Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg im Breisgau (Orig. in Farbe)**

In den Kammerspielen Reichenbachs tritt der moderne Wissenstypus des «epistemischen Patienten» auf, der nach dem Ideal einer mechanisch-objektiven Wissensgenerierung die Natur in ihrer Unmittelbarkeit zur Veräußerung bringt («die Natur antwortet mir aus ihnen»).[32] Ihre Vorzüge gegenüber den chemischen Reagentien sind dabei für Reichenbach zu diesem Zeitpunkt klar, werden jedoch schrittweise im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegenüber bildlichen Beweisquellen in den Hintergrund treten: «Meine sensitiven Reagentien sind nicht stumm, wie die chemischen, sondern sie können reden und beantworten Fragen. Das ist nicht ihr Fehler, sondern ihr Vorzug.»[33] Nicht die Ultrasensibilität der Medien (der ultrasensitiven Menschen als auch der lichtempfindlichen Platten) tritt damit als Wissensfigur mit der fotografischen Platte neu auf den Plan, sondern die Stabilisierung der Bezeugung durch materielle Träger. Damit gilt für die fotografische Aufzeichnung von Phänomenen, die für das menschliche Auge sonst unsichtbar sind, was Lorraine Daston bezüglich der neuzeitlichen Atlanten herausgestellt hat: die unmittelbare Erfahrung sollte in verarbeitete Erfahrung umgewandelt werden.[34] Das spezifische Evidenzgefüge der stummen Zeugen des objektiven fotografischen Beweises beruht dabei auf der Annahme einer indexikalischen Spur der Aufzeichnung, die ihre Beweiskraft dadurch erlangt, dass sie kein oder ein diffuses mimetisches Verhältnis mit den Erscheinungen der Außenwelt unterhält (Abb. 2). Auf dieser kameralosen Fluidalfotografie des pensionierten Berufssoldaten Louis Dargets von 1899 sollte in eben dieser Manier durch die fotografische Platte überführt werden, was sich mit dem unbewaffneten

30 Bruno Latour, Drawing Things Together, in: Michael Lynch, Steve Woolgar (Hg.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge Mass. (MIT Press) 1990, 19–68.

31 Karl Freiherr von Reichenbach, *Odische Erwiederungen an die Herren Professoren Fortlage, Schleiden, Fechner und Hofrath Carus*, Wien 1856, 50.

32 Vgl. Erdbeer, Epistemisches Prekariat, 137. Für eine weitergehende Geschichte der Sensiblen als Medien, die später mit der fotografischen Platte parallelisiert werden siehe Peter Geimer, *Bilder aus Versehen*, 138 ff.

33 Reichenbach, *Der sensitive Mensch*, XI.

34 «Der Atlas intendierte, die Natur für die Wissenschaft erfassbar zu machen: die unmittelbare Erfahrung (die zufällige, kontingente Erfahrung des spezifischen, individuellen Objekts) durch verarbeitete Erfahrung/das Wesentliche, Notwendige, Universelle) zu ersetzen.» Lorraine Daston, Bilder der Wahrheit, Bilder der Objektivität, in: Jörg Huber (Hg.), *Einbildungen, Interventionen 14*, Zürich (Edition Voldemeer) 2005, 117–153, hier 121.

Abb. 3 **Jules-Bernard Luys und Émile David, Fluidalfotografie, 9. Oktober 1897, 16,8 × 23,26 cm, Société française de photographie (Orig. in Sepia)**

Auge nicht sehen lässt. Die wie Inseln den nahezu homogenen Grund markierenden Punkte sind durch einen hellen rot-weißlichen Kern gekennzeichnet, der durch gebogene Spurrillen im Innern strukturiert ist. Um diesen Nukleus herum legen sich dunkle Ränder, die in fließendem Übergang zum helleren Grund auslaufen und sich wie eine äußere Membran um das Innere schließen. Einen Hinweis auf die Art des Eingriffs, der hier auf der fotografischen Platte vorgenommen wurde, geben die im Nukleus der ovalen Formen sich gleichmäßig umeinander legenden Linien, die unschwer als Fingerabdrücke identifiziert werden können. Das Muster des Hautreliefs, das als einzigartiges Erkennungsmerkmal jedes Individuums um 1900 von Galton in die Kriminalistik zur Identifikation und Überführung von Straftätern eingeführt wurde,[35] zeigt an, dass eine menschliche Hand in direkter Einwirkung ihre Spur auf dem fotografischen Träger hinterlassen hat. Das zu Überführende war in diesem Fall jedoch nicht die sich in dem visuellen Zeugnis einschreibende Person, deren Fingerabdrücke in versprengter Form auf der Platte die einheitliche Handformation auflöst, sondern die um diese Abdrücke herum sich zeigende fluide Spur. Die Fluidalfotografie, die sich ohne Kameraapparatur die Direkteinwirkung von chemischen Effekten auf der fotografischen Platte ohne Lichteinwirkung zunutze machte, ist ein Stück aus einer Sammlung von fünftausend «photographies du fluide vital, de la pensée, des sentiments, des maladies, et des rayons V et de la photographie spirite», mit denen sich der Berufssoldat Darget in seinem *cabinet fluidifié* in Form von kleinen Papierumschlägen, die vom Fußboden bis zur Zimmerdecke an den Wänden festgesteckt waren, umgab.[36] Für Darget und die folgenden Vertreter der Fluidalexperimente um 1900 schien die Fotografie in besonderem Maße dazu geeignet, ein objektives Zeugnis der strömenden Lebenskraft einzufangen. Das, was Reichenbach Mitte des 19. Jahrhunderts als Odoscop oder Odometer zur Sichtbarmachung der «Od-Strahlung» gesucht hatte, schien sich nun auf der sensiblen Fotoplatte zu manifestieren und als materieller Beweis zirkulieren zu lassen. 1897 begann der französische Neurologe Jules-Bernard Luys (1828–1897), wie schon zuvor Baraduc und Darget, Fluidalfotografien zur Aufzeichnung von Krankheitssymptomen seiner Patienten herzustellen, um eine Klassifizierung der körpereigenen Ausstrahlungen bei verschiedenen Krankheiten und verschiedenen Zuständen der Hypnose zu erstellen.[37] Zusammen mit seinem Kollegen Émile David stellte er eine Serie *Effluves Digitaux* her (Abb. 3). Auf der fotografischen Abbildung erkennt man, nahezu ein Quadrat um das Zentrum bildend, vier ovale Fingerabdrücke, ein fünfter wird fast vollständig vom rechten Bildrand weggeschnitten. Um die fünf Fingerspitzen herum zeigen sich wieder helle Ausstrahlungen, die in einem starken Hell-Dunkel-Kontrast die Formen im Innern hervortreten lassen. In der rechten oberen Ecke erkennt man einen

35 Vgl. Michel Frizot, Der Körper als Beweisstück. Eine Ethnografie der Unterschiede, in: ders. (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln (Könemann) 1998, 264.

36 Vgl. die Beschreibung des Fotografen Léon Gimpel in Dargets Arbeitsräumen 1911. Veit Loers (Hg.), *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Ostfildern (Hatje Cantz) 1997, 82.

37 Vgl. Peter Geimer, Was ist kein Bild? Zur «Störung der Verweisung», in: ders. (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2002, 335.

hellen, ebenfalls ovalen Abdruck, der durch eine schlierenartige Struktur nach unten gezogen zu werden scheint, was Luys als «ein im Entwicklerbad flottierendes Fragment der Epidermis identifiziert.»[38] Dieses Ergebnis wurde durch das direkte Auflegen der Finger einer Versuchsperson auf eine 15 bis 20 Minuten im Entwicklerbad liegende Trockenplatte gewonnen,[39] welche die direkten Ausstrahlungen der Patienten auf der sensiblen Platte visualisieren sollte, die je nach «Alter, Geschlecht und Gemütsverfassung» unterschiedliche Formationen entwickelten. Die herausragende Eigenschaft der Aufnahmeapparatur, die auf die bloße Platte reduziert wurde und bei der die gesamte Mechanik von den Kameragehäusen bis zu den Objektiven entfielen, war hier allein die Aufzeichnung einer Spur, die aus dem Reich des Unsichtbaren enthoben werden sollte.

Diese Strategie der Sichtbarmachung baut auf dem ältesten Diskurs der Fotografiegeschichte auf, der mit William Henry Fox Talbots *The Pencil of Nature* und der Vorstellung einer sich selbst auf der fotografischen Platte einschreibenden Natur seinen Anfang nahm und in der Zeichenklassifikation von Charles Sanders Peirce theoretisiert wurde. Peirce entwickelte in seiner Zeichenklassifikation 1893 zur Beantwortung der Frage *Was ist ein Zeichen?*[40] das Konzept des Index, einer Spur, die eine existenzielle Beziehung zu einem Referenten unterhält. Diese Vorstellung schreibt sich teilweise in der Theoretisierung der Fotografie durch Rosalind Krauss fort: «Photographie ist ein Abdruck oder eine Übertragung von Realem; sie ist eine photochemisch verarbeitete Spur, die kausal mit dem Ding in der Welt, auf das sie referiert, verbunden ist, wie Fingerabdrücke, Fußstapfen oder Wasserringe, die kalte Gläser auf einem Tisch hinterlassen.»[41] Die Strömungsanhänger legten der Ausdeutung ihrer Experimente eben diese Vorstellung des Abdrucks eines real existierenden Phänomens zugrunde. Eine Beweisführung, die sich gerade den fehlenden mimetischen Bezug zu einem klar erkennbaren Referenten zunutze macht. Ganz im Gegensatz zu einem Bildbeweis wie er beispielsweise in der Kriminologie auftreten könnte, in der durch eine ikonische Ähnlichkeitsbeziehung ein Bildbeweis in Gang gesetzt werden kann, ist der Referent der Darstellung nicht eindeutig zu bestimmen.[42] So heißt es im Fall der polizeilichen Beweisführung: «Wird ein Verbrecher durch ein Photo wiedererkannt, so ist der Erfolg der Überführung des Täters durch das Photo zugleich der Beweis für seine Echtheit.»[43] In den Fluidalfotografien eröffnet sich ein Interpretationsspielraum, in dem sich die Beweisführung von spiritistischen Phänomenen ansiedelt, die keine direkte Entsprechung im Realen besitzen, sondern deren Existenz erst durch die Fotografie zur Erscheinung gebracht werden soll – ein Bild ohne ersichtliches Vorbild.[44] Der Umstand, dass es sich nicht um eine abbildgenaue Entsprechung handelt, durch die scheinbare existenzielle Verkettung der Fotografie mit dem Realen jedoch eine tiefere Verbindung der Repräsentation mit dem abzubildenden Gegenstand eingegangen scheint, wird zur notwendigen Bedingung des offenen Deutungsspektrums, das der spiritistischen Beweisführung zugrunde liegt.

Gegenbeweise, die vor allem von Dujardin, Colson und Guébhard gegen die Fluidalfotografien geführt wurden, gingen gegen diesen freien Inter-

38 Ebd., 334.

39 Clément Cheroux, Ein Alphabet unsichtbarer Strahlen, in: Veit Loers (Hg.): *Im Reich der Phantome*, 85.

40 Charles Sanders Pierce, Die Kunst des Räsonierens, Kapitel II: Was ist ein Zeichen? in: ders., *Semiotische Schriften*, hg. und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape, Bd.1, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1986, 191–201.

41 Rosalind Krauss, Die photographischen Bedingungen des Surrealismus, in: dies., *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München (Fink) 1998, 116.

42 Vgl. Karl Grasmeier, *Polizeiliche Fachfotografie. Grundwissen und Aufnahmetechnik*, Heidelberg (Kriminalistik) 1980.

43 Ronald Berg, *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München (Fink) 2001, 76.

44 Vgl. Peter Geimer, Was ist kein Bild?, 313–341.

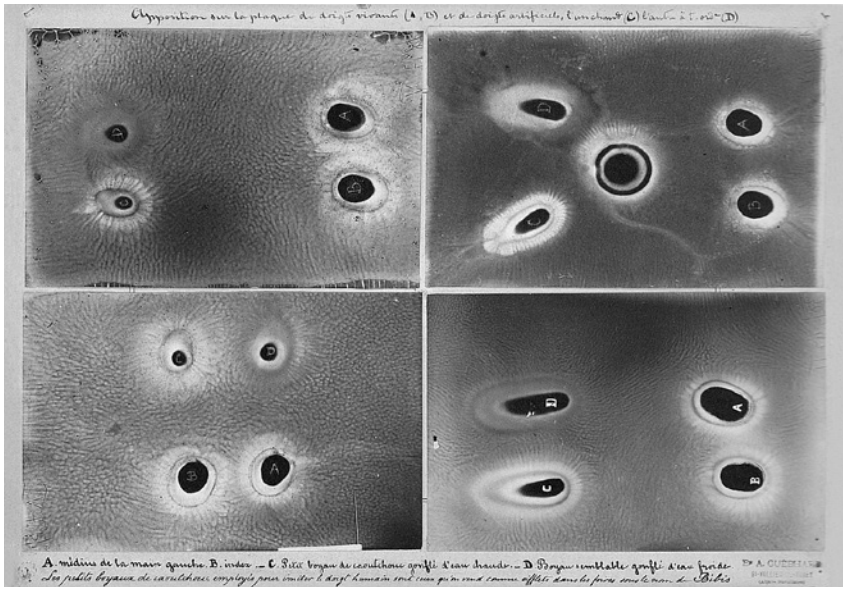


Abb. 4 **Adrien Guébhard, Vier Fluidalfotografien auf eine Karte geklebt, 1897–1898, 27,1 × 35,16 cm, Albertina Museum, Wien (Orig. in Farbe)**

pretationsspielraum an und machten dingfest, was genau sich auf der fotografischen Platte niederschlägt, indem sie eine genaue Bestimmung des Referenten anstrebten. Auf einer Platte des Physikers Adrien Guébhard (1849–1924), der im Zeitraum zwischen Sommer 1897 und Winter 1898 die Presse mit Artikeln zur Widerlegung der Strömungsanhänger überschwemmte, sieht man erneut Einwirkungen von Fingern auf der Emulsion der Platte, jedoch mit einem entscheidenden Unterschied zu Luys Experimenten (Abb. 4). Betrachtet man die rechte untere Aufzeichnung mit vier ovalen Formen, die durch die Buchstaben A–D gekennzeichnet sind, erkennt man unschwer, dass die linke obere, im Gegensatz zu den drei anderen, keine helle Korona um sich herum aufweist. A und B sind Einwirkungen von lebendigen Fingern auf der Platte, C ist die Einwirkung eines mit warmem Wasser gefüllten künstlichen Fingers und D die eines künstlichen Fingers bei normaler Temperatur. Mit diesem Experiment wurde das vitale Fluidum, das Luys aufzuzeichnen glaubte, als eine Wärmeeinwirkung auf der fotografische Platte entlarvt. Bei der vergleichenden Analyse der beiden Platten von Luys und Guébhard wird deutlich, dass die Lesbarkeit der Bilder an das Aufdecken der Produktionsbedingungen gebunden ist. Nur an ihnen kann die Unterscheidung zwischen Beweis und Gegenbeweis festgemacht werden.

IV.

Die graduell sich vollziehende Herausbildung der Mechanismen von Beweisen und Gegenbeweisen im Bereich des ungesicherten Wissens beruhten konstitutiv auf den mangelnden mimetischen Qualitäten, mit denen die versprengten Spuren der Fluidalfotografien mit den Dingen der Außenwelt hätten identifiziert

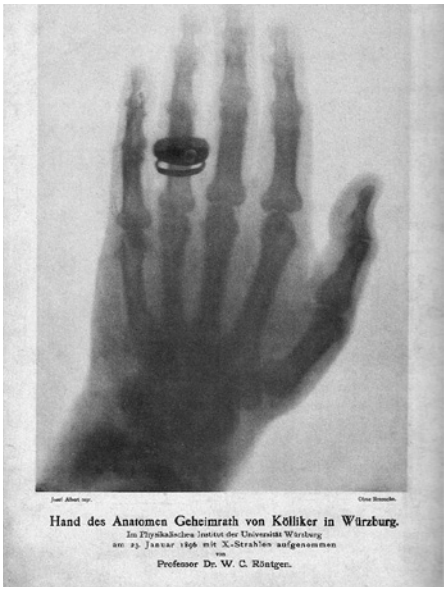


Abb. 5 **Wilhelm Konrad Röntgen, Röntgenbild der Hand des Anatomen Albert von Kölliker, 23. Januar 1896, Deutsches Röntgen-Museum, Remscheid-Lennep**

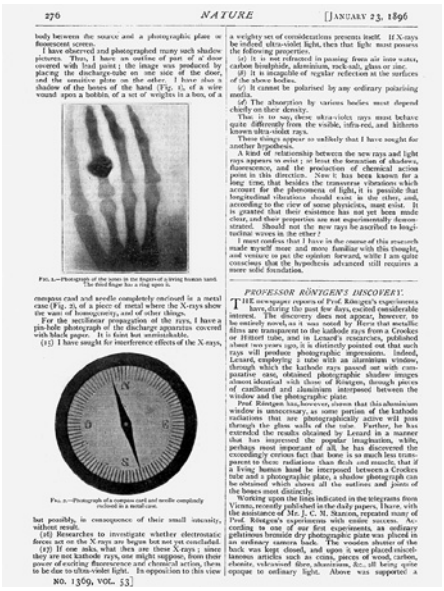


Abb. 6 **Wilhelm Konrad Röntgen, On a New Kind of Rays, in: *Nature*, 1896**

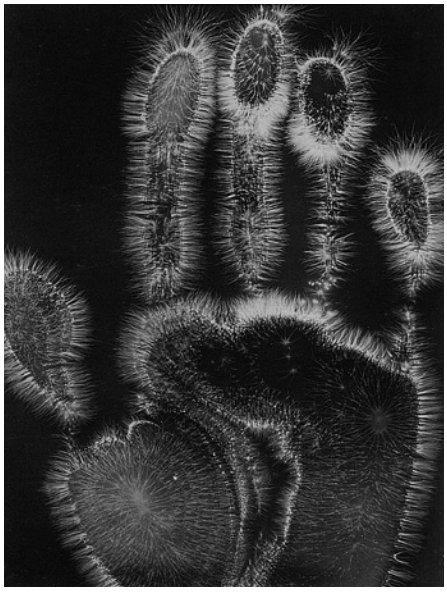
werden können. Nach 1900 verbanden sich die spiritistischen Experimente dann aber doch mit einer ikonischen Qualität des Bildbeweises, der ebenso die medizinische Fachwelt als auch das Jahrmarktwesen in Aufruhr brachte: die am 22. Dezember 1895 und Anfang 1896 verbreitete Fotografie einer beringten Hand, die ihrer fleischlichen Hülle beraubt war und nunmehr den Blick freigab auf das Innere des Menschen, ohne einen Schnitt durch die Haut dafür ansetzen zu müssen.[45] Die von Wilhelm Konrad Röntgen entdeckten «X-Strahlen» und deren Fotografie wurden zum Paradigma für die Sichtbarmachung des dem Menschen nicht Wahrnehmbaren und dienten als Modell für die Beweisführung im Bereich des Unsichtbaren.[46] Am 23. Januar 1896 hielt der Physikprofessor Röntgen in Würzburg einen Vortrag über eine «neue Art von Strahlen» vor der Physikalischen-Medizinischen Gesellschaft. Während des Vortrags entstand vor applaudierendem Publikum eine Röntgenfotografie der Hand des Anatomen Albert von Kölliker (Abb. 5). Kurz nach Röntgens Vortrag wurden Originalabzüge des Bildes auf einen Karton aufgeklebt und mit der Bildunterschrift «X-Strahlen-Bild. Hand Geheimrats v. Kölliker's» über die Universitätsbuchhandlung vertrieben.[47] Die Ikonografie einer isolierten Handdarstellung, wie sie seit diesem Ereignis und den ersten Artikeln zur Verbreitung der Existenz der neuen Strahlen zu finden war,[48] brachte nun einerseits den scheinbaren Beweis für die unter anderem über Reichenbach tradierte Mesmer'sche Lehre des Lebensfluidums, welche die Hand als bevorzugte Stelle ansah, an der das Fluidum in den Umraum austrete (Abb. 6). Andererseits machte die Hand-Ikonografie evident, dass sich die Gesamtkonzeption des menschlichen Körpers als Medium, wie sie noch bei den Sensitiven Reichenbachs zu finden war, zu einer Verschaltung prominenter Körperteile der Evidenz mit der Experimentalanordnung ihrer Aufzeichnung

45 Zur Verbreitung der Röntgenfotografie siehe Tal Golan, Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen, in: Peter Geimer (Hg): *Ordnungen der Sichtbarkeit*, 171–210, hier 183 ff.

46 Vgl. Chéroux, Photographs of Fluids, 114 ff.

47 Siehe Vera Dünkel, Röntgenblick und Schattenbild. Zur Spezifik der frühen Röntgenbilder und ihren Deutungen um 1900, in: Horst Bredekamp u. a. (Hg.), *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin (Akademie) 2008, 136–147.

48 Vgl. Wilhelm Konrad Röntgen, On a New Kind of Rays, in: *Nature*, January 23, 1896, 274–276.



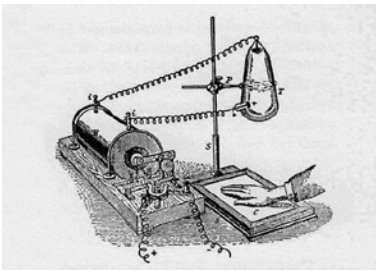


Abb. 7 Jacob von Narkiewicz-Jodko, Elektrographie einer Hand, März 1896, 18,1 × 12,96 cm, Société Astronomique de France, Fonds Camille Flammarion (Orig. in Sepia)

Abb. 8 Versuchsanordnung zur Aufnahme einer Hand, Populäre Illustration, Ende des 19. Jh.

verschob (Abb. 8). Die mit Hilfe eines Funkeninduktors, elektrischer Spannung und einer Vakuumröhre erzeugten unsichtbaren Strahlen wirkten auf gewöhnliche Bromsilbergelatine-Negativplatten ein, indem sie die auf der Platte positionierte Hand durchquerten und deren Schatten auf die fotografische Schicht projizierten. Diese ohne optisches Gerät vollzogene Prozedur machte das kameralose Verfahren der Fluidal- und Elektrographen umso evidenter und schnitt gleichzeitig die Hand als Zeuge aus dem Körperganzen heraus. In den Elektrografien des russischen Wissenschaftlers Jacob von Narkiewicz-Jodko, der bei einer Reise nach Frankreich 1896 Experimente mit Baraduc, Albert de Rochas und Camille Flammarion durchführte, erkennt man den Versuch, das besagte Lebensfluidum von den Händen ausgehend auf der fotografischen Platte festzuhalten (Abb. 7). Entgegen seinen französischen Kollegen benutzte Narkiewicz-Jodko elektrische Ströme, um dem Fluidum dazu zu verhelfen, sich auf der fotografischen Platte zu entladen. Er war der Auffassung, dass das im gesunden menschlichen Körper vorhandene fluidale Gleichgewicht mit Hilfe der Elektrizität überbelastet und zur Entladung gebracht werden könnte und das befreite Fluidum sich somit auf der fotografischen Platte einschreiben konnte.

Diese Form der visuellen Evidenz der Hand-Ikonografie war mehr und mehr auf die Gleichförmigkeit verbreiteter Motive und eine populäre Zirkulation ausgerichtet. So bildete sich im Bereich der unsichtbaren Phänomene ein Evidenzgefüge heraus, das auf der nicht-mimetischen Spur eines bedeutungsoffenen Referenten basierte, an den sich von Reichenbach bis Narkiewicz-Jodko wilde Spekulationen anbinden konnten. Gleichzeitig verbanden sich eben diese nach 1900 mit einer Popularisierung der Hand-Ikonografie Röntgens, die den Strömungslehren ein scheinbar objektives Bild an die Seite stellte, welches die Evidenzkraft ähnlicher Bilder nahezulegen schien. Die Art der visuellen Evidenzerzeugung, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im wachsenden Bereich der Unsichtbarkeiten herausbildete, findet sich damit im Dazwischen von Präsentationszusammenhängen, Popularisierungsstrategien und institutionellen Legitimationsversuchen von Beweisen und Gegenbeweisen, in denen sich das Phantasma einer indexikalischen Spur hartnäckig eingenistet hat.

FELIPE MUANIS

DOKUMENTARISCHE COMICS ALS ÜBERSETZUNG DES ALLTÄGLICHEN

«Warum übersetzen die Menschen?
Das ist die Sehnsucht nach etwas, was sich immer
wieder entzieht, nach dem unerreichten Original,
nach dem Letzten und dem Eigentlichen.»[1]

SWETLANA GEIER

I. Herausbildung des modernen Comics

Es gibt bereits eine beachtliche Anzahl an Diskussionen über die Ähnlichkeiten zwischen Comics und Filmen, die durch stilistische und thematische Aspekte herbeigeführt werden. In den 1960er Jahren bildet sich ein spezifischer Dokumentarismus des Comics heraus, der an filmdokumentarische und journalistische Praktiken anschließt. Ziel dieses Textes ist es daher, die Rolle von Comics zwischen Journalismus auf der einen und dem dokumentarischen Film auf der anderen Seite zu diskutieren. Viele selbstreferenzielle Comics der Gegenwart, etwa die von Joe Sacco, Marjane Satrapi, Art Spiegelmann und anderen, werden gängigerweise dem Journalismus zugeordnet. Möglicherweise – und dies wäre die hier zu entwickelnde These – lassen sich die Grundzüge dieser speziellen Comic-Art jedoch genauso in der Nähe des dokumentarischen Films verorten. Es geht also darum, das Konzept des *comic journalism* hin zum dokumentarischen Comic oder *comics-doc* zu erweitern. Zum einen sind nämlich Autoren- und Figurenerfahrungen zunehmend in Milieus situiert, die zu wichtigen Akteuren der Geschichte werden. Zum anderen handelt es sich bei den verschiedenen Arten selbstreferenzieller Comics um ausgefeilte visuelle Narrative und Bildsprachen, deren Darstellungen an die strategischen Strukturen des Dokumentarfilms anschließen, auch wenn hier andere Medien und vor allem die in ihnen ausgeprägten Genres ebenfalls einbezogen werden müssen.

Solche Genres verfestigten und diversifizierten sich in den 1960er Jahren im Zuge der Entstehung von Gegenkulturen. Es entwickelten sich zunehmend

1 Swetlana Geier in dem Film *Die Frau mit den 5 Elefanten* (Regie: Vadim Jendreyko, CH/D 2009)

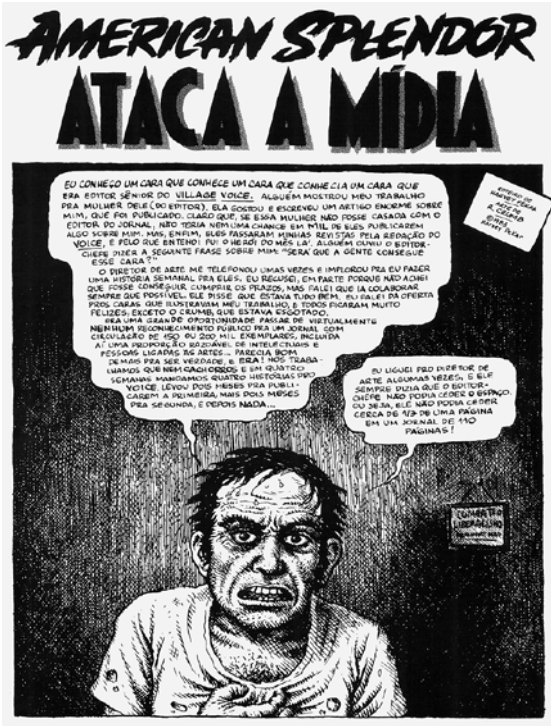


Abb. 1 *American Splendor*, Harvey Pekar, 2006

menschliche und reale Charaktere, anstatt der üblichen heroischen und fantastischen Comic-Figuren. Der gewöhnliche Mensch und die marginale Existenz, die am Rande der Gesellschaft stehen, werden zu Hauptfiguren; existenzielle Zweifel, die Zerrissenheit der Nachkriegszeit, politische und soziale Streitfragen, sexuelle Revolution und Drogen werden in den Comic integriert. Comic-Autoren identifizieren sich zunehmend mit ihren eigenen Figuren, dringen tief in die Narrative ein, so dass diese eine stärker selbstreflexive und autobiografische Dimension annehmen. Wenn sich der moderne Film mit dem italienischen Neorealismus herausgebildet hat und den einfachen Menschen auf die Leinwand brachte, so ist dies für den modernen Comic etwa bei Autoren wie Robert Crumb oder Harvey Pekar ebenso zu beobachten.

Harvey Pekar etwa, der sich in seinen Geschichten – als einer der ersten Comic-Zeichner – selbst porträtiert, spricht zum Leser, sieht ihn an und durchbricht die vierte Wand, die Diegese des Comics. Dieses Mittel wird von ihm derart häufig verwendet, dass es in dem Film *American Splendor* (2003),[2] welcher vom Leben und den Comics Harvey Pekars erzählt, ebenfalls auftaucht. Pekar ist hässlich, schmutzig und widerlich in seinen Angewohnheiten, eine Art gewöhnlicher Mann «ohne Tugenden». Nicht aufgrund seiner Schönheit, seiner Heldentaten oder als Eroberer von Frauen, nicht weil er erfolgreich oder intelligent ist oder große Verbrechen löst, sondern weil er ein einfacher Mann mit Schwächen, Süchten, Defekten ist, ruft er Interesse als Charakter hervor. Die Normalität ihrerseits verschafft ihm Tiefe, Komplexität und Dynamik, er ist weniger manichäistisch und dafür nuancenreich.

Ähnlich also wie im modernen Film behandelt auch der moderne Comic die realistische Welt und bringt die Selbstreferenzialität seiner Figuren und Autoren zum Ausdruck, was direkt zum dokumentarischen Charakter, zur Evidentialisierung der diskursiven Strategien, den Bruch mit der Diegese und die Flucht vor dem Fantastischen zur Folge hat. Im Fokus steht deshalb hier nicht das Comic-Universum der fantastischen Superhelden der 1970er Jahre, das ebenfalls als moderner Comic bezeichnet worden ist, sondern die alternativen und Underground-Comics. Gerade dieses Genre entwickelt Charakteristika dessen, was man als dokumentarischen Comic bezeichnen kann.

In den 1960er Jahren kommen diese anti-konformistischen Untergrund-Comics auf und üben Gesellschaftskritik am American Way of Life. Comics

2 *American Splendor*, Regie: Shari Springer Berman, Robert Pulcini, USA 2003.

adressierten also auch die Unterdrückten und Rechtlosen, vor allem aus Städten, die von zahlreichen sozialen, politischen und wirtschaftlichen Problemen gezeichnet waren. Von den US-amerikanischen Vororten der 1960er Jahre führt im dokumentarischen Comic eine direkte Linie zu gegenwärtigen Krisengebieten, die durch Kriege, soziale Unruhen oder autoritäre Regierungen bestimmt sind. Das Aufgekratzte der modernen Comics bezieht sich aktuell auf ganze Regionen und Städte, wie beispielsweise Shenzhen, Palästina, Gorazd, Pyongyang, dem Gaza-Streifen oder Teheran, die als eigenständige Figurationen Einzug in zeitgenössische Comics finden. Und die bisher nicht erzählten Geschichten aus dem Alltag der dort lebenden Figuren ermöglichen einen Zugang zur Identität der Räume, in denen sie leben. Es ist daher kein Zufall, dass viele der gegenwärtigen Comics auf der Suche nach einem anderen und originären Verständnis von Städten sind, die sich zudem in Konfliktgebieten befinden.

Sozialkritik in Comics entwickelt sich ab den 1960er Jahren als Teil der Gegenkultur und bleibt daher stets am Rande kommerzieller Distributionssysteme und der Akzeptanz einer breiten Öffentlichkeit. Die Modernität dieser Comics wird deutlich, wenn man sie der klassischen Analyse von *Steve Canyon* von Umberto Eco gegenüberstellt.[3] Eco führte aus, dass beispielsweise die Stereotypisierungen oder physischen Beschaffenheiten von Milton Caniffs Figuren Ähnlichkeiten mit dem Schönheitsideal amerikanischer Schauspiel-Ikonen aufwiesen.

Diese Eigenschaften werden offensichtlich, wenn man die Edition von Steve Canyon vom Dezember 1953 analysiert, beginnend mit dem Cover, das sich auf klassische Pulp Fiction-Cover bezieht und sich an der hergebrachten nordamerikanischen Illustrationstechnik orientiert, die der Linienführung des Illustrators Norman Rockwell folgt. Auf dem Cover ist eine dramatische Actionszene mit dem männlichen Charakter Steve Canyon im Vordergrund zu sehen, der eine Pistole zieht und versucht, das ängstliche Mädchen zu schützen, das im Hintergrund aus einem Flugzeug steigt. Eine typische Schärfentiefe-Komposition von Bildern, die aus Filmen stammt, in der die Figur nicht in eine hypothetische Kamera schaut, wodurch der diegetische Charakter des Bildes beibehalten wird.

Die Analyse von Eco zeigt, wie dieser Comic sich einer vom klassischen Film herstammenden bildlichen Visualität verpflichtet sieht. Eine Actionszene zwischen Canyon und einer Frau, die eine Waffe trägt und ihn anfangs bedroht, dann jedoch bemerkt, dass er keine Bedrohung ist und sich in seine Arme wirft. Neben dem narrativen Spiel zwischen der Frau und ihrem Helden zeigt die Seite nicht nur hergebrachte Schönheitsstandards, die bereits in derartigen Geschichten vom nordamerikanischen Film konstruiert wurden, sondern auch einen deutlichen Einfluss des Film Noir, der sowohl in der Haltung der bewaffneten Frau als auch durch die eigene Verwendung von Licht und Schatten in der Zeichnung deutlich wird. Die Textmenge und die Narration, die in erster Linie über die Dialoge aufgebaut ist, definieren ebenso diese Annäherung.

Solche Affinitäten sind im Mainstream besonders auffällig, im modernen Comic aber nicht gleich konnotiert. Eher im Gegenteil: Findet man eine stereotype

3 Umberto Eco, Lektüre von *Steve Canyon*, in: ders., *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt / M. (Fischer) 1984, 116–159.

Abb. 2 *Steve Canyon*, Milton Caniff, 1953 (Orig. in Farbe)

Konstruktion im modernen Comic, so steht sie gerade für Armut und Fehlen jeglichen Glanzes. Somit ist Harvey Pekar ein klarer Kontrast zu *Steve Canyon*. Dieser ist ein klassischer Held, erfolgreich und gut gekleidet. In den Geschichten verweisen die ethnischen Züge, die Gesten, Ausdrucksweisen und sogar die Ausstattung der Charaktere auf das Schönheitsideal des Star-Systems des nordamerikanischen Kinos. Der Zeichenstil von Milton Caniff selbst bezieht sich auf den klassischen, realistischen Comic-Stil, das Gegenteil des Zeichenstils von Robert Crumb, mit dem er in *American Splendor* Harvey Pekar porträtiert.[4] Die Zeichnung von Crumb ist «schmutzig», voller Schatten und Schraffuren, oft grotesk und selbst bei der Darstellung von Personen, die er als schön betrachtet, bewegt sie sich außerhalb der konsolidierten Markierungen des Schönheitsideals des klassischen Comics. Während zum Beispiel der klassische Comic die weiblichen Charaktere als elegant gekleidete, schlanke, gut geschminkte und frisierte Frauen zeigt, so findet man in *American Splendor* kurvige und üppige weibliche Figuren in Freizeitkleidung, die den Körper eher enthüllen als bedecken. Der gute Geschmack, die Epoche und auch das Genre der Geschichte würden vielleicht maximal zufällige Küsse zwischen Ehepaaren gestatten, während in den von Robert Crumb gezeichneten Geschichten der 1960er Jahre die sexuellen Beziehungen explizit und schamlos sind.

Wie im neorealistischen Film auch, besteht der epische Moment in der Geschichte des einfachen Mannes, des Außenseiters und dessen Überlebensfähigkeit in abgelegenen Kleinstädten oder inmitten einer urbanen Großstadt.[5] Die Figuren sind real und mit ihren persönlichen Marotten und Eigenarten dargestellt. Der übermächtige Bösewicht – den es wie in jeder Geschichte zu bezwingen gilt – ist hier die Gesellschaft selbst, denn sie verwandelt kleine Nöte in eine ausweglose Zwangslage. Für Harvey Pekar und Robert Crumb etwa bedeutet Überleben einen täglichen Kampf, in dem man mehr verliert als gewinnt. Auf diese Weise entwickelt sich die Versager-Figur zum Anti-Helden, der zwar jeden Tag aufs Neue besiegt wird, ohne sich jemals vollends geschlagen zu geben. Auch wenn die Rahmung des Comic-Bildes schon früh die diegetische Rede aufgebrochen und die vierte Wand zwischen sich und dem Leser beseitigt hat, eröffnen die selbstreferenziellen Züge dieser Autor-Figuren – in Anlehnung an Brechts Theorien – neue Lesarten in der Geschichte. Die narrative Sinngebung erschließt sich stärker als zuvor in der direkten Ansprache durch den Charakter (Abb. 1) und schafft neben dem Zeichner auch einen impliziten Autor.

4 Harry Crumb zeichnete für Harvey Pekar, der als Erfinder des autobiografischen Comics als erster Comics über seinen eigenen Alltag zeichnete.

5 Anlehnen kann man sich an Filme wie: *Ladri di biciclette* (Regie: Vittorio de Sica, I 1948); *Le Notti de Cabiria* (Regie: Federico Fellini, I 1957); *Accattone* (Regie: Pier Paolo Pasolini, I 1961).

II. Einflüsse anderer Medien auf den Comic

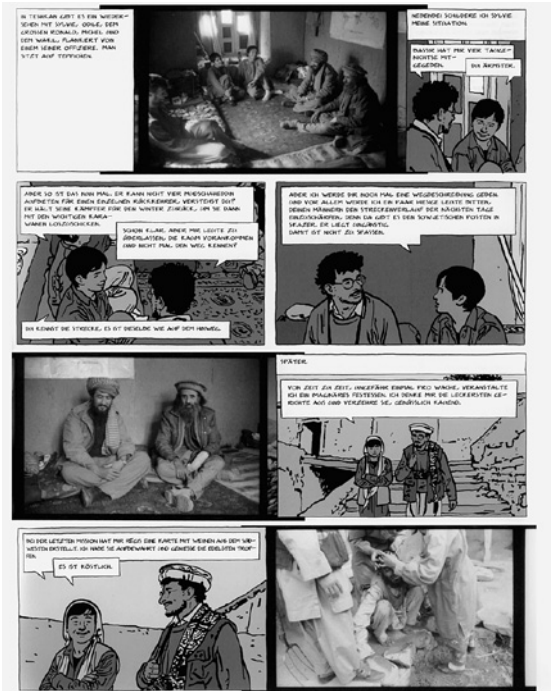
Der Einfluss imaginativer und narrativer Poetiken anderer Medien auf den Comic ist nicht erst seit den 1960er Jahren sichtbar. Die Comic-Geschichten, einige von ihnen von Radioprogrammen adaptiert, suchten nach Ähnlichkeiten mit bereits etablierten und konsolidierten vorhergehenden Medien. Die ersten Comics des maskierten Wächters *The Crimson Avenger* (1938) zum Beispiel verwendeten zahlreiche aus Radioprogrammen wie *The Shadow* (1930) stammende narrative Mittel. In ihnen wurde die Geschichte oft mit Hilfe eines geschriebenen Textes von einem unsichtbaren Erzähler berichtet – ein Mittel, das bis heute verwendet wird und das einer größeren narrativen Komplexität in den Geschichten Raum ließ – als mit medialen Strategien des Comics, die sich in erster Linie durch die Découpage der Bilder und der Dialoge der Figuren charakterisieren lassen.

Die Poetik des Comics entwickelte sich variantenreich und unter Einfluss verschiedener populärer Medien. Dabei bildete sich der Comic nach und nach als sequenzielle Medienform heraus. Wenn diese zuvor durch den Gebrauch neuer Techniken eine eigene Struktur entwickelt hatte, so kamen nun eine Vielzahl weiterer medialer und sprachlicher Einflüsse und Entwicklungsmöglickeiten hinzu. So lässt sich innerhalb ein und desselben bildlichen Narrativs die Entstehung einer neuen Form erkennen, wie das in dem Ausschnitt von *Sandman Mystery Theater* (1986) zu sehen ist, in dem der alte Charakter Crimson Avenger in einer Narration auftaucht, die mehr von den Aktionen und der Découpage angetrieben wird als von einem unsichtbaren Erzähler, der die Geschichte lenkt und sie dem Leser erklärt.

Die Medienform des Comics ist visuell-sequenziell und nimmt Worte als auch Bilder, Literatur als auch die Bildenden Künste sowie Film- und Fernsehelemente auf. Die Remediation des Journalistischen als Form der Aktualität, aber auch als Einschreibung des Autors charakterisiert den modernen Comic in besonderer Weise, wenn auch nicht ohne Vorbilder. Goyas Gemälde-Serie *Monk Pedro de Zaldívia Shoots the Bandit Maragato* aus dem Jahr 1806 sowie die brasilianischen Erzählungen von Angelo Agostini zwischen 1867 und 1883[6] können hier genannt werden.

Einer der prägnantesten Diskursstränge in diesem Bereich nimmt seinen Ursprung im dokumentarischen Film, insbesondere im *cinéma vérité* eines Jean Rouch oder in seinen Fortschreibungen, etwa bei Eduardo Coutinho. Im Vordergrund stehen die Präsenz der Kamera wie auch die des Regisseurs, der selbst als Teil des Films konzipiert ist. Dabei beansprucht der Film nicht etwa die Darstellung einer faktischen Wahrheit, sondern betont die Realität des Filmemachens in ihrer Verbindung zum gefilmten Objekt – sei dies nun ein Ort oder eine Figur. Dieses Objekt wird nun zum Co-Autor des Films, es greift aktiv in ihn ein. Diese Art der «Verhandlung des Objekts» widerspricht den vermeintlich

6 Angelo Agostini, *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869–1883*, Brasília (Senado Federal) 2002. Für weitere Informationen siehe: Aristides Correa Dutra, *Jornalismo em Quadrinhos a linguagem quadrinística como suporte para reportagens na obra de Joe Sacco e outros autores*, Rio de Janeiro (Mimeo, UFRJ), 2003.



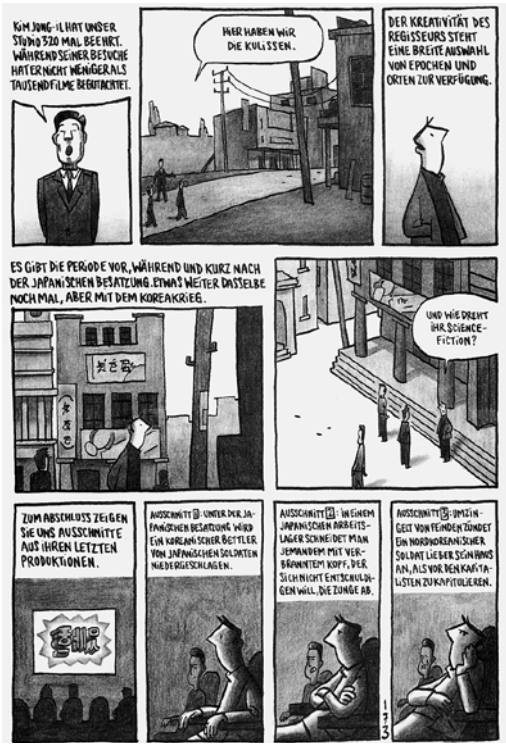


Abb. 3 *The Crimson Avenger: Sandman Mystery Theater*, Matt Wagner, Steven T. Seagle, Guy Davis, 1996 (Orig. in Farbe)

Abb. 4 *Der Fotograf*, Emmanuel Guibert, 2009 (Orig. in Farbe)

Abb. 5 *Maus*, Art Spiegelman, 1986 (Orig. in Farbe)

Abb. 6 *Pjöngjang*, Guy Delisle, 2007

objektiven Konstruktionen, die im traditionellen Journalismus, unabhängig in welcher medialen Darreichungsform, stets zu Grunde gelegt werden.

Im modernen Comic ist hier etwa an Art Spiegelmans 1970 erschienene Arbeit *Maus*[7] zu denken, die den Übergang zum dokumentarischen Comic markiert. Spiegelman zeichnet schwarz-weiß, mit einer Linienführung, die auf den modernen Comic verweist, aber zugleich die Gestaltung der Figuren ironisch «infantilisiert», wenn Juden als Mäuse, Nazis als Katzen und Polen als Schweine gezeichnet werden. Wenn er also seinen eigenen Vater interviewt, von dem *Maus* handelt, so zeichnet Art Spiegelman ihn und sich selbst mit Rattengesichtern und bezieht die Gespräche mit dem Vater in den Comic ein: Geschichten, die sein Vater lieber nicht veröffentlichen wollte, um seine Privatsphäre zu wahren, wie auf der hier abgebildeten Seite (Abb. 5). Wie im *cinéma vérité* und in den Filmen Eduardo Coutinhos ist die Geschichte, die Art Spiegelman erzählt, nicht nur die von Vladek, sondern auch die seine und die der Begegnung zwischen Vater und Sohn, die zum Buch führte.

Und dennoch verbinden sich diese Techniken eines *comic-vérité* auch mit denen des Journalismus. Verschiedene Autoren haben das Verhältnis zwischen Comic und Journalismus vertieft, einige von ihnen durch autobiografische Begebenheiten oder über Erfahrungsberichte, die sie unter schwierigen Umständen durchlebt haben. Andere im Rahmen ihrer journalistischen Tätigkeit, in der sie sich an Orte des urbanen und krisenhaften Geschehens begeben und in ihrer Rolle als Reporter recherchieren und sie erkunden: *Gen* von Keiji Nakasawa;[8] *Maus* von Art Spiegelman; *Barfuß durch Hiroshima* und *Palästina* von Joe Sacco;[9] *Persepolis* von Marjane Satrapi;[10] *Pjöngjang* von Guy Delisle;[11] *Der Fotograf* von Emmanuel Guibert;[12] *Havanna* von Reinhard Kleist;[13] *To the Heart of the Storm* von Will Eisner.[14]

Das Auftreten des Comic-Journalismus geschah wahrscheinlich unter dem Einfluss des New Journalism, einer Kombination aus literarischen Techniken und Journalismus, wie man sie bei Autoren wie Truman Capote und Gay Talese gesehen hat. Und weil sie nicht in die Struktur großer Medienunternehmen integriert werden konnten, galten diese selbstbezüglichen Beiträge als journalistische Comics und bildeten ein literarisches-journalistisches Genre. Diese Generalisierung war einer Umbruchphase des Journalismus geschuldet. Madalena Oliveira[15] weist darauf hin, dass seit den 1990er Jahren die Diskussion nach dem Vorgehen des Journalismus auch in Zeitungen selbst geführt wurde. Der Reporter wird zum Protagonisten, der als aktiver Mittler durch seine Reportage in die laufende Gegenwart eingreifen kann. Während also die journalistische Tätigkeit zum Gegenstand der Erzählung wird, sie dadurch als Diskursgegenstand zugänglich und sichtbar ist, wird der Reporter in die Lage versetzt, seine eigene Subjektivität einzubringen und aktiv in die Berichterstattung einzugreifen.

Laut Jay Ruby[16] durchläuft der Begriff der Reflexivität, unabhängig von der Äußerungsform, die Stadien von *producer*, *process* und *product*. Legt man dies zu

7 Art Spiegelman, *Die vollständige Maus*, Frankfurt/M. (Fischer), 2008.

8 Keiji Nakasawa, *Barfuß durch Hiroshima*, Bd. 1–4, Hamburg (Carlsen), 2004/2005.

9 Joe Sacco, *Safe Area Goražde: The War in Eastern Bosnia, 1992–1995*, Seattle (Fantagraphics Books) 2001; Joe Sacco, *Palästina*, Zürich (Edition Moderne) 2009.

10 Marjane Satrapi, *Persepolis Bd. 1. Eine Kindheit im Iran*, Zürich (Edition Moderne) 2004.

11 Guy Delisle, *Pjöngjang*, Berlin (Reprodukt) 2007.

12 Emmanuel Guibert, *Der Fotograf Bd. 1–3*, Zürich (Edition Moderne) 2008/2009.

13 Reinhard Kleist, *Havanna: eine kubanische Reise*, Hamburg (Carlsen) 2008.

14 Will Eisner, *To the Heart of the Storm*, Princeton (Kitchen Sink) 1991.

15 Madalena Oliveira, *Metajornalismo: quando o Jornalismo é sujeito do próprio discurso*, Coimbra (Glácio) 2007, 210–227.

16 Vgl. Manuela Penafria, *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*, Lissabon (Cosmos) 1999.

Grunde, dann kann der dokumentarische Comic im Verhältnis zum reflexiven Dokumentarfilm und als eine Art *Metajournalismus* begriffen werden. In beiden Fällen geht es darum, über Geschehnisse zu berichten, in denen die Teilnahme des Berichtenden sichtbar wird. Im Fall von Emmanuel Guiberts Werk *Der Fotograf* sind es die schwarz-weißen Fotografien, die bereits eine subjektive Sicht der Ereignisse vermuten lassen; verstärkt wird dies durch die neugierig blickenden Augen der Einwohner in Richtung der Kamera, die es scheinbar zulassen, fotografiert zu werden. In den farbigen Bildern ist der Autor immer präsent, hier wird er zum Gegenstand der Erzählung, die auf diese Art ihren reflexiven Charakter ausstellt und die Aufmerksamkeit auf den Entstehungsprozess des Comics lenkt. Wenn Guibert Fotos macht und diese zwischen den Comic-Bildern erscheinen, sehen wir den Fotojournalisten Emmanuel Guibert, der eine Versammlung von Afghanen, ihre Begegnungen oder Bräuche dokumentiert. Die fotografierten Personen wissen, dass sie von der Kamera aufgenommen werden; manchmal posieren sie für sie, manchmal nicht, aber sie stehen ihr nicht gleichgültig gegenüber. Der Kontrast zur Zeichnung tritt nicht nur hervor, weil es sich um Fotografien handelt, sondern weil diese auch schwarz-weiß sind. Darüber hinaus wird in der Zeichnung die Geschichte des reisenden Guiberts (der Charakter mit Brille und Bart) gezeigt und seine Beziehungen, Begegnungen und Dialoge, aber keine Blicke in die Kamera. In diesem Comic gibt es einen Wandel in der Aufzeichnung im Bezugssystem der Geschichte: auf der einen Seite das journalistische Foto, das wahrgenommen wird, ‹objektiv›, eine Pose, anti-diegetisch, weil es die vierte Wand durchbricht, und auf der anderen Seite die Zeichnung, welche die Geschichte vom Autor der Fotos erzählt, seine Begegnungen, Pannen und Entscheidungen, die den Leser mittels einer diegetischen Erzählung führen. Der Autor jedoch baut eine direkte Kontinuität zwischen diesen so verschiedenen Bildern, etwa wie die objektive Kamera den Moment der Versammlung zeigt und daraufhin die Zeichnung, wie Guibert – also der Fotograf des vorhergehenden Bildes – am dokumentierten Geschehen teilnahm. Der Autor ist also selbst Teil der Geschichte, die er über den Transfer verschiedener Medien dokumentiert.

Doch der Aktualitätssinn kommt in dokumentarischen Comics anders zum Tragen als im Alltagsjournalismus. In den Comics sind die Instantaneität und die Unmittelbarkeit des Journalismus nicht in gleicher Weise präsent, dafür aber eine hintergründige Reflexion über die Bedingungen des alltäglichen Lebens. In *Pjöngjang* berichtet Guy Delisle über seinen Alltag und seine Entfremdung von der lokalen Kultur und der Willkür im Leben der Nordkoreaner. Die Zeichnung von Delisle ist nahe am Cartoon, was einen humorvollen und ironischen Blick auf diese lokale Realität verstärkt. Auf der anderen Seite verleihen die unterschiedlichen Grautöne der Zeichnung eine düstere Stimmung. In Abb. 6 sieht man Delisle, der von einem Koreaner dazu eingeladen wird, die staatlichen Filmstudios in Pjöngjang zu besuchen. Beim Betrachten eines kommunistischen Propagandafilms erzählt Delisle in wenigen Bildern, was im

Film passiert, und reproduziert mit den gleichen Rahmungen seine Langeweile, während der Koreaner im Hintergrund vom Ende des nationalistischen Films begeistert ist. Diese narrativen Möglichkeiten sind sowohl im Journalismus wie auch im Dokumentarfilm selten, da sich beide, mit Ausnahmen, vom Humor distanzieren. Es ist vielmehr ein mögliches Mittel des dokumentarischen Comics und seiner Schematisierungen, der Humor und Ironie verwendet, ohne die Berichterstattung aufzugeben.

Der Vorschlag von Joe Sacco unterscheidet sich etwas von dem von Guy Delisle, auch wenn er ebenso mit Selbstreferenzen arbeitet, in denen er selbst als Figur die Geschichte vorantreibt. Während Delisle von seinem Alltag und seinen Reflexionen erzählt, geht Sacco tatsächlich wie ein Journalist vor: Er stellt Untersuchungen an, klärt auf, sucht nach Informationen, die nicht auf den Seiten des offiziellen Journalismus zu finden sind; mit einem Zeichenstil, der den modernen Comic prägt, das heißt karikierende Charaktereigenschaften, Schwarz-Weiß-Zeichnung und starke Kontraste, arbeitet Sacco nicht mit dem Timing des Humors und der Ironie, auch wenn er unter Umständen komische Passagen einbaut. Sein Interesse liegt in der Dokumentation seines investigativen Prozesses, in seinen Zweifeln und Ängsten. Dadurch entzieht er sich einer journalistischen Objektivität, und nähert sich wieder dem *cinéma vérité* an. Auf einer Seite aus *Palästina* kann der Blick Saccos analysiert werden, wenn er seine Begleiter zu banalen Szenen befragt, wie etwa die der beiden Frauen, die an der Grenze zu Ägypten sitzen und für den einfachen Reisenden unbemerkt bleiben könnten, aber kaum für den Journalisten. Die Sequenz der letzten drei Bilder zeigt deutlich die kinematografische Montage Saccos: im ersten Bild eine weite Ansicht, in der er und seine Gruppe mit den Frauen im Hintergrund erscheinen, zu denen er eine Frage stellt, im zweiten Bild ein Text in erster Person von Sacco, der die Szene der sitzenden Frauen beschreibt, und im dritten Bild geht die Gruppe an den beiden Sitzenden vorüber. Das zweite Bild ist eine Subjektive Saccos, eine kinematografische Einstellung, die durch den Bruch mit der 180-Grad-Regel zwischen Bild 1 und 2 charakterisiert wird. Bildmedial finden also Aktualität (Journalismus) und Selbstbezüglichkeit (Dokumentarfilm) im modernen Comic hier zusammen.

III. Narrativ zwischen Zeichnung, «cinéma vérité» und Journalismus

Die dokumentarischen Comics unterscheiden sich von den fantastischen Comics vor allem durch ihre Bildsprache. Ein Großteil ist in schwarz-weiß und die Rahmungen sind oft einfach, transparent und wenig spektakulär gehalten. Im Zentrum der Geschichte steht die enge Verbindung zwischen der aktuellen Gegebenheit, etwa der Stadt und dem Autor(-Protagonisten), der als Teil der Handlung portraitiert wird. Dies ähnelt nicht nur dem *cinéma vérité*, sondern schließt auch an eine untergegangene Form des Geschichtenerzählers an. Nach Walter Benjamin hat die Erzählkunst ihren Ursprung in der Tradition der

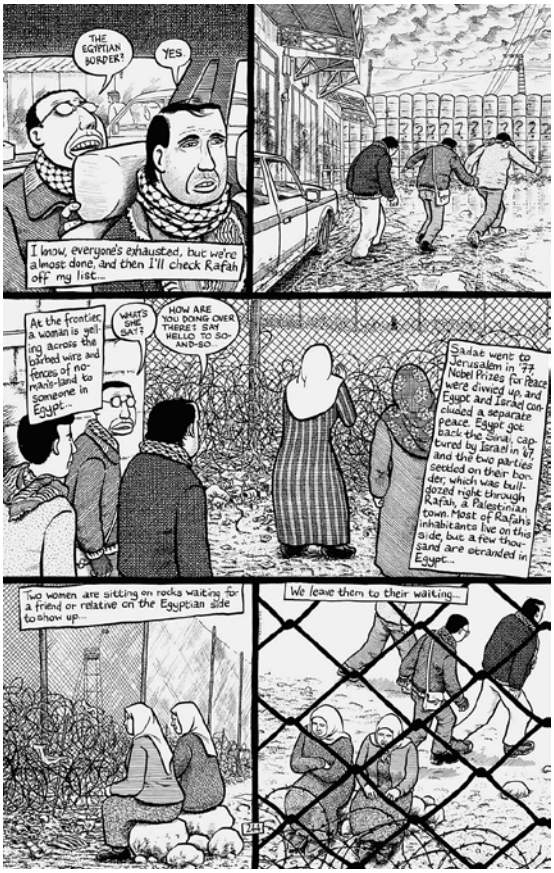


Abb. 7 *Palästina*, Joe Sacco, 2003

Mündlichkeit und einem Zugang zur Erfahrung, der nicht individuell, sondern kollektiv geprägt ist. Anders als rein autobiografische Berichte, überführt die Kollektiverfahrung erzähltes Wissen in ganze Kulturkreise. Diese Erzählweise verschwand, als man begann die Geschehnisse niederzuschreiben, sie in Informationen verwandelte und mit Hilfe des gedruckten Wortes in den Metropolen popularisierte. Da der Erzähler gemeinsam mit der Tradition der Oralität verschwand, kommt Benjamin zu folgendem Schluss:

> Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben. Und unter denen, die Geschichten niedergeschrieben haben, sind es die Großen, deren Niederschrift sich am wenigsten von der Rede der vielen namenlosen Erzähler abhebt. Im übrigen gibt es unter den letzteren zwei, freilich vielfach einander durchdringende Gruppen. Auch bekommt die Figur des Erzählers ihre volle Körperlichkeit nur für den, der sie beide vergegenwärtigt. ‹Wenn einer eine Reise tut, so kann er was erzählen›, sagt der Volksmund und denkt sich den Erzähler als einen, der von weither kommt. Aber nicht weniger gern hört man dem zu, der, redlich sich nährend, im Lande geblieben ist und dessen Geschichten und Überlieferungen kennt. Will man diese beiden Gruppen in ihren archaischen Stellvertretern vergegenwärtigen, so ist die eine im seßhaften Ackerbauer und die andere im handeltreibenden Seemann verkörpert. […] Wenn Bauern und Seeleute Altmeister des Erzählens gewesen sind, so war der Handwerksstand seine hohe Schule. In ihm verband sich die Kunde von der Ferne, wie der Vielgewanderte sie nach Hause bringt, mit der Kunde aus der Vergangenheit, wie sie am liebsten dem Seßhaften sich anvertraut.[17]

Joe Sacco, Guy Delisle und Emmanuel Guibert gleichen Benjamins Seemännern. Sie durchleben ihre eigenen Reiserfahrungen, weniger solche der eigenen Kultur. Sie suchen nach mündlichen Erzählungen direkt aus der palästinensischen Kultur, Afghanistan oder kommunistischen Ländern, die sich durch andauernde Konflikte laufend verändern. Durch monatelangen unmittelbaren Kontakt mit und in diesen Kulturen bringt etwa Sacco seine eigenen Erfahrungen in die Geschichte ein, porträtiert sich selbst, seine Ängste, sein Scheitern und seine Erfolge, erzählt seine Emotionen und Reaktionen und reproduziert, was er gehört und gesehen hat. Der «Seemann» Sacco verschmilzt also mit den dokumentarischen Strategien des *cinema vérite* eines Jean Rouch und weist die Geschichte nicht nur als eine Erzählung über beliebige Personen aus, sondern als seine eigene und eben derjenigen Menschen der jeweiligen Kultur. In einem Interview mit Tuhus-Dubrow fasst Joe Sacco es selbst in folgende Worte:

17 Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: ders., *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur Literarischen Prosa*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2007, 103–128, hier 104 f.

> I'm walking around in Rafah and I'm thinking, I'm going to have to draw this stuff. I'm always thinking – like, making mental reminders to myself, which I'll put right in my journal, I'll say, don't forget how many kids you have to draw in the background, because there are kids everywhere. So I'm thinking in those terms, it's like the atmosphere – sometimes you can't capture it exactly on film, but you're thinking about it, you're thinking about the way the dust is swirling in the air, and bits of trash are flying up, all that stuff you can really never capture unless you're a really good photographer. And I'm not, and I've got a *cheapo* camera. But yeah, you don't need to write about the swirling dust and the sand that's blowing in your eyes, you can just draw that all the time. And if you draw it over and over again, people get the message.[18]

Während Sacco nach den Partikeln, den kleinen Schmuckstücken sucht, die im Alltag unbemerkt vorbeiziehen und für das große Ganze von entscheidender Bedeutung sind, schafft er es – und so vielleicht auch die anderen Autoren – eine zwar subjektive, aber gleichzeitig auch glaubwürdige Übersetzung der Stadt Rafah und ihrer Einwohner zu vermitteln. Wenn Benjamin diese Autoren und ihre Bilddynamiken kennen würde, er könnte dem Seemann und dem Handwerker auch den Bergarbeiter als Disseminator von Geschichten hinzugesellen. Der Bergarbeiter prüft Flächen und Räume auf unsichtbare und versteckte Stellen hin und enthüllt der außenstehenden Welt ihre Brillanz. Die intensive Ausstrahlung der Bilder und Informationen der dokumentarischen Comic-Buch-Autoren entfaltet sich erst in ihrer Beharrlichkeit und der Arbeit mit unzähligen kleinen Bruchstücken.

Anders machen es Autoren wie Marjane Satrapi, Keiji Nakazawa und Will Eisner, die ganz im Sinne des sesshaften Ackerbauers aus ihrer eigenen Kultur heraus sprechen. Sie sind direkt in die Geschehnisse eingebunden und erzählen ihre eigenen Geschichten. Auch wenn sie fremde Ereignisse wiedergeben, die sie aus mündlichen Erzählungen aufgeschnappt haben, so hinterfragen sie diese als Teil von Traditionen, in die sie durch eigene Erfahrungen aktiv eingebunden sind. Details aus Ereignissen im Iran, in Hiroshima oder in einem Vorort von New York sind nicht reine Informationen, sondern die Erfahrung des Alltäglichen. Rigidität und Originalität der Darstellung werden durch diese Detailfülle des Alltags gewonnen. Sie übersteigen den individuellen Lebensraum und offenbaren Bräuche und Traditionen der Menschen, die sie in Kurzgeschichten porträtieren.

Man bemerkt bei Satrapi, dass sie ihre eigene Geschichte erzählt und sich in verschiedenen Stadien ihres Lebens porträtiert, als junges Mädchen etwa, wenn sie beginnt die Ungereimtheiten und Ungerechtigkeiten in ihrer Familie und ihrer Kultur wahrzunehmen und zu begreifen. Auch Nakazawa, ein Überlebender, der im Alter von sechs Jahren die Bombardierung von Hiroshima erlebte, berichtet in *Barfuß durch Hiroshima* seine eigene Geschichte und seinen Blick auf die Ereignisse, nicht den Blick eines vermeintlich objektiven Reporters, sondern einer Person, die nicht nur durch das Chaos der Bombardierung in die Enge getrieben ist, sondern auch aufgrund der sterbenden und

18 Rebecca Tuhus-Dubrow, January interview. Joe Sacco, in: *January Magazine*, Juni 2003, http://www.januarymagazine.com/profiles/jsacco.html, gesehen am 6.7.2014.

vor ihr zerschmelzenden Menschen zurückschreckt, während sie sich noch um ihr Haus, ihre Familie und Freunde sorgt. Die narrative Kraft dieses Berichts liegt im autobiografischen Bericht, der Schmerz rührt aus dem eigenen Erleben her. Beide haben etwas gemeinsam: eine kindlichere und weniger realistische Zeichnung. Satrapi arbeitet jedoch mit Ironie, die anders funktioniert als die Erzählweise Nakazawas, die realistischer ist. Bei beiden handelt es sich um Geschichten, die von nun schon erwachsenen Kindern erzählt werden, die ihre Lebensgeschichte darlegen und gleich ihre eigene Unschuld relativieren. In *Gen* lässt der Manga-Stil das Bild von den auf Grund des Bombardements zerschmelzenden Menschen weniger blutrünstig, aber nicht weniger qualvoll erscheinen. Bestimmte Szenen wären auf Grund ihrer Gewalt als Fotos für eine Publikation wohl undenkbar, in Comics können sie jedoch leichter dargestellt und zugänglich gemacht werden.

Wenn hier bereits von Seefahrern und Bergarbeitern als Motoren des dokumentarischen Comics die Rede war, so darf nicht der Historiker selbst fehlen, der Information über Jedermann, jede Zeit und jeden Ort sammelt. Bei Werken wie Spaccas *Dom João Carioca*,[19] der die Ankunft des portugiesischen Königshofes in Brasilien schildert, oder Reinhard Kleists *Cash*[20] handelt es sich um historisch-dokumentarische Comics, in denen die Recherche einen entscheidenden Anteil des *comic journalism* einnimmt. Im ersten unternimmt Spacca eine sorgfältige historische Recherche, um mit Humor die Ankunft des portugiesischen Hofes in Brasilien darzustellen. Oftmals bezieht er sich auf ikonografisches Material dieser Zeit wie historische Gemälde und Grafiken, baut sie in die Narration ein und verleiht ihnen andere Bedeutungen, wie in Abb. 10 zu sehen ist. Der Zeichen- und Farbstil, die zum Cartoon tendieren, führen einen Dialog mit der Tradition der humorvollen Comics, die historische Momente und Fakten reinterpretieren, wie in *Asterix und Obelix* von Goscinny und Uderzo. Die Tatsache, dass sich der Stil auf diese Tradition bezieht, erzeugt jedoch eine Schwierigkeit hinsichtlich der Glaubwürdigkeit der historischen Darstellung, d. h., der Zeichen- und Erzählstil wirft Zweifel darüber auf, inwiefern der Autor sich streng an Historie hält oder ob er sich poetische Freiheiten erlaubt. Das unterscheidet sich sehr von der Zeichnung Kleists in *Cash*, die stärker einem Realismus verpflichtet ist.

Alle angeführten Beispiele erkunden Verläufe, Räume und Städte sowie den Alltag der Autoren-Charaktere, fügen neue Pfade, neue Looks und Perspektiven ein, die das Narrativ durchdringen und den Charakter des gesamten Diskurses verändern. Die Produktion dokumentarischer Comics in dieser Variabilität und der Ausbreitung verschiedener Themen des Alltäglichen scheinen geeignet, unterschiedliche Perspektiven dokumentarisch, metalinguistisch und selbstreflexiv zu entfalten und damit zwischen journalistischen und dokumentarischen Pfaden zu operieren.

19 Lilia Schwarcz, Spacca *Dom João Carioca: a corte portuguesa chega ao Brasil (1808–1821)*, São Paulo (Companhia das Letras) 2007.

20 Reinhard Kleist, *Cash: I see a darkness*, Hamburg (Carlsen) 2006.

Abb. 8 *Barfuß durch Hiroshima*, Keiji Nakazawa, 1999

Abb. 9 *Persepolis*, Marjane Satrapi, 2004

Abb. 10 *Dom João Carioca*, Spacca, 2007
(Orig. in Farbe)

Abb. 11 *Cash*, Reinhard Kleist, 2006

IV. Stadtdokumentarismus

Ist die Stadt nun bereits mehrmals zum Thema geworden, sollen abschließend zwei Beispiele die fotografische und filmische Qualität des Dokumentarischen im Comic deutlich machen. Dabei wird die Verdichtung der Krisen- und Stadterfahrung, wie schon zuvor gezeigt, in eine zeichnerisch-visuelle Dichte umgesetzt, die zwar an andere bildmediale Quellen anschließt, diese aber im Comic überschreitet. Der Erfahrungsraum der Stadt wird dabei durch diese eingeholt. Folgt man Renato Cordeiro Gomes, bringt die Stadt spezifische Charakteristika in literarische Erzählungen ein.

> Unter dieser Perspektive bedeutet das Erforschen von Repräsentationen der Stadt in durch Literatur konstruierten Szenen grundsätzlich Textlektüren, welche die Stadt unter Berücksichtigung nicht nur der physisch-geografischen Aspekte (die urbane Landschaft), der spezifischsten kulturellen Daten, der Sitten, der Menschentypen, aber auch der symbolischen Kartografie lesen, in der sich das Imaginäre, die Geschichte, das Gedächtnis der Stadt und die Stadt des Gedächtnisses kreuzen. Es bedeutet schließlich die Stadt als einen Diskurs zu betrachten, wahrhaftig als eine Sprache, da sie zu ihren Bewohnern spricht: wir sagen unserer Stadt, wo wir uns befinden, wenn wir sie bewohnen, wir durchlaufen sie, schauen sie an, wie Roland Barthes in seinem Essay ‹Semiologie und Stadtplanung› vorgeschlagen hat. Die geschriebene Stadt ist also Resultat der Lektüre, Konstruktion des Subjekts, das sie liest, als physischer Raum und kultureller Mythos, das sie als eine symbolische und materielle Verdichtung und Szenario der Veränderung denkt, auf der Suche nach Bedeutung. Die Stadt zu schreiben, bedeutet folglich auch sie zu lesen, auch wenn sie sich auf den ersten Blick unlesbar zeigen sollte; man muss sich eine Form für diese ständig bewegte Realität erdenken. Eine Karte ihrer multiplen Sinne und ihrer vielfältigen Stimmen und Schreibweisen zu erstellen, ist eine poetische Operation, die versucht, in einem für Komplexität geöffneten Spiel, die Schrift der Stadt und die Stadt als Schrift zu erfassen.[21]

Diese Verknüpfung von Stadt als materieller Raum und medialer Bedeutungsdimension ist ein oft aufgegriffenes Thema der dokumentarischen Comics – in den Arbeiten von Joe Sacco, Guy Delisle, Emmanuel Guibert, Marjane Satrapi und Will Eisner. In *Gaza*[22] piktorialisiert Joe Sacco die mangelhaft gefertigten Gebäude, Abfall und die Armut der Straße (Abb. 12). Man sieht offene Abwasserkanäle, mit Stroh bedeckte Dächer und Dachziegel, die nur von Steinen, Reifen und Rohrteilen daran gehindert werden wegzufliegen. Inmitten dieser prekären Lebensverhältnisse nimmt der Alltag seinen Lauf: Die Frauen kochen und hängen Wäsche auf, die Kinder spielen Ball. Die Zeichnung ist sehr detailliert. Obwohl es sich um eine Totale handelt, die im Falle des Films konventionell als *Establishing Shot* bezeichnet wird, sind der Müll auf dem Boden, das schlechte Pflaster, die unfertigen Mauern und Gebäude und die prekären Konstruktionen sichtbar. Diese Detailliertheit im Blick des Comics ist wie ein Synthese-Bild (imagem síntese), in dem minimale Aspekte durch die Zeichnung lesbar werden. Der zeichnerische Prozess macht es möglich, die Totale mit dem Blick auf Details zu kombinieren und das Bild damit als übersichtlich

21 Renato Cordeiro Gomes, Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura, in: *Revista SemeaR* 1, Rio de Janeiro (PUCRJ) 1997, 179–188, hier 179, http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_12.html, gesehen am 18.5.2014.

22 Joe Sacco, *Gaza*, Zürich (Edition Moderne) 2011.

und informationsdicht zugleich zu charakterisieren. Fotografische und filmische Blickweisen aufnehmend, stellt *Gaza* dennoch eine andere, zeichnerische Komposition des dokumentarischen Sehens her. Auch wenn es technisch im Bereich des Möglichen liegt, sieht man so gut wie nie Nachrichtenbilder, die in einer derartigen Qualität und mit dieser visuellen Informationsdichte das *Milieu* und die Lebenswelt einer Wohngegend im Gaza-Streifen sichtbar machen.

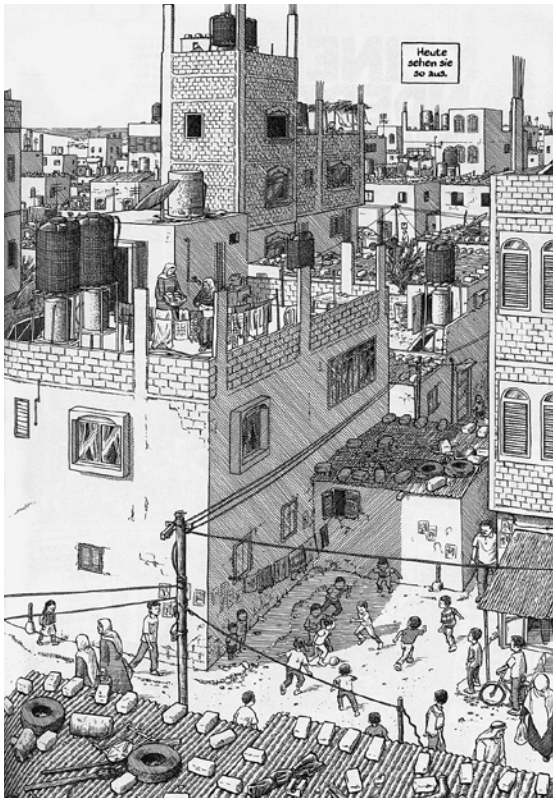


Abb. 12 *Gaza*, Joe Sacco, 2011

Obwohl Zeichnung und Fotografie beide als Repräsentationen zu begreifen sind, die jeweils für sich genaue und ungenaue Wiedergaben leisten können, war es doch für lange Zeit dem Journalismus und der Fotografie vorbehalten, eine gewisse Objektivität in der Darstellung zu erreichen. Die Kamera fängt das ein, was sich gegenwärtig in der Wirklichkeit offenbart. Die Zeichnung hingegen ist in erster Linie eine «Komposition». Das bedeutet, (abgrenzbare) Elemente werden hinzugefügt, um die Wahrnehmung und Empfindung der präsentierten Lebenswelt zu verstärken. So beschreibt es Joe Sacco und malte deswegen ein und dasselbe Bild immer wieder aufs Neue, um irgendwann den gewünschten Ausdruck zu erzielen. Solche Dynamiken offenbaren sich auch in Saccos Anmerkungen bezüglich seiner künstlerischen Vorgehensweise, bei der er Drucke, Kritzeleien und Foto-Detaillierungen in Bild-Geschichten integriert.

In *Invisible People*,[23] *Dropsie Avenue*[24] und *New York: The Big City*[25] erschafft Will Eisner einen dokumentarischen Raum der Unpersönlichkeit und der Beschleunigung der Großstadt, da er mit anonymen Figuren arbeitet, die jedermann sein könnten. Ihre Namen oder sogar ihre Vorgeschichten spielen kaum eine Rolle. Wichtiger ist es, die punktuellen Geschichten, die kleinen Ereignisse wahrzunehmen, welche das Gewebe der großen Städte formen. Eine Gewalttat wird als (eine mögliche) archetypische Szene aufgenommen, die jeden Tag passieren kann. Seine Zeichnung, auch wenn sie oft zum Komischen tendiert, führt einen Dialog mit dem Realismus, den wir zuvor bei Steve Canyon gesehen haben, allerdings ohne den Glanz des Starsystems.

Will Eisners Comics verarbeiten Zeitlichkeit auch auf filmische Weise, in der die Kamera Teile der Handlung durch ein Fenster oder eine Tür wahrnimmt, welche das Ganze einer Geschichte nur andeuten, wie in der hier vorgeführten Szene (Abb. 13). Oftmals geht er in seiner Arbeit minimalistisch mit Worten um, nicht aber mit den Klängen: Zeichnungen sind gleichsam

23 Will Eisner, *Invisible People*, Princeton (Kitchen Sink) 1993.
24 Will Eisner, *Dropsie Avenue*, Northampton (Kitchen Sink) 1995.
25 Will Eisner, *New York: The Big City*, New York (Norton & Company) 2006.

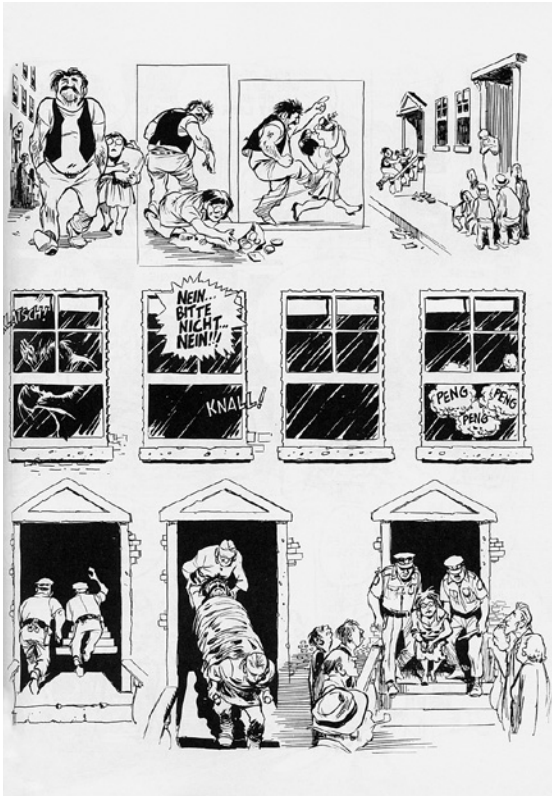


Abb. 13 *Dropsie Avenue*, Will Eisner, 2010

«sonor» durch die Lautmalereien und Geräusche, die den Klang bezeichnen, wie Schüsse, Lärm von Aggressionen oder Türenschlagen. Man könnte sagen, dass in der Sequenz der Ermordung der Ehefrau das Geschehen gewissermaßen gehört werden kann, da die Kamera draußen vor dem Fenster bleibt. In gewissem Sinne weist der Comic Eisners, der hier durch eine Seite aus *Dropsie Avenue* repräsentiert wird, eine Charakteristik auf, die den Filmen von Alfred Hitchcock sehr eigen ist: Bilder, Töne und Découpage sind ausreichend, um eine Geschichte zu erzählen. Für Will Eisner gibt es in vielen seiner Geschichten oftmals keine Notwendigkeit für Dialoge oder eine Narration, da die Formen des Assoziierens von Bildern und Tönen, die sich in der Zeit entfalten, ausreichend und effizienter sind.

Anders als fantastische können dokumentarische Comics als ein bislang unterbelichtetes mediales Hybrid aus bildmedialen Elementen des modernen Films und des Fernsehjournalismus begriffen werden. Ihre spezifische Medialität liegt in der Mischung aus modernen visuellen Kompositionsformen, die dem Dokumentarfilm entnommen sind, und einer pointierten, teilweise punktierten, sequentiellen und informationsdichten zeichnerischen Verfahrensweise, die sich am besten in aktuellen Szenarien von Konfliktorten zu entfalten scheint, weil gerade dort die Kombination von Überblick, Synthese und Totale auf der einen Seite, und dem Detailblick mit hohem Informationswert auf der anderen Seite zum Tragen kommt.

Felipe Muanis, Between Photography and Drawing: the Documentary Comics as Translation of the City, in: *International Journal of Comic Art*, Vol. 13, Nr. 2, Drexel Hill, Pennsylvania 2011, 599–613.
Felipe Muanis, O quadrinho documental e a tradução da cidade, in: *9ª Arte*, Vol. 2, Nr. 1, São Paulo (USP) 2013, 45–57.

Überarbeitete Fassung aus dem Englischen und Portugiesischen von Ruža Renić und Martin Schlesinger

MARION FROGER

DIE GABE UND DAS BILD DER GABE

Dokumentarische Ästhetik und Gemeinschaft

> Für mich käme die Freundschaft an erster Stelle. Natürlich wäre die Freundschaft nicht ein mehr oder weniger günstiger Umstand, sondern eine dem Denken als solchem innewohnende Voraussetzung. Nicht, daß man mit dem Freund spricht, sich mit ihm erinnert usw., sondern mit ihm zusammen Prüfungen durchlebt […]. Soweit würde man gehen, bis zum Mißtrauen gegenüber dem Freund, und dies würde, mit der Freundschaft, die ‹Kümmernis› ins Denken hineinbringen, und zwar auf wesentliche Weise.[1]

Die zunehmende Anzahl von Klagen und Rechtsbehelfen, insbesondere in Frankreich, die auf den spezifischen Charakter des juristischen Kontexts des Rechts am eigenen Bild[2] zurückzuführen sind, zeigt, dass die dokumentarische Praxis in einem außergewöhnlich sensiblen Verhältnis zu den sozialen Beziehungen steht, die an ihr beteiligt sind. Es hat in der Tat den Anschein, dass sie sich nicht in einen einzigen, feststehenden, juristischen und funktionalen Rahmen einordnen lässt, sondern für jedes Feld, das sie besetzt, untereinander konkurrierende Regeln aufstellen muss, als kommerzielles Produkt, künstlerische Praxis und sozialer Diskurs. Auftraggeber, Filmemacher und gefilmte Personen haben jeweils eine eigene Vorstellung von dem Film, ihrer Rolle und ihren Rechten, die nicht unbedingt miteinander übereinstimmen. Es sind im Grunde verschiedene soziale Praktiken an der dokumentarischen Produktion beteiligt, die nach den Regeln des Marktes, der Kunst und der Medien funktionieren, ohne dass diese unbedingt mit demselben Maßstab zu messen wären.

Im Kern dieser Konfrontation steht der Status des Bildes, der sich in den verschiedenen Bereichen stark voneinander unterscheidet. Als Produkt einer Industrie und Gegenstand eines Transaktionsgeschäfts wird das Bild verdinglicht, indem es zu einem übertragbaren Gut wird; als Kunstwerk entsteht es autonom und unabhängig von seinem Produktionskontext, so dass sein Sinn ihm nur von seinen Betrachtern verliehen werden kann, für die es zum Anlass einer ästhetischen Erfahrung wird; als konstitutives Element eines sozialen

1 Gilles Deleuze, *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*, hg. von Daniel Lapoujade, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2005, 321 f. [Orig. *Correspondance avec Dionys Mascolo*, 1988]

2 Zur Frage des Rechts am eigenen Bild – dem Recht einer natürlichen Person, jegliche Veröffentlichung ihres Bildnisses ohne ihre ausdrückliche Zustimmung zu verhindern – weise ich auf die Sonderausgabe des Magazins *Images documentaires* hin, die diesem Thema gewidmet ist, *le droit à l'image?*, Nr. 35/36, 3. und 4. Quartal 1999, sowie auf *La Revue Documentaires*, *l'auteur en question*, Nr. 14, 1. Quartal 1999.

Diskurses, das sich am öffentlichen Dasein aller beteiligt, wird es als Stellvertreter von Personen angesehen, genauso wie deren Worte.

Im Falle eines Rechtsstreits zwischen Filmemachern und abgebildeten Personen oder Auftraggebern wird nicht nur die Frage nach dem Status des Bildes aufgeworfen, sondern auch die nach einer schwierigen relationalen Erfahrung, die sich nicht in einen bestehenden Rahmen einordnen lässt, bzw. in mehrere Kontexte eingebunden ist, mit dem Ergebnis, dass die verschiedenen Positionen und Investitionen sich nicht miteinander vereinbaren lassen.

In Frankreich hat der juristische Umgang mit dieser Art von Rechtsstreit im Umfeld der Dokumentarfilmer für viel Unruhe gesorgt. Die Mehrheit der Filmemacher hat darauf reagiert, indem sie den Vorrang ihres Urheberrechts gegenüber dem der gefilmten Personen geltend gemacht haben. Die gefilmten Personen haben hingegen den Vorrang ihres Persönlichkeitsrechts gegenüber dem Recht geltend gemacht, ihr Bild zu verbreiten und kommerziell zu nutzen; und die Auftraggeber wiederum ihr Recht auf Nutzung und Verbreitung der Bilder, die durch ihre Investitionen ermöglicht worden sind, gegenüber dem Recht der Autoren, über ihr Werk zu verfügen.

Diese Diskussion hat die Bedeutung der einzigartigen relationalen Erfahrung ans Licht gebracht, der jedes dokumentarische Bild entspringt, insbesondere jedoch die der Position des Filmemachers, seiner professionellen und künstlerischen Praxis, und der kommerziellen und öffentlichen Auswirkungen dieser Praxis. Nun beschränkt sich diese relationale Erfahrung jedoch nicht auf die Möglichkeiten des Konflikts oder der Verständigung über eine Aufnahme, eine Bearbeitung, eine Ausstrahlung oder eine Wahrnehmung von Bildern im Kontext von Marktwirtschaft und Rechtsstaat. Sie hat vielmehr auch eine ästhetische Tragweite. Es lässt sich eine enge Verknüpfung zwischen relationaler Erfahrung und ästhetischer Erfahrung des Dokumentarfilms nachweisen, die auf der Wahrnehmung von Sinn und Wert des Verhältnisses zum Anderen beruht. Dementsprechend ist also die *Verbindung zum Anderen* das zentrale Thema eines Bildes, das außerhalb der bestehenden Rahmenbedingungen derjenigen sozialen Beziehungen, die einen solchen Bilderhandel bestimmen, verschenkt, kreiert und wahrgenommen wird. Von nun an soll es darum gehen zu verstehen, wie die dokumentarische Praxis auf eine besondere ästhetische Erfahrung hinausläuft, die ich als kommunitarisch bezeichnen würde: Von Seiten des Zuschauers knüpft sie an eine Sozialitätsform an, die er selbst aktualisiert, und die der sozialen Bindung gegenüber der Produktion, dem Erwerb und dem Tausch von Gütern und Dienstleistungen den Vorrang gibt: Jacques T. Godbout hat dies das System der Gabe genannt.[3]

Relationale Erfahrung und ästhetische Erfahrung

Dabei werden die relationale und die ästhetische Erfahrung üblicherweise getrennt voneinander betrachtet: Wer die erstere Erfahrung mache, dem sei der Zugang zur letzteren versperrt. Sucht die gefilmte Person in dem Film, wenn

3 Ich werde auf den folgenden Seiten ausführlich darauf zurückkommen. Siehe Jacques T. Godbout, *Le don, la dette et l'identité*, Montréal (Éditions Boréal) 2000.

nicht gar eine Klärung, so doch zumindest eine Spur der relationalen Erfahrung, in der der Film seinen Ursprung hat, so sei dies ihre eigene «Lesart». Aufgrund ihrer eigenen Beteiligung bliebe ihr eine vollwertige ästhetische Erfahrung verwehrt, die auf einem völligen Bruch mit der Erfahrung beruht, die den Film hat entstehen lassen, da ja gerade in diesem Bruch der autonome Charakter des Kunstwerks begründet ist. Dies wiederholt auch Pierre Perrault in seinen Briefen an Stéphane-Albert Boulais, den Protagonisten von *La bête lumineuse* (Office national du film du Canada [ONF], CAN 1981), um dessen Wut zu beschwichtigen: «[…] Das Bild, das Fotoalbum sprechen einen Fremden nicht auf dieselbe Weise an wie den, der auf dem Foto abgebildet ist. Du bist auf dem Foto. Ich spreche den Betrachter an.»[4] Mit der «unwahrscheinlichen» Figur des Stéphane-Albert möchte Perrault einen Québec-spezifischen Bildkosmos schaffen, um gegen dessen Kolonialisierung durch die ausländischen Figuren der amerikanischen und französischen Kultur anzugehen. Der ästhetische Schock ist unvermeidbar, und um ihn zu verstehen, muss Stéphane-Albert sich der Dreherfahrung und der schmerzlichen Erinnerung entledigen, die damit verbunden ist.

> Wie meine schönsten Charaktere bist du nicht realistisch, du übertriffst die Fiktion […], aber was Drehbuchlektoren nicht verstehen, leuchtet den Menschen ein, und sie werden dich mit der Zeit jedenfalls verstehen, sich an dich gewöhnen. Aber um sich an dich zu gewöhnen, muss der Quebecer sich erst einmal selbst akzeptieren, und es werden die Kinobesucher vom Outremont-Kino sein, die die meisten Bedenken haben werden, dieses Bild ihrer selbst zu akzeptieren, weil sie daran gewöhnt sind, sich mit John Wayne zu identifizieren. All dies beruht auf dem Vorhaben, den Quebecer von den Fiktionen und Vorbildern zu befreien, die woanders herkommen.[5]

Auch Safaa Fathy, die 1999 einen Film über Jacques Derrida gedreht hat,[6] musste sich den Vorwürfen ihrer Hauptfigur aussetzen. Gleichzeitig mit der Notwendigkeit konfrontiert, in dem Filmporträt von ihrer Filmerfahrung mit Jacques Derrida wie auch von der Bedeutung dieser Erfahrung zu berichten – und dabei unbedingt darauf bedacht, mit dem Film ein eigenständiges Kunstwerk zu produzieren, begründete Safaa Fathy die Entscheidung für ihre Schnittfassung durch das Autonomieprinzip des Kunstwerks als Voraussetzung ihrer ästhetischen Erfahrung. Die Geschichte des Films, die bis in die letzten Schnittversionen präsent blieb, dank der *von* Jacques Derrida aufgenommenen Super-8-Bilder, wurde in der Endfassung schließlich nicht beibehalten. Diese Geschichte, so Saafa Fathy, hinderte den Film daran, sich «auszubreiten», in die versetzte Zeit seiner Rezeption vorzudringen. Ihr zufolge muss ein Film der Erfahrung entsagen, aus der er hervorgegangen ist, um zum Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung zu werden. Der Film ist darauf angewiesen, dass man seinen Hintergrund unkenntlich macht, das, was das «gemeinsame Tun» hervorgebracht hat, die Spur, die dies im Leben der Protagonisten hinterlassen hat.

> Die Bilder vom Entstehungsprozess des Films waren bis zum vorletzten Zeitpunkt Teil der Schnittfassung. Die allerletzten, die entfernt wurden. Einem unerbittlichen Argument zufolge darf die Erfahrung des Films nicht zum Film zurückkehren. Dieses

4 Brief von Pierre Perrault an Stéphane-Albert Boulais, zitiert nach Stéphane-Albert Boulais, *Le cinéma vécu de l'intérieur. Mon expérience avec Pierre Perrault*, Hull (Éditions de Lorraine) 1988, 47. Übers. Yasmine Salimi [YS].

5 Ebd., 51–52. Übers. YS.

6 Safaa Fathy, *D'ailleurs, Derrida* [Dt. Titel: *Derrida, anderswo*], Gloria Films productions/La sept ARTE, F 1999.

Jacques Derrida an einem Strand in Kalifornien während des Drehs von *Derrida, anderswo* (Regie: Safaa Fathy, F 1999) im Mai 1999 (Orig. in Farbe)

große Ganze, von dem der Film nur einen Bruchteil zeigt, muss im Schatten seiner Zeit verweilen, um letzten Endes offen für die Zeit der anderen zu bleiben. Von sich selbst und seiner Geschichte befreit, gewinnt der Film an Offenheit und globaler wie universeller Relevanz.[7]

Die diegetische Zeit muss die profilmische Zeit verdrängen, damit die ästhetische Zeit (der Wahrnehmung) bis zur erlebten Zeit des Zuschauers vordringen kann. Dabei schlägt Derrida einen ganz anderen Weg ein, um sich dem Film zu nähern und den Zuschauer mit hineinzuziehen. In den ersten Zeilen seines Berichts geht es zunächst einmal um das Aufgeben:

> Da ich also jeden Widerstand aufgab, bevor ich mich überhaupt dazu entschieden hatte, und bevor ich mich wieder umstimmen lassen konnte, würde ich mich überraschen lassen […]. Niemals habe ich dermaßen in etwas eingewilligt. Dabei war niemals eine Einwilligung so um sich selbst besorgt, so wenig und schlecht gespielt, die Gefallsucht ihr auf so schmerzliche Weise fremd, einfach nur unfähig, nein zu sagen, aus der Tiefe des Neins zu schöpfen, das ich immer kultiviert habe. […] Niemals, wie aus besserem Wissen, habe ich dermaßen blind gehandelt […]. Niemals bin ich so passiv gewesen, im Grunde habe ich nie zuvor jemanden so sehr gewähren und mich anleiten lassen. Wie konnte ich mich dermaßen und auf so unvorsichtige Weise einfach überraschen lassen? Und das, obwohl ich immer schon, zumindest glaube ich das, aufmerksam war, und auf meine Aufmerksamkeit aufmerksam gemacht habe – hinsichtlich der Situation der Unvorsichtigkeit oder mangelnden Vorsehung (die Aufnahmen, das improvisierte Gespräch, die Stegreifsituation, die Kamera, das Mikro, der öffentliche Raum selbst, usw.).[8]

Nach einigen Seiten Erklärungen über seine Äußerungen, die ohne sein Beisein zusammengeschnitten wurden – ist dies nicht das erste Mal, dass er es zulässt, dermaßen seiner Worte enteignet zu werden? – spricht Jacques Derrida von einem Selbstverlust im Kontakt mit sich und den anderen. Was sich in der Filmerfahrung einer Filmperson anscheinend erleben lässt, ist das Teilen einer Unmöglichkeit. Es ist eine aufgeteilte Unmöglichkeit:

> Auch wenn er bereits stattgefunden hat, bleibt das Eintreffen dieses Films für mich unmöglich, wie alles, wovon er spricht, und wovon dies meines Erachtens die am wenigsten widerlegbare philosophische Definition ist: Die *Vergebung*, wenn es denn eine gibt, ist nur möglich, wenn sie das Unmögliche bewirkt, wenn sie unmöglich scheint. Dasselbe gilt für die Gabe ohne Tausch oder Gegenleistung, ohne Gnade, für die voraussetzungslose *Gastfreundschaft*, für die *Verantwortung*, die *Entscheidung*, den *Segen*…[9]

Im Film, ebenso wie in der Vergebung, Gabe, Gastfreundschaft und Verantwortung, manifestiert sich das Verhältnis zum Anderen als eine Unmöglichkeit

7 Jacques Derrida, Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris (Éditions Galilée/ARTE Éditions) 2000, 160. Übers. YS.
8 Ebd., 73. Übers. YS.
9 Ebd., 112. Übers. YS, Herv. i. Orig.

der Kommunikation, Begegnung und Gemeinschaft, aber es *ereignet* sich in ihm in der Abfolge einer Begegnung, einer Kommunikation, einer Gemeinschaft, die unmöglich und dennoch sinnlich erfahrbar ist. Jacques Derrida gesteht Safaa Fathy die geniale Leistung zu, dem Zuschauer die *Unmöglichkeit* jedweder Identifikation oder jeden Wiedererkennens aufzuzeigen, indem sie die Fragilität der Wahlmöglichkeiten des Films zum Vorschein kommen lässt, gegenüber dem großen Ganzen, das er zur Sprache bringt, und zugleich die poetische Kohärenz seiner Aussage, die eher «mit» dieser Fragilität arbeitet als «gegen» sie.

> Ich werde mich darauf beschränken, Ihnen ein Gefühl anzuvertrauen: Wenn ich mir den fertig geschnittenen Film anschaue, und ihn dann wieder sehe, finde ich jedes Mal umso mehr, dass seine Notwendigkeit sich umso unbestreitbarer und nunmehr unwiderlegbarer durchsetzt, als sie mit voller Kraft den gegenteiligen Beweis liefert: Mit demselben Inhalt, demselben Material, denselben Elementen (denselben Atomen, Buchstaben, Strichen, wie ein Grieche sagen würde, denselben *Stoicheia*) hätte man einen ganz anderen Film machen (schreiben, schneiden) können. Safaa Fathy weiß das am besten. Sie verfügt über das Genie oder die Kraft, es in ihrem Film in jedem Augenblick vor Augen zu führen.[10]

Die Gabe an das Werk

Wichtig ist hierbei, dass Safaa Fathy sich letztlich von ihrem Werk losgelöst hat, indem sie es *unentschieden* werden ließ. So ist der Film weniger ein Werk als vielmehr die Spur eines Verhältnisses, das den Rätselcharakter eines seiner Narrativierung stets entweichenden Ereignisses beibehalten hat. Die literarische Erklärung, der sich Derrida und Fathy verschreiben, macht somit ein umgekehrtes Verhältnis der Gabe zwischen allen Beteiligten geltend: Während Derrida «blind» Bilder «abgegeben» hat, muss er jene von Safaa Fathy wie eine Gabe in Empfang nehmen, die in keinem Verhältnis zu dem steht, was er ihr überlassen hat; ihrerseits sagt Safaa Fathy, dass sie mit ihrem Dokumentarfilm nicht bloß einen Produktionsvertrag erfüllt, sondern vielmehr einen ästhetischen Pakt mit dem Publikum geschlossen habe, der dem Zuschauer die Initiative der Sinngebung wiedergegeben hätte. Der eine wie die andere bekräftigen letztendlich den Vorrang der relationalen Erfahrung vor dem Filmtext, um den Sinn einer Gesamtbewegung zu erlangen, die alle Dimensionen des Blicks einbezieht: schenken, zurückgeben und empfangen.

Diese Bemerkungen erinnern durchaus an die Ausführungen, die Derrida zehn Jahre früher in *Donner le temps. 1. La fausse monnaie* [Dt. Titel: *Falschgeld: Zeit geben 1*] der Gabe gewidmet hat.[11] Genauer gesagt an die Passage, in der er das Thema von der Unmöglichkeit der Gabe mit dem des Schreibens als Gabe zusammenführt. Derrida spricht dort nicht von einer Filmerfahrung. Jedoch thematisiert seine Analyse eines Prosagedichts von Baudelaire die Frage nach der Beziehungsstruktur der Gabe über die der *Unentscheidbarkeit des Austauschs*. Aus der Sicht einer gefilmten Person stellt das dokumentarische Bild immer die

10 Ebd., 119. Übers. YS, Herv. i. Orig.

11 Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris (Éditions Galilée) 1991.

Spur einer Gefährdung dar, einer Auslassung, einer Lücke, es ist das Ergebnis einer Beziehung, die diese Beziehung verrät und ihren Sinn verstreut. Aber als solche ist sie der Ort und die Gelegenheit eines Verhältnisses der Gabe. «[…] die Gabe sei irreduzibel auf ihr Phänomen oder ihren Sinn, ja mehr noch, sie werde durch ihren eigenen Sinn und ihr eigenes Erscheinungsbild [phénoménalité] zerstört.»[12] Das Bild ist die Spur dieser Zerstörung. Aber wer kann sich diese Interpretation des Bildes schon zu eigen machen, wenn nicht jene, die in dieses Verhältnis eingebunden waren? Welche Wahrnehmung kann wohl das Publikum davon haben? Entledigt sich die Rezeption, die aus der Spur einen entzifferbaren Text macht, um des Sinns willen der Beziehung, und geht somit völlig an der Gabe und ihrer Unmöglichkeit vorbei, von der das Bild ein unwahrscheinliches Zeugnis ablegt?[13]

Dabei ist festzustellen, dass diese Wahrnehmung des Bildes ganz klar von einem Paratext abhängt, der als Erklärung dient. Die Wahrnehmung der relationalen Frage des dokumentarischen Bildes scheint dem Zuschauer nur unter der Bedingung zugänglich zu sein, dass ihm über die ausschließliche Bezugnahme auf das Werk hinaus auch andere Mittel zur Verfügung stehen, um sich auf die Filmerfahrung zu beziehen: Darin besteht gemeinhin die Funktion des Paratexts in Werbung und Kritik, wenn dieser nicht, wie im vorliegenden Fall, philosophischer Art ist und aus der Hand der dargestellten Person selbst stammt. Der Bezug zum Schreiben jedenfalls, also zum Wort, das in seiner raumzeitlichen Eigentümlichkeit auf diese Geschichte zurückwirkt, auf die Herausbildung dieses Erlebten zu einer Geschichte, scheint nötig zu sein für die Apperzeption der relationalen Frage des Bildes. Daher auch dieses Buch mit den zwei Verfassern, *Tourner les mots*, das keine andere Notwendigkeit besitzt als jene, den Film auf diese Arbeit am Sinn hinzuführen – den Kern der Gabe –, für die der Film den Vorwand abgibt.

Pierre Perrault hatte seinerseits, als er die kommentierten Drehbücher seiner Filme veröffentlichte,[14] ebenfalls keine andere Sorge, als die Sinn-Arbeit seines Films auf die Dreherfahrung zurückzuführen, und er gab dabei zu verstehen, dass das Erlebte in dem «Kino», das er vertrat, sich gleichermaßen für die Kamera wie mit ihr abspielte. Er versuchte also, eine Grammatik für diese filmische Erklärung von Erfahrung zu erfinden, indem er *Substitutionsverhältnisse* zwischen ihm als Filmemacher und seinen Figuren etablierte. Substitution durch Delegation (bei all seinen Vermittlerfiguren) oder durch Fiktionalisierung (bei seinen autopoietischen Figuren, die «‹auf frischer Tat› beim ‹Fingieren›, beim ‹Legendenbilden› ertappt» werden, wie Deleuze erkannt hat).[15] Er schuf also eine eigene Poetik des Ein-Anderer-Werdens, des Übergangs zum Anderen, um zu versuchen, durch die Vervielfachung der (schriftlichen, filmischen, mündlichen) Ausdrucksmittel zu erklären, was in das Werk eingeht und aus einer *gemeinsamen Erfahrung* hervorgeht, der seinen und der seiner Gehilfen, um schließlich jenen autonomen, von zwischenmenschlichen Zwischenfällen losgelösten Eigencharakter zu erhalten.

12 Jacques Derrida, *Falschgeld, Zeit geben I*, aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzel, München (Fink) 193, 26.

13 Für Derrida ermöglicht die Erzählung das Geben und Vergeben: Es ist die Erzählung, in der das Geben oder Vergeben stattfinden kann oder auch nicht; die Erzählung ermöglicht die Spur von dem, was keine haben kann, wenn es geschehen soll; das aber auch, um zu geschehen, eine erfordert (da die Gabe alles löst, indem sie den Gebenden bindet).

14 Pierre Perrault, *La bête lumineuse*, Montréal (Éditions Nouvelle optique) 1982.

15 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991, 198. [Orig. *Cinéma 2. L'image-temps*, 1985] «Bleibt die Möglichkeit des Autors, sich ‹Vermittler› [intercesseurs] zu verschaffen, das heißt, sich reale und nicht fiktive Figuren zu nehmen, die er allerdings in den Zustand des ‹Phantasierens›, der ‹Legendenbildung› und des ‹Fabulierens› versetzt. Der Autor geht einen Schritt auf seine Figuren zu: doppeltes Werden.» Ebd., 285 f.

Viele Dokumentarfilmregisseure haben verstanden, welche Bedeutung der Blickwinkel der im Film dargestellten Person hat, um die Tragweite der Filmerfahrung über die Werkinterpretation hinaus zu erfassen, und haben versucht, diesen in ihren Film zu integrieren.[16] Es handelt sich dabei um ein Verfahren, das den Zuschauer dazu bringt, sich selbst als potenzielle Filmperson wahrzunehmen. Letztendlich kommt ihm also die Aufgabe zu, den Sinn der relationalen Erfahrung zu rekonstruieren, aus der der Film entstanden ist, die der Film aber nicht immer offenbaren kann, da er darüber hinaus auch dazu bestimmt ist, ein Porträt, eine Reportage, einen Essay, ein Dokument, usw. zu sein. Es ist an ihm zu verstehen, woher der Film kommt, was auch die Pädagogik des dokumentarischen Bildes erklärt, die die Filmemacher dazu motiviert, im Namen der von ihnen gefilmten Personen zur Feder zu greifen, oder die die Filmpersonen direkt dazu bringt, ihre eigene Rolle im Film zum Thema zu machen, damit der Zuschauer des Dokumentarfilms den Film einschließlich seiner nicht realisierten Potenziale, seiner verpassten Möglichkeiten, Auslassungen, Versäumnisse und Niederlagen, aber auch im Bewusstsein des – emotionalen und relationalen – Preises seiner Offenbarungen und der Zufälligkeit seiner Erfolge versteht. Gegenüber der Ganzheit des Filmwerks ermöglicht der Blickwinkel der Filmperson dem Zuschauer, sich durch eine ästhetische Erfahrung zu dem Werk in Bezug zu setzen, die die Bilderwelt innerhalb des Werks in Frage stellt; eine Welt, die keine ist, deren Wert nur in ihren Löchern, Inkohärenzen, Verkürzungen und Abwesenheiten besteht. Mehr noch, die relationale Herausforderung des Bildes führt zu einer kommunitarischen Herausforderung, sobald die Rezeption sich nicht mehr auf ein autonomes Kunstwerk beschränkt, sondern auf *eine Serie* bezieht, die eine Pluralität der Verbindungen zwischen Ereignissen und Figuren herstellt, indem sie gleichzeitig die radikale Aufteilung in einzelne Geschichten beibehält, die sich vor der Kamera begegnen, die Unverhältnismäßigkeit der Momente, die diese aufzeichnet, und die Untrennbarkeit der Ereignisse von ihrer filmischen Wiedergabe. Deshalb hatte Pierre Perrault gleichzeitig auf die Kontinuität, die Geschichte und die Erinnerung an die Verbindung von *Film zu Film* gesetzt, indem er Serien und Zyklen bevorzugte,[17] wie auch den Schock und die Unwahrscheinlichkeit der Begegnungen zwischen den verschiedenen Protagonisten seiner Filme.[18] Er hielt den Quebecern also weniger einen Spiegel vor, als vielmehr eine Kunst des Eingehens von Verbindungen, die ihren Wunsch nach Gemeinschaft verstärken sollte.

Die Prüfung der Gabe

Das Ereignis und die Gabe, das Ereignis als Gabe, die Gabe als Ereignis müssen einfallartig, unmotiviert – zum Beispiel interesselos – sein. Entscheidend wie sie sind, müssen sie das Raster [trame] zerreißen und das Kontinuum einer Erzählung unterbrechen, zu der sie gleichwohl auffordern; sie müssen die Ordnung der Kausalitäten

16 Das berühmteste Beispiel dafür ist *Chronique d'un été* [Dt. Titel: *Chronik eines Sommers*] (F 1961) von Jean Rouch und Edgar Morin.

17 Darunter sind die *Trilogie de l'Île-aux-Coudres* (1963–1968) und der *Cycle abitibien* (1975–1979) am bekanntesten.

18 Zum Beispiel trifft Stéphane-Albert Boulais in *La bête lumineuse* Maurice Chaillot, einen der zentralen Protagonisten von *Un pays sans bon sens* (Regie: Pierre Perrault, CAN 1970); Léopold Tremblay, Angler-Held in *Pour la suite du monde* (Regie: Pierre Perrault, CAN 1962) kommt auch in *Un pays sans bon sens* und in *La grande Allure* (Regie: Pierre Perrault, CAN 1985) vor, wo er Basile Bellefleur trifft, den Protagonisten von *Goût de la farine* (Regie: Pierre Perrault, CAN 1977) und *Pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi* (Regie: Pierre Perrault, CAN 1980); außerdem trifft er in *Les voiles bas et en travers* (Regie: Pierre Perrault, CAN 1983) auf Stéphane-Albert Boulais.

> stören: augenblicklich. Sie müssen augenblicklich, auf einen einzigen Schlag, das Glück, den Zufall, das Wagnis die Tyche[19] mit der Freiheit des Würfelwurfs, mit dem Gabenwurf des Gebers oder der Geberin in Verbindung bringen. Die Gabe und das Ereignis gehorchen nichts anderem – außer Prinzipien von Unordnung, das heißt Prinzipien ohne Prinzip.[20]

Aber Vorsicht, die Wirkungen puren Zufalls, stellt Derrida klar, bringen niemals eine Gabe hervor, da die Gabe immer eine Intention des Gebens voraussetzt. Die Intention des Gebens beinhaltet jedoch auch die mögliche Aufhebung der Gabe – die sich als Gabe (vor)sieht und zur Berechnung wird. Der Anteil des Zufalls an der Gabe holt diese aus der «intentionalen Berechnung des Gebens» heraus und bringt sie als pure Spontaneität zum Vorschein. Vom Standpunkt des Drehbuchschreibens aus besteht das Ziel nicht darin, die Personen in eine bestimmte Situation zu versetzen, sondern darin, mit Hilfe des im Entstehen begriffenen Films das ethische Vermögen auf die Probe zu stellen. Nun kommt es aber vor, dass ein Dokumentarfilm gar kein relationales Ereignis filmt, dass die dokumentarische Praxis sich bloß am Rande des Ereignisses abwickelt, es verpasst oder sogar verhindert. Es haben dann nur Transaktionen stattgefunden, ein Tausch, etwas Ökonomisches. Aber das Ereignis ist weder das, was vor der Kamera, noch was mit der Kamera passiert; das Ereignis ist das Werden in und durch den Film; der Film ist das, was der Beziehung geschieht; diese Beziehung, auf die der Film sich auswirkt, ist ihrerseits das, was auf den Zuschauer einwirkt, sich auf sein Verhältnis zum Film, zum Autor und zu seinen Figuren auswirkt. Im kommunitarischen Regime ist der Film – als Erfahrung – dazu fähig, die Beziehung zwischen Filmenden und Gefilmten dem üblichen Rahmen der Produktions- oder Dienstleistungsbeziehungen zu entziehen. Das Verhältnis der Gabe wirkt sich seinerseits auf die Beziehung zum Film aus, die nicht mehr als Bezug zum Artefakt oder Werk aufgefasst werden kann. Wie ist eine derartige Wirkmacht des Verhältnisses der Gabe zu verstehen?

Wenn wir uns an einen Theoretiker des Systems der Gabe halten, an Jacques T. Godbout, kommen wir der Antwort bereits näher: Godbout geht davon aus, dass die modernen Gesellschaften auf besondere Weise nach einer Form der Sozialität streben, in der es mehr auf die Verbindung selbst ankommt als auf deren Funktion, und in der die Instrumentalisierung der Beziehung zum Anderen aufgehoben wird, ein Bestreben, an dem die dokumentarische Praxis Anteil hat, indem sie «Fremden» eine relationale Erfahrung der Nähe bietet, eine Nachkommenschaft im Nebeneinander. Es ist deutlich geworden, dass die expandierende audiovisuelle Industrie dazu neigt, das Verhältnis zwischen Regisseur, abgebildeter Person und Zuschauer an das juridische Modell der Marktgesellschaft anzupassen (Arbeitsrecht, Marktregel, Persönlichkeitsrecht). Doch von diesem Modell ist hier nicht die Rede: Es geht um das System der Gabe.

Die Herausforderung der dokumentarischen Praxis läge demnach in der Bildwerdung einer relationalen Erfahrung, die sich von den funktionalen Sozialitätsformen unserer modernen Gesellschaften unterscheidet. Bilder

19 Aristotelisches Konzept, das den Zufall im Zusammenhang mit einer menschlichen Finalität bezeichnet, im Gegensatz zum *automaton*, das den Zufall im Allgemeinen bezeichnet.

20 Derrida, *Falschgeld*, 160.

existieren unabhängig von ihren wirtschaftlichen, diskursiven, juristischen und emotionalen Bedeutungen, sie sind die Mediatoren einer Beziehung der Gabe, bei der weniger das zirkulierende Gut als der Sinn des Handelns im Vordergrund steht. Was die verschiedenen Beteiligten alles in den dokumentarischen Prozess einbringen, lässt sich nicht quantifizieren und ist inkommensurabel; es gibt keinen gemeinsamen Maßstab zwischen der Zeit und dem Vertrauen, die die gefilmte Person dem Film schenkt, dem Bericht, den der Regisseur erstattet sowie dem Vergnügen, das er bereitet, und dem Gehör und der Anerkennung, die der Zuschauer ihm schenkt. Auch ist dies kein geordnetes Verhältnis, da der Filmemacher ebenso der dargestellten Person Anerkennung entgegenbringen, die gefilmte Person dem Zuschauer Vergnügen bereiten, der Zuschauer dem Regisseur sein Vertrauen schenken kann. Und dieses Verhältnis der Gabe kann jederzeit pervertiert, schockiert oder verraten werden. So kann der Regisseur das Bild benutzen und einen kommerziellen Gegenstand (sein Produkt) daraus machen, oder es sich als Teil seines eigenen Diskurses (seines Blicks) aneignen; der Zuschauer kann sich weigern, den Worten der Filmperson Gehör zu schenken, die gefilmte Person kann den alleinigen Anspruch auf das Erzählen ihrer Geschichte erheben. Und in dieser Hinsicht kann der Dokumentarfilm innerhalb seiner Produktions-, Austausch- und Kommunikationsbeziehungen die Gabe auf die Probe stellen, obwohl diese aus ihnen ausgeschlossen zu sein scheint.

Filmen: eine Frage der Erkenntlichkeit zwischen drei Instanzen

Jacques T. Godbout untersucht die Gabe nicht als isolierte Bewegung, sondern als Knüpfen einer Beziehung, die für sich selbst steht, also als eine Handlung, die von denen mit Sinn gefüllt wird, die an der Gabe beteiligt sind.[21] Dass die Wertschätzung der Beziehung zu den anderen über die Gabe führt, liegt für Godbout daran, dass die Sinn- und Werteproduktion es erfordert, die institutionalisierten Regeln hinter sich zu lassen, die die üblichen Transaktionen in den Beziehungen zu den anderen regulieren. Zwar ermöglichen vertragliche Bindungen eine größere Handlungsfreiheit und die Gemeinfreiheit führt ein Prinzip der Gerechtigkeit ein. Aber die Beziehung zum Anderen wird dabei auf den punktuellen Austausch begrenzt, der den Anlass für sie darstellt. Die Gabe hingegen stellt eine Verbindung her, die über die Gabe hinaus bestehen bleibt. Diese Beständigkeit der Verbindung, diese Wertschätzung der Verbindung um ihrer selbst willen ist für Godbout die Motivation der Gabe.

> Die wahre Gabe ist jene, deren Sinn nicht darin besteht, einer sozialen Konvention oder einer Regel gerecht zu werden, sondern die Verbindung zu einem Menschen zum Ausdruck zu bringen […]. Der Gebende mindert die Pflicht des Zurückgebens ab und stellt es dem Anderen infolgedessen frei, ebenfalls zu geben […]. Man gewährt dem Empfänger somit die Möglichkeit, ein echtes Geschenk zu machen, anstatt sich nur der Verpflichtung zur Rückgabe zu fügen. […] Es ist also festzustellen, dass alle an der

21 Godbouts Problem wird schließlich darin bestehen, den Sinn und die soziale Tragweite des Akts der Gabe gegenüber den klassischen Theorien der Gabe zu bestimmen, die die Anthropologie hervorgebracht hat. Dies gilt insbesondere für die Theorie des Potlatchs, die dazu tendiert, den Sinn der Gabe hinter der Bildfläche einer Machtbeziehung verschwinden zu lassen, die sie instrumentalisiert. Siehe dazu Marcel Mauss, Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques [1923–1924], in: ders., *Sociologie et anthropologie*, Paris (Presses Universitaires de France) 1973, 143–279 [1950]. [Dt.: Marcel Mauss, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1968.]

> Gabe Beteiligten willentlich und unablässlich eine Ungewissheit, eine Unbestimmtheit und ein Risiko mit dem Erscheinen der Gegengabe verbinden. Um sich möglichst von dem Vertrag, der vertraglichen Verpflichtung (wirtschaftlicher oder sozialer Art) und auch von der Pflichtregel wegzubewegen – eigentlich von jeder universellen Regel.[22]

Auch die Gabe hat ihre Regeln – des Maßhaltens, der Angemessenheit und des Anlasses, und diese Regeln müssen überschritten werden, um der Geste einen kommunitarischen Wert zu geben. Das Eingehen von Risiken steht dabei an erster Stelle.

> Die Bedeutung dieses Spiels mit den Regeln ist multidimensional, aber ein Aspekt ist dabei allgegenwärtig: Mit der Regel zu spielen dient dazu, die Beziehung persönlicher und die Verbindung zwischen dem Schenkenden und dem Beschenkten einmalig werden zu lassen, zu zeigen, dass diese Geste nicht einer Regel Folge leisten soll, sondern um ihrer selbst willen vollzogen wird, einer persönlichen Verbindung wegen.[23]

All dies läuft auf ein System der «positiven Schuld» zwischen den Mitgliedern des Netzwerks der Gabe hinaus, also auf einen Bezug *zur Gemeinschaft*, ausgehend von den interpersonalen Beziehungen, die durch das Verhältnis der Gabe intensiviert werden. Tatsächlich hinterlässt die positive Schuld ein Gefühl der *Dankbarkeit* – beim Beschenkten – das sich nicht in der Verpflichtung äußert, dem Schenkenden direkt etwas zurückzugeben – der ja alles dafür getan hat, um diese Verpflichtung aufzuheben –, sondern in dem Wunsch, seinerseits *andere* zu beschenken. Die Gemeinschaft ist demnach eher Sache eines Wunsches als einer Befolgung bestehender Regeln, und ist eher in der Wertschätzung der Verbindung zum Anderen als einem freien Individuum verwurzelt als in der Idee einer gemeinsamen Zugehörigkeit. Anstatt also die Gesellschaft auf der Grundlage völlig schuldfreier Individuen aufbauen zu wollen (so die Perspektive des Individualismus), lässt sich die Gemeinschaft von einer positiven Schuld aus verstehen, die in den interpersonalen Beziehungen der Gabe auf sich genommen und dann auf die anderen übertragen wird, in dem Wunsch, zu geben, der auf die Unmöglichkeit oder einfach die Ungehörigkeit der Rückerstattung antwortet. *Eine Gemeinschaft von Gebenden* ist es, die der vom System der Gabe verursachte Zustand der positiven Schuld ermöglicht; eine Gemeinschaft von Individuen, die dieser Gemeinschaft gegenüber frei sind, und niemals zurückgeben, was sie denen schuldig sind, die sie beschenkt haben, die aber aufgrund dieser «uneinlösbaren» Schuld die anderen beschenken.

> Man könnte die Gabe als ein System definieren, in dem sich das Prinzip des ‹Zurückgebens› so weit auflöst, bis man vielleicht gar nicht mehr zurückgibt, sondern nur gibt – oder in dem man im Gegenteil immer dabei ist, etwas zurückzugeben, wobei es hier darauf ankommt, dass der Unterschied zwischen zurückgeben und geben verschwimmt und unbedeutend wird. Es ist anzunehmen, dass der Zustand der positiven Schuld eintritt, wenn der Empfänger, anstatt zurückzugeben, seinerseits etwas herzugeben beginnt. Die Verpflichtung des Zurückgebens wird vom Wunsch des Gebens abgelöst.[24]

22 Godbout, *Le don*, 159. Übers. YS.
23 Ebd., 38. Übers. YS.
24 Ebd., 48. Übers. YS.

Dieser Zustand der positiven Schuld bezieht also die Gemeinschaft als relationales Umfeld mit ein und nicht als ein feststehendes Ganzes, zu dem man Verbindungen eingeht. In diesem Sinne ist man nicht durch Schuld an die Gemeinschaft gebunden. Dies ist die Idee der «generalisierten Reziprozität». Godbout erinnert daran, dass dies natürlich nicht das einzige Modell der Gabe ist, das die vielfältigen Prinzipien aufgreift, die die Geste des Gebens regulieren. Aber es ist dasjenige, das, indem es auf die Idee der positiven Schuld hinausläuft, die Frage nach der Gemeinschaft eher auf der Seite des Wunsches verortet als auf der Seite der Pflicht, und in einem schöpferischen Verhältnis, das darin besteht, einer Beziehung Wert zu verleihen, indem man das Risiko, das Übermaß und die Freiheit wagt. Ein instrumentalisiertes Verhältnis bestünde im Gegensatz dazu darin, dass man die Beziehung nur dazu nutzen würde, um sich Zufriedenheit und Sicherheit zu verschaffen. Auf dieser theoretischen Grundlage könnte man also eine Erfahrung der Rezeption beschreiben, bei der die Anerkennung, die der Zuschauer empfindet, nicht nur mit dem Vergnügen zusammenhängt, das er durch das Werk als Werk erfahren hat, sondern auch mit dem Wunsch, seinerseits die Verbindung weiterzuknüpfen. Die Einbindung des Zuschauers in das dokumentarische Beziehungsverhältnis – als mit einer Erzählung Beschenkter – ist also von besonderer Bedeutung, um zu verstehen, wie die audiovisuelle Erzählung zur Sozialität der Gabe führt.

Diese ästhetische Erfahrung muss jedenfalls auf eine soziale *Praxis* gestützt sein, bei der die Frage nach der Gemeinschaft nicht schon im Voraus durch Riten und Institutionen geregelt ist, sondern erst erfunden und erarbeitet werden muss, indem ihre Fragilität auf die Probe gestellt wird. In Québec hat der Zusammenbruch sozialer Orientierung in den 1960er Jahren das Entstehen eines Kinos ermöglicht, das sich an der kommunitarischen Frage abgearbeitet hat, sowohl in Bezug auf seine Produktions- als auch seine Rezeptionsweisen. Dass die kommunitarische Beziehung über eine dokumentarische Praxis verläuft, die als wirkliche soziale *Praxis* verstanden wird, ist eines der wichtigsten Kennzeichen der französischsprachigen Produktionen der ONF [der staatlichen Filmbehörde Kanadas]. Auf diesen Aspekt der Frage kann in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden,[25] ich beschränke mich darauf, sie kurz zu erwähnen, um die Bedeutung der Sozialität in der dokumentarischen Praxis und Rezeption hervorzuheben. Und es ist kein Zufall, dass ich mich auf die Arbeiten von Jacques T. Godbout bezogen habe, um eine Annäherung zwischen Gabe, dokumentarischer und sozialer Beziehung vorzunehmen, da es sich um einen Soziologen aus Québec handelt, der mit den Problemen der Québecer Sozialität eng vertraut ist – so wie sie auch im Kontext der Entwicklung der Gemeinwirtschaft, der Popkultur, des kollektiven Verhältnisses zu den Künsten und Künstlern und der Rolle der Kommunikationsmedien zu beobachten sind.

25 Dies ist im Grunde der Gegenstand meiner Dissertation, die ich 2006 verteidigt und 2010 bei den *Presses de l'Université de Montréal* veröffentlicht habe, unter dem Titel: *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'ONF 1960–1985*.

Audiovisuelle Mediation und Sozialität der Gabe

Es können aus dieser Untersuchung also einige interessante Schlussfolgerungen über die relationale Erfahrung des Dokumentarfilms und seine soziale Tragweite geschlossen werden. Wie wir gesehen haben, ist die dokumentarische Praxis als Austausch- und Produktionstätigkeit in die Regeln des Marktes und des Rechtsstaates eingebunden. Aber dies ist nur der formale Rahmen; und eine dokumentarische Praxis, deren relationale Erfahrung sich bloß innerhalb dieses Rahmens abspielen würde, würde den Zuschauer vor keine relationale Herausforderung stellen, die ihn berühren könnte; sie könnte bestenfalls einen Diskurs über den Zusammenhalt in Gang setzen, nicht jedoch eine interpersonale Sensibilität wecken. Es verhält sich jedoch anders, wenn das Verhältnis von Filmendem und Gefilmtem sich im Modus der Gabe artikuliert, so dass jeder etwas hergibt, um den Wert der Verbindung zu betonen, von der der Dokumentarfilm die Spur der Risiken, Überschüsse und Unmöglichkeiten trägt, oder jeder unwillkürlich zum Gebenden wird, weil er in ein ungeahntes und unmögliches Verhältnis eingebunden ist, das in den Lücken des verwirklichten Films einen ganz anderen Film entstehen lässt. In diesem Fall also wird der Film selbst zur kollektiven Mediation, verwandelt sich das ursprüngliche interpersonale Verhältnis in ein Netz heimlichen Einverständnisses, in eine kommunitarische Verbindung. Dies geschieht durch die Einbeziehung des Zuschauers, der dank seiner eigenen Rolle als Schenkender und Beschenkter auf diese Erfahrung Bezug nehmen kann, und der *durch die Anerkennung der Gabe dazu bewegt wird, seinerseits geben zu wollen*. Die Vervielfachung dieser Beziehungen der Gabe in der dokumentarischen Praxis bestärkt demnach eine alternative Sozialität, die nicht auf dem *homo oeconomicus* beruht, sondern auf einem «*homo donator*», den Jacques T. Godbout als denjenigen definiert, der nicht leben kann, ohne eine Verbindung zu den anderen einzugehen, eine produktive Quelle gemeinsamen Sinns und Werts. Dank dem Dokumentarfilm wird der Fremde zum Vertrauten, die interpersonale Beziehung zum Netzwerk; Filmender, Gefilmter und Zuschauer versuchen, einen Weg zur Wiederverzauberung der Welt zu finden, kraft einer Verbindung, die sich außerhalb jeder hierarchischen und vertraglichen Regel und jenseits jeder sozialen oder moralischen Verpflichtung herausbildet. Wenn von einer sozialen Tragweite des Dokumentarfilms die Rede sein kann, dann vielleicht in Bezug auf die Art und Weise, wie eine Sozialität kommunitarischen Typs zum Kern seiner Praxis wird und eine Ästhetik hervorruft, die die Evidenz des Bildes leugnet und angesichts der Frage der kollektiven Mediation, die mit der Beziehung von Filmendem und Gefilmten aufkommt, dessen Beschaffenheit ausblendet: Das Bild ist nicht mehr die Repräsentation der Verbindung, sondern die Gelegenheit ihrer Produktion. Die Utopie einer Gemeinschaft von Freunden, die unaufhörlich ihren Zusammenhalt auf die Probe stellt, um zu handeln, denken und zu leben, indem der Kreis der Nahestehenden so weit wie möglich ausgeweitet wird.

Das Verhältnis der Gabe, wie es Jacques T. Godbout beschreibt, führt eine gemeinsame Sensibilität für den Zusammenhalt ein, die es ermöglicht, eine Rezeptionsform des Dokumentarfilms zu beschreiben, die sich speziell durch den relationalen Charakter seiner Praxis definiert. Diese Rezeption unterscheidet sich von jener, die Hans Robert Jauß beschreibt: Sie hat keinen Erwartungshorizont und beruht nicht auf der Existenz literarischer Vorbilder und sozialer Normen, die es zu reproduzieren oder zu überschreiten gälte; sie ist auch nicht nur von einer einzigen diskursiven oder ästhetischen Bewertung abhängig. Es geht hier nicht nur um die Argumentation, nicht einmal um die Anerkennung der besonderen Qualitäten des Films bezüglich der Art des Vergnügens, das er bereitet; auch die Rezeptionsgemeinschaften sind in diesem Regime kommunitarischer Wahrnehmung nicht entscheidend: Es ist unwesentlich, welchem/r Geschlecht, Klasse, Rasse oder Minderheit man angehört. Man rezipiert den Film auf der Grundlage seiner Erfahrung oder im Geschäftsverkehr mit dem Anderen, und es kommt vor, dass man das Risiko einer Beziehung eingeht, statt sich für die Sicherheit der Transaktion (symbolischer, emotionaler oder kommerzieller Art) zu entscheiden. Dieses kommunitarische Regime appelliert an eine gemeinsame Sensibilität für die Aufgabe des Zusammenseins, die deutlich macht:

> [Das Gemeinsam-Sein besteht] in der Aufteilung einer Last, einer Pflicht oder einer Aufgabe, und nicht in einer substanziellen Gemeinschaft. Das Gemeinsam-Sein wird definiert und konstituiert durch eine Last, und letztendlich ist es mit nichts anderem als dem *cum* selbst belastet. Wir sind verantwortlich für unser *mit*, das heißt für *uns*.[26]

Die dokumentarische Praxis begründet sich demnach für den Filmemacher wie den Zuschauer durch die Offenbarung dieser Bürde durch die gefilmte Person und das, was ihre Präsenz in dem Film sowie die Tatsache, dass sie sich mehr oder weniger einvernehmlich einer unentscheidbaren relationalen Erfahrung aussetzt, wohl heißen mag. Es geht nicht darum, dass man als Zeichen der Zugehörigkeit zur selben Gruppe dieselben Werte teilt; um nichts, das sich Freunde untereinander schenken – und zwar ausschließlich Freunde. Vielmehr geht es um eine Erkenntlichkeit [*reconnaissance*] im dreifachen Wortsinne: eine Dankbarkeit gegenüber dem Anderen, der an dem Film beteiligt war oder ihn produziert hat, eine Anerkennung des Anderen als eines Anderen – durch seine Ins-Bild-Setzung und ein Wiedererkennen der Zeichen – sowie der Indizien eines Verhältnisses der Gabe. Dieses Erwecken von Aufmerksamkeit, das die Instanzen des Filmenden, des Gefilmten und des Zuschauenden gleichermaßen betrifft, geht einher mit der Bildung eines Netzwerks, in dem das dokumentarische Bild die Funktion innehat, die in der Intimität der individuell eingebundenen Personen erlebte Beziehung der Annäherung und Anerkennung dem Kollektiv zu eröffnen. Dies ist auch eine Reaktion auf die Verunsicherung, die inmitten einer neuen Art der sozialen Beziehung aufkommt, die sich von den Riten und Institutionen der gegenseitigen Erkenntlichkeit befreit hat, jedoch kaum über nahestehende Personenkreise hinauszureichen vermag. Es ist eine

26 Jean-Luc Nancy, Conloquium [1999], in: Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, Paris (Presses Universitaires de France) 2000, 8. Übers. YS, Herv. i. Orig.

Verunsicherung, die die *Erkenntlichkeit* selbst betrifft, und die in *der Gabe und der Erzählung* (bzw. der Erzählung als Gabe) eine Möglichkeit sieht, sich als Verunsicherung zu artikulieren und als Erkenntlichkeit fortzuschreiben. Von diesem Blickwinkel aus ist das kommunitarische Regime, das die Sozialität der Gabe über die filmische Praxis neu verhandelt und in Gang setzt, nicht reduzierbar auf einen Inhalt oder eine Praxis des Drehens. Der Film ist der Augenblick und die Spur eines Gebens und eines Überlassens, wo der Datenwert des Bildes hinter seiner Bedeutung als Ergebnis einer Handlung zurücktritt, die die Verbindung vom Einen zum Anderen beglaubigt.

«Am Anfang muß die Erfahrung der gewaltsamen Wirkung des Zeichens stehen, und das Denken muß gleichsam gezwungen werden, die Bedeutung des Zeichens zu suchen.»[27] Die Interpretation der Zeichen im dokumentarischen Bild ist gleichermaßen die Angelegenheit des Filmemachers, der seine Erfahrung wiedergibt, wie die des Zuschauers, der diese empfängt, und der gefilmten Person, die sich auf dem Bildschirm im Zeichensystem eines Anderen eingebunden sieht, der seinerseits eine äußere Position einnehmen muss, um in der Lage zu sein, zum Film zurückzukehren und herauszulesen, was sich über sein eigenes Bild hinaus abspielt. Das kommunitarische Regime ist kein direktes Kino oder eines, das sich bloß über seinen Inhalt erfahren lässt – eine authentische Erfahrung, die vom Filmemacher geteilt und erzählt wird – und nicht etwa gleichzusetzen mit seiner Technik der lebensnahen Bilder. Das kommunitarische Regime impliziert eine bestimmte Form der «Entzifferung», die den Zuschauer «im Inneren der Beziehung» (d. h. die gefilmte Person und den Regisseur) auf die Probe stellt, aber auch für den Zuschauer «von außen», der seinerseits die vom Bild geschaffene Distanz überwinden und zu dem *Ort seiner eigenen Involvierung* in die sich auf dem Bildschirm abspielende Beziehung vordringen muss. Diese ästhetische Erfahrung spart also den Werkbezug ein, oder eher den Bezug zum Werk als einem Werk. Die «Erkenntlichkeit», die durch die auf die Probe gestellte Verbindung bei der Entstehung und Rezeption des Films auf dem Spiel steht, besteht auch nicht in einem *moralischen Urteil* über den Wert dieser spezifischen Verbindung oder der Verbindung zu den anderen im Allgemeinen. Die Erkenntlichkeit ist insofern eher das Ergebnis der audiovisuellen Mediation, als diese die Art und Weise, sich vor dem Anderen und mit dem Anderen zu benehmen, extrem sensibel und kritisch werden lässt, ob man nun filmt, gefilmt wird oder bloß zuschaut.

27 Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, Berlin (Ullstein) 1978, 22. [Orig.: *Proust et les signes*, 1964]

Aus dem Französischen von Yasmine Salimi

CÉSAR GUIMARÃES

GEMEIN, GEWÖHNLICH, POPULÄR

Figuren der Alterität im zeitgenössischen brasilianischen Dokumentarfilm

I.

Ende der 1970 Jahre widmet Raul Garcez dem *Conjunto Habitacional*[1] Várzea do Carmo[2], einem funktional und modern entworfenen populären Wohnprojekt des IAPI (Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários)[3] für die untere Mittelschicht in São Paulo, eine Fotoserie. Von Oktober 1979 bis April 1980 besucht der Fotograf wöchentlich den Wohnkomplex, und jedes Mal bringen die Bilder einen stillen Mikrokosmos mit sich, in dem nichts (oder wenig) passiert, nichts Außergewöhnliches oder Typisches. In einer Art «dickflüssiger» Temporalität enthüllen die bewohnten Räume die Spuren menschlicher Präsenz, die ihnen eine kleine und gemeinsame Geschichte gibt, von Praktiken und Gesten bewandert, die im anonymen Dahingleiten der Tage verloren gehen würden, wenn da nicht diese andere Präsenz wäre: die des Fotografen mit seinem Apparat. Bedacht darauf, dass es weder darum geht etwas einzufangen noch in einen Raum einzudringen (beides kriegerische Operationen), positioniert er sich mal auf der Türschwelle des Zimmers, mal tritt er vorsichtig in einen Raum ein, in dem sich eine Frau ausruht, oder in ein Wohnzimmer, in welchem ein Kind seine Hausaufgaben macht. Die Gelassenheit oder mehr noch eine gewisse Suspension von Sinn bewohnen die Bilder und verleihen ihnen diese «unbewegliche Bewegung», die den Alltag konstituiert, mit den Worten von Maurice Blanchot:

> Das Gewöhnliche eines jeden Tages existiert nicht durch den Kontrast zu etwas Außergewöhnlichem; es ist nicht der ‹Null-Moment›, der auf einen ‹großartigen Moment› warten würde, so dass der letztere ihm eine Bedeutung verleihen, ihn unterdrücken oder auflösen würde. Es ist dem Alltag eigen, dass er uns eine Region markiert oder eine Stufe der Rede, wo die Bestimmungen richtig und falsch, wie die Opposition von ja und nein, nicht gelten – stets diesseits von dem, was es affimiert, und sich dennoch jenseits von allem, was es negiert, unaufhörlich rekonstituierend.[4]

Diese Bilder, die vor beinahe dreißig Jahren entstanden und die mit Diskretion und Zurückhaltung Momente des täglichen Lebens einer populären Wohnsiedlung zeigen, stehen überraschenderweise im Kontrast zu den aktuellen Bildern

1 Anm. Martin Schlesinger [MS]: *Conjuntos habitacionais* oder *conjuntos habitacionais populares* sind staatlich errichtete Wohnanlagen, Mehr- oder Einfamilienhäuser, die zumeist am Stadtrand gebaut werden. Die Übersetzung «Soziale Wohnsiedlung» trifft die Bedeutung nicht genau, da die Wohnungen nicht subventioniert werden.

2 Anm. MS: Wohnsiedlung «Karmeliten-Niederung».

3 Anm. MS: Institut für Renten und Pensionen der Industriellen.

4 Maurice Blanchot, *A conversa infinita* 2, São Paulo (Escuta) 2007, 240–241, Übers. MS.

von Wohnsiedlungen, die der von Garcez fotografierten ähneln. Um an eine von Armut und Gewalt geprägte Region zu erinnern, könnte die Wohnsiedlung erwähnt werden, die am Beginn der Favela *Cidade de Deus*[5] stand. Im gleichnamigen Film unter der Regie von Fernando Meirelles und Kátia Lund erscheint die Siedlung in schönen Farben, die eine liebliche Vergangenheit der 1960er Jahre heraufbeschwören, als die zukünftigen und barbarischen Drogenhändler nur aus einer Gruppe kleiner, durch Kameradschaft vereinter Verbrecher bestand.

Wir können – für heuristische Zwecke – diese Bilder und die ihnen eingeschriebenen verschiedenen Zeiten und sozialen Orte zusammenmontieren. In der Art, wie sie in Zeitungs- und Fernsehberichten oder durch Spiel- und Dokumentarfilme repräsentiert werden, haben diese Räume, die heute den populären Lebensformen Zuflucht gewähren, überwiegend die spektakularisierte Gewalt und die sehr schwierigen Bedingungen zum Thema, in denen die Bewohner ihre Überlebenstaktiken entwickeln, ohne die tragischen Vorfälle aufzuwerfen, denen sie so oft unterliegen. Weit entfernt von diesem von Garcez fotografierten Ambiente hat eine signifikative Anzahl von Filmen der letzten zwei Jahrzehnte diesen Klassen-Anderen *(outro de classe)* mit dem Stempel der *Kriminialisierung* und der *Miserabilität* (nach der Denomination von Fernão Pessoa Ramos)[6] ins Bild gesetzt.

Die privaten Räume, die in der Anordnung ihrer Objekte bis dahin gemeinsame Erfahrungen und Praktiken (eine Geschichte, eine Beziehung mit dem Ort und der dort gelebten Zeit) aufbewahrten, so wie sie durch den kontemplativen Blick des Fotografen eingefangen wurden, werden nun durch die Überbelichtung *(superexposição)* des zerfetzten sozialen Gewebes ersetzt, als würden die Kennzeichen des gemeinschaftlichen Lebens nur die Grenze seiner Auflösung bezeugen. Jeder Zufluchtsort des alltäglichen Lebens erscheint bedroht: einerseits durch das Verbrechen und durch die Gewalt, andererseits durch die Misere und Not (so ausgeprägt, dass es scheint als würde man den Subjekten jegliche affektive und zeitliche Beziehung zum bewohnten Ort rauben). Dort, wo die Subjekte existieren und sich widersetzen, scheinen die Orte nur den Schaden zu bestätigen, der auf ihre Leben zurückfällt, ausgelöst durch die dauerhaften Ungleichheiten des sozialen Lebens. Für Fernão Ramos werden in Dokumentarfilmen wie *Notícias de uma guerra particular*,[7] *Ônibus 174*[8] und *Falcão: meninos do tráfico*[9] die Bilder und Worte, die das populäre Universum übersetzen, in der Form des Schocks vorgeführt (und materiell eingeschrieben in die Intensität der Aufnahme) sowie einem Mittelschichtspublikum dargeboten, das «sich fürchtet, zittert und Mitleid mit dem Horror empfindet»,[10] dem es ausgesetzt wird.

Angesichts der Vorherrschaft dieses schrecklichen Gesichts des Populären in so vielen aktuellen Filmen, scheint es jedoch, dass ein solcher Ansatz die Repräsentation des Klassen-Anderen als ein exzessiv polarisiertes Spiel begreift, in dem der Regisseur fast immer eine ungleiche und vorherrschende Macht auf das gefilmte Subjekt ausübt (auch wenn dieses nicht als Opfer erscheint). Diese Maßlosigkeit in der Intervention des Filmemachers entwickelt die Ungleichheit der Beziehung mit demjenigen, den er filmt, und wird schließlich

5 Anm. MS: Wörtlich übersetzt, heißt die Favela «Stadt Gottes». International und auch in Deutschland erschien der Film unter dem Titel *City of God* (BRA, F, USA 2002).

6 Der Autor hebt hier u. a. Filme wie *Notícias de uma guerra particular* (Regie: João Moreira Salles, Kátia Lund, BRA 1999), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Regie: Paulo Caldas, Marcelo Luna , BRA 2000), *Ônibus 174* (Regie: José Padilha, BRA 2002), *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos* (Regie: Paulo Sacramento, BRA 2003), *À margem da imagem* (BRA 2003) und *À margem do concreto* (BRA 2006), Regie: Evaldo Mocarzel; sowie *Falcão: meninos do tráfico* (Regie: MV Bill, Celso Athayde, BRA 2006) hervor.

7 Anm. MS: *Notícias de uma guerra particular* [Engl. Titel: *News from a Personal War*] berichtet vom «privaten Krieg» der Polizei von Rio de Janeiro gegen den bewaffneten Drogenhandel. Dabei zeigt der Film einerseits den Alltag von Drogensoldaten in den Favelas, andererseits Vertreter von Polizei und Stadt, wobei Gewalt und soziale Ungerechtigkeit als grundlegend, systematisch und ausweglos beschrieben werden.

8 Anm. MS: *Ônibus 174* erzählt von der Entführung eines Busses des öffentlichen Nahverkehrs, die sich am 12. Juni 2000 am helllichten Tage in der Südzone von Rio de Janeiro ereignete. Ähnlich wie im Falle des Geiseldramas von Gladbeck konnte aufgrund einer beständigen Belagerung des Busses durch Presse und Fernsehkameras, die das Geschehen über Stunden hinweg live übertrugen, die Polizei den Entführer Sandro Barbosa do Nascimento (22) nicht überwältigen. In einer Kontextualisierung dieses Ereignisses zeigt die Dokumentation, wie sich durch Versäumnisse der Sozialpolitik oder durch die Verbrechen der Polizei gegen Obdachlose der einstige Straßenjunge Sandro fast zwangsläufig zu einem Kriminellen entwickelte. Nach seiner Festnahme verstarb Sandro auf ungeklärte Weise auf dem Weg zu einer Polizeistation.

das schlechte Gewissen mit sich bringen, das sich – nach Art einer Verdrängung – in Form des Schreckens übersetzen wird. Wir können uns jedoch die Repräsentation als ein Kräftefeld vorstellen, dessen Genese dem Umstand der Aufnahme vorangeht, und in das sich dieser Schaden, der irreparabel dem «Anteil der Anteillosen» (in den Worten von Jacques Rancière) zugefügt wurde, einschreibt. So «inkluierend» diese Repräsentation auch sein wollte, außerhalb dieser Aufstellung wird immer der nicht-enthaltene Anteil übrig bleiben, die Zählung der Teile zur Gesamtheit der Gemeinde geht nicht auf. Hier soll die Frage nach der Repräsentation des «Populären» aus einer anderen Perspektive angegangen werden (die nicht weniger ist als – wie weiter unten erklärt wird – eine der verschiedenen Figurationen, die der gewöhnliche Mensch im neuen brasilianischen Dokumentarfilm angenommen hat).

II.

Auf die Stellung des Objekts reduziert, kann der Klassen-Andere verschiedene, seine Identität bedeckende Bezeichnungen bekommen, die in einem konfliktharten Prozess geschmiedet wurden, der sowohl in einer Arena der offenen Konfrontation als auch in einer mehr oder weniger unbewaffneten Verhandlung stattfinden kann. Hier kann an eine Urszene der Konstitution von Politik erinnert werden. Mit welchem Begriff auch immer der Klassen-Andere bezeichnet wird («Bevölkerung mit niedrigem Einkommen», «Favela-Bewohner» (*favelado*)[11], «Armer», «Marginalisierter», «Ausgeschlossener»), er wird immer auf die Zugehörigkeit dieses Subjekts zum «Anteil der Anteillosen» hinweisen – die, welche nur die Eigenschaft haben, nichts Eigenes zu besitzen (während die Oligarchie den Reichtum und die Aristokraten die Tugend haben), und die eines Tages im antiken Griechenland den Namen *demos* erhielten.[12] Das Volk, diese Masse der Männer ohne Eigenschaften, ohne jeglichen Titel, die nur die Freiheit als eigene Sache besitzen, stellen, wenn sie als Träger der gleichen Freiheit anerkannt werden, die auch diejenigen genießen, die Titel besitzen, ein «uneigenes Eigentum» zur Schau. Deshalb ist die Existenz der Nicht-Gezählten, der «falsche[n] Zählung der Teile des Ganzen» der Polis, Motiv eines fundamentalen Streits, wie Rancière bekräftigt:

> Die Masse der Männer ohne Eigenschaften setzt sich mit der Gemeinschaft im Namen des Unrechts gleich, das diejenigen nicht aufhören ihnen zuzufügen, deren Eigenschaften oder Eigentum die natürliche Wirkung hat, sie in die Nichtexistenz derer zurückzuwerfen, die ‹Anteil haben an nichts›. Im Namen des Unrechts, das ihm von den anderen Teilen angetan wird, identifiziert sich das Volk mit dem Ganzen der Gemeinschaft. Wer ohne Anteil ist – die Armen der Antike, der dritte Stand oder das moderne Proletariat –, kann in der Tat nur am Nichts oder am Ganzen Anteil haben.[13]

Wenn die Perspektive Rancières in die Diskussion über das, was in den dokumentarischen Bildern auf dem Spiel steht, eingebracht wird, ist zu betonen, wie sehr die in der Repräsentation einer anderen Klasse involvierten Probleme

9 Anm. MS: *Falcão: meninos do tráfico* (Falke – Kinder des Drogenhandels) porträtiert das Leben von Jugendlichen, die in verschiedenen Favelas für Drogenhändler arbeiten. Der Begriff Falke bezeichnet dabei ihre Tätigkeit als Wachposten, der Alarm schlägt, wenn sich Polizei oder Feinde nähern. 16 der 17 interviewten «Falken» starben nur wenige Monate nach den Aufnahmen.

10 Fernão Pessoa Ramos, *Mas afinal o que é mesmo documentário?*, São Paulo (Senac) 2008, 211, Übers. MS.

11 Anm. MS: Auch wenn die Bezeichnung *favelado* für einen Bewohner der brasilianischen Armensiedlungen, den Favelas, in Wörterbüchern nicht als pejorativ ausgewiesen wird, so ist sie ohne Zweifel negativ konnotiert und kann je nach Kontext diskriminierend sein.

12 Für Rancière wird die Politik in dem Moment eingeführt, in dem «die natürliche Ordnung der Herrschaft unterbrochen ist, durch die Einrichtung eines Anteils der Anteillosen.» Jacques Rancière, *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2002, 24.

13 Ebd., 22.

sich nicht von diesem irreparablen Unrecht in der Begründung der politischen Gemeinschaft lösen können. Wenn für Fernão Ramos eines der gravierendsten Probleme im Bereich des jüngsten brasilianischen Dokumentarfilms das «schlechte Gewissen» des Regisseurs (Zugehöriger der Klasse derer, die Titel besitzen) ist, dass er die filmt, die zur Klasse der Nicht-Gezählten gehören, behaupte ich, dass solch eine Schwierigkeit nur angegangen werden kann, wenn die Beziehung zwischen dem Filmenden und dem Gefilmten gleichzeitig einen Prozess der Subjektivierung und einen Akt der Individuation erreicht. Wie Rancière betont, kann sich ein Prozess der Subjektivierung nur ereignen, wenn eine Übernahme des Worts *(tomada de palavra)* entsteht, in welcher das Subjekt sich vom Ort des Nicht-Gezählten fortreißt, von all denjenigen, die nur das *phoné* besitzen, und beginnt, unter einer anderen Modalität, nämlich der des *logos*,[14] am Sinnlichen zu partizipieren. Man muss daher die Ausdrucksmittel identifizieren, über die der Dokumentarfilm verfügt, um sich eines Prozesses klar zu werden, der ihn sowohl durchzieht als auch überschreitet.

In Hinblick auf den brasilianischen Dokumentarfilm hat Jean-Claude Bernardet auf schöne Weise den Lauf der Evolution der Repräsentation des Klassen-Anderen im Zeitraum von 1960 bis 1980 skizziert. In diesem Bogen von zwanzig Jahren bewegte sich der gefilmte Andere vom Objekt eines Wissens außerhalb seiner Erfahrung, das ihm seine Wahrheit diktierte, zum Subjekt des Diskurses und Eigentümer einer *auto-mise en scène*, die ihm, jetzt irreduzibel gegenüber generalisierenden Erklärungen, erlaubt, die Singularität seiner Beziehung mit der Welt zu dramatisieren. Diese Veränderung des Fokus, welche den Akzent auf den singulären Blickwinkel des gefilmten Subjekts legt – darauf bedacht, aus dem Diskurs des Films nicht den Agenten einer zweiten Enteignung zu machen – hat jedoch nicht die konstitutiven Spannungen der Beziehung zwischen dem Filmemacher und denen, die er filmt, eliminiert, die durch unterschiedliche Grade der Alterität und geprägt durch eine Skala von Unterschieden (der Klasse, des Geschlechts, ethnische, kulturelle) moduliert werden. Hier kann an eine Erzählung gedacht werden, die mit seltener Schärfe diese unteilbare und konstitutive Ungleichheit, die den Prozess der Repräsentation des Klassen-Anderen durchquert, artikuliert hat.

1977 veröffentlicht Clarice Lispector *Die Sternstunde* (*A hora da estrela*) – ein Text, dessen Erzähler, der Schriftsteller Rodrigo S. M., mit dem Schaffensprozess einer Figur zu kämpfen hat: Macabéa, ein Mädchen aus dem Nordosten, ähnlich wie «Tausende von Mädchen, verstreut in Wohnbaracken, Bettstellen von Untermieterzimmern, hinter dem Ladentisch schuftend bis zum Umfallen.»[15] Die ganze Schwierigkeit, die dem Erzähler gegenübertritt, besteht in der Tatsache, dass diese Figur nicht für eine realistische Beschreibung taugt, da sie «in einem unpersönlichen Limbus lebt», von sich selbst abwesend, unsichtbar für alle um sie herum, unterirdisch, jedes Charmes enthoben. Mit ihrem «kariösen Körper» ist sie «niemals aufgeblüht», sie war wie Gras. Für den Erzähler – der für sich die Rolle des Ablassventils des niedergedrückten Lebens des Mittelstandsbürgertums

14 Wie Rancière angibt, ist es das erste Buch der *Politik* von Aristoteles, wo sich die Einteilung zwischen zwei Arten *(espécies)* von Tieren und zwei Modalitäten der Teilnahme am Sensiblen finden lassen: die Stimme (*phoné*), von den Tieren geteilt, weist auf Schmerz und Lust hin. Aber der Mensch ist das einzige Tier, das die Sprache (*logos*) besitzt, die es erlaubt, das Nützliche und Schädliche, und folglich das Gerechte und Ungerechte zu manifestieren. Vgl. Rancière, *Das Unvernehmen*, 14.

15 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro (Rocco) 1998, 14. Das Buch ist auch auf Deutsch erschienen – *Die Sternstunde*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1975 – jedoch vergriffen. Eine vergleichende Übersetzung eines Teils des Buches findet sich im Internet unter: http://claricelispectorims.com.br/Translates/index/17, Übers. Curt Meyer-Clason.

übernimmt – ist die Schrift, die dieser unteilbaren Andersartigkeit gegenübertritt, eine Möglichkeit, aus sich herauszutreten.[16] Es ist klar, wie sehr dieses Narrativ weit über die Thematisierung der Klassenkonfrontation hinausgeht, und wenn ich diesen Aspekt hervorhebe, dann um einen Kontrapunkt herzustellen zwischen der Welt der schreibenden Macabéa aus Alagoas, Bewohnerin eines «dunklen Stücks schmutzigen Lebens» (in den Worten des Erzählers), und dem Entsetzen, das die anderen Welten (denen des Nordostens ähnlich) drei Jahrzehnte später in den Filmemachern und Zuschauern, die auf die «Kriminalisierung des Populären» oder auf das von der Misere Erstickte stoßen (um die von Fernão Ramos verwendeten Begriffe wieder aufzunehmen), wecken werden.

Ohne also beiseite zu lassen, wie sehr die Gewalt und die Armut die Repräsentation von gewöhnlichen Menschen in den jüngsten brasilianischen Dokumentationen durchdringen, möchte ich einen alternativen theoretischen und analytischen Entwurf skizzieren, um mich den unzähligen und verschiedenen «Leben ohne Eigenschaften» zu nähern, eingetaucht in diesen unpersönlichen Limbus, durch den sie gestoßen werden. Gerade deswegen ist die fragile Sichtbarkeit, die sie erreichen, von politischem und ästhetischem Interesse. Auf dieser Basis soll versucht werden, andere Figuren der Alterität zu identifizieren, die sich nicht auf diese übertriebene Seite von Gewalt und Elend reduzieren lassen, ohne dabei zu bestreiten, wie sehr auch diese in die Lebensstile und in die Subjektivität der gefilmten Personen eindringen. Dafür wird es notwendig sein, das «dunkle Stück» des täglichen Lebens zu durchlaufen, auf der Suche nach einem anderen Gesicht für die gewöhnlichen Frauen und Männer.[17]

III.

Nach Giorgio Agamben leben alle Wesen im Offenen und in ihm sticht ihr Erscheinen hervor. Anders jedoch als die Tiere, eignet sich der Mensch diese Offenheit an und versucht, die Manifestation seiner Erscheinung einzufangen, indem er ihr einen Namen, ein Antlitz, eine Ähnlichkeit gibt. Wenn für den Menschen seine Erscheinung ein politisches und ästhetisches Problem darstellt, dann liegt das daran, dass es zu einer Arena für den Kampf um die Wahrheit wird. Für den italienischen Philosophen ist das Angesicht das «unumgängliche Ausgestelltsein [*essere esposto*] des Menschen und zugleich sein Verborgenbleiben gerade in dieser Offenheit.»[18] Bar einer Eigenheit oder einer Substanz ist das Gesicht ein amorpher und passiver Hintergrund, aus welchem die Züge des sich zusammenziehenden Ausdrucks in Erscheinung treten. Ohne ein Geheimnis zu verstecken und ohne die Wahrheit zu verbergen, und weit davon entfernt, ein bloßes Simulacrum zu sein, ist das Gesicht näher an der Simultanität der verschiedenen Antlitze, die es konstituieren – ohne, dass eines wahrer als die anderen wäre – als an der erworbenen Ähnlichkeit unter bestimmten Bedingungen.

Normalerweise, wenn das Gesicht den Auftrag hat, Identität im Feld der Bilder herzustellen, verliert das Gesicht das Oszillative, das es konstituiert – die

16 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, 30, Übers. MS.

17 Wir erlauben uns hier die Argumentation zusammenzufassen, die im Artikel präsentiert wurde, der in Bd. 7, Nr. 13 (Jul./Dez. 2006) der Zeitschrift *Alceu* publiziert wurde, verfasst in Zusammenarbeit mit Cristiane Lima.

18 Giorgio Agamben, Das Angesicht, in: ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich-Berlin (diaphanes) 2006, 81.

Gleichzeitigkeit des Erscheinens und der Verheimlichung – und erreicht die Starrheit eines eigenen Charakters, fixiert durch die Prädikate, die es begrenzen. Durch die Personalisierung und Heraushebung eines Subjekts läuft das Bild Gefahr, es von dem zu enteignen, was es speziell macht, also im genauen Gegensatz zu einem absolut persönlichen Kennzeichen. Im Gegenteil: *Speziell* ist genau das Sein, das keine Substanz besitzt, dessen Wesen mit dem Sich-sehen-Lassen (sein Erscheinen) zusammenfällt, kurzum mit seiner Art. Agamben stellt fest, dass der Begriff *species* – Schein *(aparência)*, Aussehen *(aspecto)*, Anblick *(visão)* – sich mit einer Wurzel verbindet, von dem sich andere Begriffe, wie *Spiegel (speculum)*, *Bild (spectrum)*, *Kennzeichen (specimen)* und *Schauspiel (spectaculum)* ableiten.[19] Wenn sich die Art eines jeden Dings in seiner Sichtbarkeit zeigt, so ist das *spezielle Sein* jenes, «das mit seinem Sichtbarwerden, mit seiner Offenbarung zusammenfällt», aber in einer Weise, dass sein Erscheinen im Bild verstanden werden muss, wie es die mittelalterlichen Philosophen getan haben, wenn sie nach dem Sein und Nicht-Sein der Spiegelbilder fragten. Für sie ist das Bild von der Essenz enthoben, ohne für sich selbst zu existieren, ein Zu- oder Unfall, der in einem Subjekt erscheint, und nicht etwas, das ihm angehört. Frei von kontinuierlicher Realität, wird es durch die Präsenz und durch die Bewegung des Betrachters hervorgebracht. Nicht unter der Kategorie der Quantität bestimmbar, ist es eine *species* eines Dings. Hier ist die grundlegende Dualität, die den Begriff *species* definiert, wenn sie auf das Bild angewendet wird: «*Species* ist das, was sich dem Blick anbietet und mitteilt, das, was sichtbar macht und zugleich in einer Substanz und in einem spezifischen Unterschied fixiert sein kann – und auf jeden Fall fixiert sein muß –, um eine Identität konstituieren zu können.»[20]

Wenn das Erscheinen der Identität sich aktuell als ein zugleich politisches und ästhetisches Problem konfiguriert, liegt das daran, dass sowohl von Seiten der medialen Diskurse als auch des Dokumentarfilms eine konstante Reduzierung des *Speziellen* auf das Persönliche und daher auf das Substanzielle, auf dem Spiel steht. Die Art wird in ein Prinzip der Identität und der Klassifikation transformiert, sodass die Linien der Signifikanz und Subjektivierung, die das Gesicht zeichnen – um an die Begriffe von Deleuze und Guattari zu erinnern –, eine zu stark markierte und eine zu klare Führung annehmen.[21] Eine besondere Manifestation dieser reduzierenden Operation wird heute – nicht ohne Ambiguität – durch die Medien und Dokumentarfilme geteilt: Vielleicht haben die gewöhnlichen Menschen, wie selten zuvor, solch eine Ausstellung und Sichtbarkeit erreicht, dass wir meinen, auf einmal die «Ära der Menschen ohne Eigenschaften» betreten zu haben. Allerdings dürfen wir sie nicht mit der Figur des beliebigen, des gemeinen oder generischen Menschen – im Alltag eingetaucht, harmlos oder grausam – verwechseln oder auch mit der etwas vagen Figur des Repräsentanten der «populären Klassen», trotz derer immer, aufgrund des beispielhaften Charakters, das ein oder andere Gesicht mit einer besonderen Färbung oder eine Aussage, Anklage, Denunziation oder ein Protest ausgewählt werden sollten. Wie Jean-Louis Comolli deutlich

19 Anm. MS: Im Portugiesischen ist diese gemeinsame Wurzel deutlicher erkennbar: *espelho*, *espectro*, *espécie*, *espetáculo*. In der deutschen Übersetzung wird *spectrum* alternativ auch mit Larve und *specimen* auch mit Musterbeispiel übersetzt. Vgl. Giorgio Agamben, Das «spezielle» Sein, in: ders., *Profanierungen*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2005, 52.

20 Ebd., 55.

21 Gilles Deleuze, Felix Guattari, Das Jahr Null: Die Erschaffung des Gesichts, in: dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin (Merve) 1992, 229–262.

hervorgehoben hat, stehen wir vor einem Problem, das sowohl ein politisches als auch ein ästhetisches ist: «Wie kommt man vom Individuum zur Masse? Eine politische Frage. Wie kommt man von der Kollektivität zum Subjekt? Eine kinematografische Frage. Die beiden Bewegungen – zum Einzelnen, zum Multiplen – begegnen und trennen sich, eine nicht endende Oszillation.»[22]

IV.

Die Sichtbarkeit des gewöhnlichen Menschen im Dokumentarfilm muss daher in Hinblick auf die Art und Weise bewertet werden, mit der seine Ausdrucksmittel und Formen ein politisches und ästhetisches Problem übersetzen, das mit dem Nerv der Filme verflochten ist: der Exposition des Gesichts. Diese Exposition wandelt sich gegenwärtig zu einem Objekt der Auseinandersetzung zwischen den *Mediokraten* (die neuen Verwalter des Bildes) und all jenen, die dafür kämpfen, die Identität – individuell oder kollektiv – der Subjekte sichtbar zu machen, die durch soziale und ökonomische Prozesse der Ausgrenzung und Marginalisierung gekennzeichnet sind. Wir wissen um die Wichtigkeit, die dieser Disput für die Sichtbarkeit in einem erweiterten öffentlichen Raum durch die Verbreitung der Mediendiskurse erlangt hat, aber wir möchten unsere Aufmerksamkeit auf einen anderen, weniger beleuchteten und diskreteren Raum wenden: das Alltägliche.

Die Alltagspraktiken – so behauptet Michel de Certeau – produzieren, ohne etwas anzuhäufen, ohne die Zeit zu beherrschen, weil ihre Ökonomie die der Gabe ist.[23] Und so muss man nur die Indifferenz des alltäglichen Lebens aufnehmen, die kein Geheimnis aufbewahrt, da sie nichts verraten kann, weil sie nichts versteckt. Beim Durchlaufen dieser zu Beginn erwähnten Bilder von Garcez können wir die Indexe einer Lebensweise erforschen, die auf das «populäre» Universum anspielen – um den Begriff zu verwenden, mit dem die Experten (Ingenieure, Architekten, Techniker) diesen ihren Anderen bezeichnen. Es handelt sich sicherlich um einen anderen Klassen-Anderen, aber er bewahrt eine Reserve an Alterität, die sich nicht allein auf die sozialen Kennzeichen reduziert. Es wäre hier notwendig, ein Regime von Affekten und Glauben, Verhalten und Praktiken, von vorgestellten Universen, von täglich geschaffenen und vergessenen Sprechweisen ohne Register und Registrierung einzubeziehen, Ausdruck einer möglichen Welt, um die Worte von Deleuzes Lektüre von Michel Tournier aufzunehmen. Anstatt über die Repräsentation des Anderen zu sprechen, ist es also besser über etwas zu sprechen, das ihr vorangeht und sie bedingt: *jemand anderes als Struktur* des Wahrnehmungsfeldes und nicht nur als Objekt oder als ein anderes Subjekt. Jemand anderes, «*a priori* als absolute Struktur» aufgefasst, begründet für Deleuze die Relativität der Anderen in verschiedenen Wahrnehmungsfeldern.[24]

Das Hervortreten *(aparição)* eines Anderen, mit besonderen und individualisierten Charakterzügen, ergibt sich folglich aus der *anderen Struktur* als die Entwicklung oder die Realisierung der entsprechenden möglichen Welt. Diese

22 Jean-Louis Comolli, Os homens ordinários, a ficção documentária, in: Sabrina Sedlmayer, César Guimarães, Georg Otte (Hg.): *O comum e a experiência da linguagem*, Belo Horizonte (Editora da UFMG) 2007, 128, Übers. MS.

23 Michel De Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin (Merve) 1988, 26.

24 Gilles Deleuze, IV. Michel Tournier und die Welt ohne anderen, in: ders., *Logik des Sinns*, Berlin (Merve) 1988, 370.

Theorie der Erkenntnis oder gar Bekanntschaft zu begreifen, kann die Art und Weise verschieben, mit der wir die Repräsentation des Anderen im Bereich der Bilder behandeln, die üblicherweise im Subjekt-Objekt-Dualismus gefangen ist. Jemand anderes (als Struktur) ist weder ein besonderes Objekt, das in einem Wahrnehmungsfeld wahrgenommen wird, noch ein Subjekt, das dieses Feld besetzt. In jedem Fall, betont Deleuze, «[n]icht ich, der andere als Struktur macht die Wahrnehmung möglich.»[25]

Was die in der Wohnsiedlung Várzea do Carmo angesiedelten Bilder von Garcez betrifft, wäre es einfach, indikatorische Spuren einer sozialen Klasse zu sammeln und sie auf eine Epoche oder eine Situation zu beziehen; die Objekte und ihr Design zu identifizieren, das Bild zu einem Zeugnis des Verschwundenen zu machen. Wenn all die unzähligen in diesen Bildern enthaltenen Details – in den Möbeln, den Utensilien, in der Dekoration, in der Anordnung der Räume, die Kleidung – auf gewisse Weise einer Datierung dienen können (all das, was zu dem gehört, das Barthes *studium* genannt hat), ist es jedoch die Form des alltäglichen Lebens, die diesen Raum einnimmt, sie «löst die Strukturen auf und zerlegt die Formen», wie Blanchot schreibt.[26]

Ohne die in der Repräsentation des Klassen-Anderen implizierten Probleme zu ignorieren, etwa die Differenzen, die sich zwischen dem, der das Bild realisiert, und dem, der in ihm ist und zur Figur wird, einschieben, interessiert hier weniger das Hervortreten eines «populären Subjekts» als die Präsenz einer Lebens-Form, eines menschlichen Lebens, «in dem die einzelnen Weisen, Akte und Verläufe des Lebens niemals einfach *Tatsachen* sind, sondern immer und vor allem Lebens*möglichkeiten* [*possibilità di vita*], immer und vor allem Potenz [*potenza*]», wie Giorgio Agamben schreibt.[27] Unter diesem Prisma kann die Denomination «populär» sehr gut als eine von außen zuerkannte Identität funktionieren, von denen gewährt, die nicht wahrnehmen können, was die Potenz in der Welt des Anderen angeht, und die in ihm nur das identifizieren, was unter die Rubrik des Repräsentierten fällt, das Resultat der Operation der Repräsentation, der Fakt, das Bedingte, der kristallisierte und fertige Zustand. So ist es, beispielsweise, beim Begriff «populäre Wohnung» *(moradia popular)*, wenn er von den Experten verwendet wird. Als Gegenposition zu dieser von außen auferlegten Identität (von denen, die nur den Schrecken in der Welt des Klassen-Anderen anerkennen) gibt es andere Figuren der Alterität, die in der Bewegung der Subjektivierung und in den alltäglichen Praktiken entstehen, wie sie in den Filmen von Eduardo Coutinho[28] dargestellt werden, und speziell in *Boca de lixo* (1992).[29]

V.

Ohne eine vollständige Erklärung zu skizzieren, kann jedoch erforscht werden, was in diesem Zeitraum von dreißig Jahren passierte, in dem die populäre Sprache – eines Tages Verwahrerin dieses «kommenden Volkes», von dem uns Deleuze erzählt – sich in diese düstere Figuration des Schreckens unserer Tage

25 Deleuze, *Logik des Sinns*, 372.

26 Maurice Blanchot, A fala cotidiana, in: ders., *A conversa infinita* 2, 241, Übers. MS.

27 Agamben, *Mittel ohne Zweck*, 13.

28 Eduardo Coutinho (1933–2014) war (und ist auch kurz nach seiner plötzlichen und tragischen Ermordung durch den eigenen Sohn) der sicherlich bedeutendste und international bekannteste brasilianische Dokumentarfilmer, dessen eigener Stil und charakteristische Ästhetik als vorbildlich und ethisch, moralisch oder menschlich korrekt beschrieben werden, was den Umgang mit seinen überwiegend armen und gewöhnlichen Gesprächspartnern betrifft. Neben den im Text genannten Filmen kann man u. a. *Babilônia 2000* (1999), *Edifício Master* (*Master Building*, 2002) oder seinen letzten Film *As Canções* (*Songs*, 2011) erwähnen.

29 Anm. MS: Auf YouTube sind viele Filme Coutinhos im Original und in voller Länge zu finden. Für einen Eindruck kann *Boca de lixo* (ohne Untertitel) hier betrachtet werden: https://www.youtube.com/watch?v=UY-4w-JqkOw, gesehen am 24.6.2014.

verwandelte.[30] Es wäre jedoch möglich, die Zwischenräume dieser Mutation infrage zu stellen, welche «den Ruhm des Jederman» beeinflusste, der schon im 19. Jahrhundert durch die Literatur erfunden wurde, und welche sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts mit den Künsten des technischen Bildes (die Fotografie und das Kino) fortsetzte, als beide begannen «[v]on den großen Ereignissen und Persönlichkeiten überzugehen zum Leben der anonymen Individuen», im Versuch, «die Oberfläche von den unsichtbaren Tiefenschichten her zu erklären und ganze Welten auf der Basis einiger weniger Spuren zu rekonstruieren».[31]

Das Werk von Eduardo Coutinho wurde bereits gewissenhaften Lektüren unterzogen.[32] Was nun hier hervorgehoben werden soll, sind einige zusätzliche Aspekte der Koexistenz von Gewalt, Armut und Gesten der Subjektivierung, die aus den Alltagspraktiken entstehen. Wenn man die von Coutinho realisierte Ethnografie als «diskret» ansehen kann (wie das Ismail Xavier getan hat), dann liegt das daran, dass seine Filme die anzuzeigende Verbindung zwischen den Sprechweisen und den von den gefilmten Subjekten bewohnten sozialen Räumen zunehmend komplexer gestalten, sie aber ebenso in immaterielle Räume richten, in denen Potenzen und Affekte herrschen, die Subjektivität gleichsam transversal konstituieren. Auf sehr präzise Weise hat Consuelo Lins in der Arbeit von Eduardo Coutinho die schrittweise Perfektionierung – Film für Film – eines veränderlichen Dispositivs identifiziert, das sich bei der Herstellung des Films Verfahrenszwänge (selbst) auferlegt, wie etwa die Konzentration auf einen einzigen geografischen Raum und die Anwendung einer festen Einstellung als wesentliches expressives Mittel, wie beispielsweise im Falle von *Santo Forte*.[33] Es handelt sich um die Vervollkommnung einer Methode, wobei hier eine zusätzliche Eigenschaft hervorzuheben ist, die der Filmemacher aus seinem kreativen Zugang extrahiert: Im Einklang mit der Geste des Filmens des Sprechakts verschaffen die Filme Coutinhos dem Gesicht – trotz der Schnitte – eine beunruhigende Potenz.

In *Boca de lixo* beginnt und endet alles mit dem Gesicht. Um sich den Müllsammlern der Region der Deponie von Itaóca, in der Gemeinde São Gonçalo, 40 Kilometer von der Stadt Rio de Janeiro entfernt, zu nähern, fragt der Filmemacher, zunächst ausgestattet mit einer Fotokopie der Bilder der Personen, die auf der Müllhalde arbeiten, eine kleine Gruppe von Müllsammlern, wer diese porträtierten Subjekte sind. In der eher undeutlichen Masse von Personen und Schutt, vermischt mit dem Müll und seiner Zersetzung in der aufgewühlten Erde, muss sich etwas hervorheben: ein Eigenname, eine Spur (so minimal sie auch sei) mit einem gewissen Sinn, mit einem beliebigen Index, der einen Unterschied macht, der die Individuation zeigt, wo die Gesichter eigentlich unter dem Schmutz und der Anonymität verschwinden. Ein Gesicht zu besitzen hat nichts Grundloses oder Aleatorisches: Ein Gesicht ist nicht nur durch die sozialen Formationen und ihre Vermittlungen von Macht aufgesetzt. Es muss erobert werden: von der Arbeit nach Hause gehen, ein Gesicht auflösen und in ein anderes hineintreten, das einzigartige und doch niemals dasselbe Gesicht erreichen. Gesicht einer Mutter, Frau, Arbeiter, junge Frau, Kind, Mann, Junge, Mädchen …

30 Ich denke hier an die Passagen, in denen Deleuze, wenn er vom Unterschied zwischen dem klassischen und modernen politischen Kino spricht, sich unter anderen den Filmen von Resnais, Straub, Glauber Rocha, Pierre Perrault und Jean Rouch widmet. Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991, 277–288. Vielleicht ist diese Figur des «Volkes, das fehlt» das letzte Mal in *Cabra marcado para morrer* von Eduardo Coutinho (1984) hervorgetreten.

31 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin (b_books) 2008, 53 f.

32 Consuelo Lins, *O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e video*, Rio de Janeiro (Zahar) 2004.

33 Über das Dispositiv von Coutinho, vgl. ebd., 100–102. Anm. MS: In *Santo Forte* (*The mighty spirit*, Eduardo Coutinho, 1999), «Starker Heiliger», zeigt Coutinho ein Spektrum unterschiedlicher Glaubensvorstellungen und lässt in Interviews religiöse Favela-Bewohner, Anhänger des Katholizismus, evangelischer Sekten oder der Umbanda, an zwei Terminen zu Wort kommen: einmal am Tag einer Messe des damaligen Papstes Johannes Paul II., 1997 in Rio de Janeiro, und dann einige Montate später, kurz vor Weihnachten.

Ein Gesicht bringt immer Spuren von Passagen und Geschwindigkeiten mit sich, die es durchziehen. In *Boca de lixo*, wenn in den ersten Momenten des Kontakts mit dem Filmemacher die Bewohner der Deponie ihr Gesicht vor Scham oder aus Angst bedecken, da ihr Bild durch das Fernsehen enteignet werden könnte (durch die Verwechslung des Filmemachers mit einem Reporter), entwickelt der Film nach und nach eine Reihe von Operationen rund um das Gesicht und die Räume (der Deponie und der Wohnungen), konstruiert eine Nähe, wo zuvor das Misstrauen oder der Protest (wenn auch mit einem lustigen Ton vorgetragen) regierten. Kurz nach dem ersten Hervortreten der Müllsammler, die um die abgeladenen Reste eines gerade ankommenden LKWs kämpfen, taucht ein Junge auf, der sich frontal an den Filmemacher wendet und ihn fragt, was er davon habe, «dass er dieses Ding», die Kamera, «in deren Gesicht hält». Coutinho antwort, dass es dazu diene, den Personen zu zeigen, wie ihr reales Leben sei. Worauf der Junge einwendet: «Wissen Sie, wem Sie das zeigen können? Sie könnten das dem Collor zeigen» [der damalige Präsident der Republik, Anm. MS]. Kurz darauf hören wir die Stimme eines schreienden Kindes: «Collor tötet die Armen durch Hunger». Nachdem dieser anfängliche Widerstand gegen die Anwesenheit der Kamera überwunden ist, beginnen die Müllsammler inmitten von Gelächter und Scherzen zu bejahen, dass die Mülldeponie ein Arbeitsplatz ist und dass man daraus auch Lebensmittel herauszieht (wenn sie den Müll aufsammeln, der vom Supermarkt Sendas kommt). Die Verteidigung der Deponie als Ort der Arbeit ist einer der Ankerpunkte der Individuation (entgegen der generischen Repräsentation, welche die Subjekte auf eine Bande von elenden Hungrigen oder Faulen reduziert). Im heimischen Raum, nachdem die Anonymität eines jeden und das Misstrauen gegen den Filmemacher gebrochen wurden, gibt man zu, noch mit einigen Vorbehalten, aber ohne Konflikte, dass die Müllkippe auch verwendbare Lebensmittel liefert.

Die Co-Präsenz des Gesichts, des Sprechakts, des Hörens und des Aufzeichnungsapparats macht aus dem Film einen Raum der Aufteilung, in dem die Subjekte Zeit und Autonomie gewinnen, um eine *auto-mise en scène* der kleinen Aspirationen zu entwickeln, die aus biografischen Fragmenten, subjektiven Werten, alltäglichen Taktiken besteht, um der Prekarität der materiellen Ressourcen und der Instabilität der Beziehung mit der Müllkippe entgegenzutreten. Manchmal sind es die kühnsten Wünsche, die größte Erhabenheit besitzen, weil sie das Gleichgewicht im Unwahrscheinlichsten ermöglichen, nicht durch die Macht der Fantasie (die leicht mit der Täuschung oder der Falschheit in Verbindung gebracht wird) gestützt, sondern durch aufkeimende Fabulierung, so wie es die Tochter von Cícera aus Pernambuco macht, eine der vielen Frauen, die seit 18 Jahren in Rio de Janeiro auf der Müllhalde arbeiten. Im gegebenen Augenblick durch Coutinho aufgefordert, mehr zu sprechen, bekräftigt Cícera: «Ich will nur, dass eines Tages … nicht für mich, denn ich hab nichts mehr zu erreichen … aber ich möchte, dass Gott, worum ich Gott bitte … befrei sie, gib ihr später eine Chance, um das zu erreichen, was sie so sehr

möchte.» Der Regisseur fragt das Mädchen sogleich, was sie im Leben werden möchte – ein wenig so, wie wir die Kinder fragen – und sie antwortet, ohne zu zögern: «Sängerin.» «Du möchtest Sängerin sein?», insistiert Coutinho. «Ich will», bestätigt sie. «Was möchtest du singen?», fragt er nach. «Música sertaneja»,[34] sagt sie. In den zwei Einstellungen, die folgen (die erste eine Totale, die zweite eine Großaufnahme des Gesichts), singt die Jugendliche ein typisch romantisches massenmediales Radiolied («Traum für Traum»/«Sonho por sonho»), barfüßig auf der Erde, vor dem Haus aus Lehm, zeigt das Gesicht der Kamera seine Grimassen. Kurzum, sie entwickelt ihre *auto-mise en scène*.

Die Figur der singenden Jugendlichen kann nicht auf ein bloßes Beispiel der Beziehung zwischen der populären Kultur und den symbolischen medialen Formen reduziert werden. Was hier erscheint, ist etwas anderes. Es handelt sich um die Mädchen-Sängerin ohne Bühne, Berühmtheit oder Publikum; das Mädchen-im-Bild, das sich in ihrer eigenen Vorstellung bewegt, ohne Spektakel oder Affektiertheit. Ein Anti-Star, der versucht, seinen absurden Wunsch zu fabulieren. Kurz vor der finalen Sequenz des Films wird sie «zurecht gemacht» wiedererscheinen, ein Batterie-Radio in der Hand, ihr Lieblingslied hörend, mit der Stimme von José Augusto. Die drei letzten Einstellungen der Sequenz, die das erste Hervortreten von Cícera und ihrer Tochter zeigen, führen genau vor, wie sich die beiden zurechtmachen: zuerst wäscht sich die Mutter im Garten die Füße: danach kämmt sich die Tochter im Spiegel im Zimmer die Haare, und daraufhin auch die Mutter. Bei ihrem zweiten Hervortreten, etwas später, werden die Mutter, die Tochter und der Stiefvater (Antônio, ein Fischer) wie in einem Familienporträt, aber ohne die Strenge der Pose, erfasst. In ihren Händen trägt das Mädchen das Radio, das ihre Lieblingsmusik spielt. Der Filmemacher fragt, von wem die Musik ist. «Zé Augusto», antwortet sie lachend. Coutinho bittet sie freundschaftlich: «Sing, sing mit!». Die Stimme, etwas zitternd, beginnt die Musik aus dem Radio zu begleiten. Während die Szene andauert, ohne Schnitte, nähert sich die Kamera, rahmt das Mädchen in einer Halbnahen, senkt sich und fokussiert das Radio, danach schwenkt sie hoch und erreicht ihr Gesicht, bewegt sich anschließend nach links und erfasst das Gesicht der Mutter und des Stiefvaters; kehrt nach rechts zurück und setzt sich erneut im Gesicht des Mädchens fest. Sanft versucht sie die Direktheit, mit der sie erfasst wird, zu assimilieren – so wie man das von einem Staatsstreich sagt; ihre Augen suchen einen kleinen Ausweg zur Seite. Im Vergleich zu ihrem ersten Auftritt erscheint das Mädchen nun mit einer leicht belegten Stimme, die Augen tiefer gerichtet (bereit, Tränen zu vergießen), als würde sie sich zwischen zwei Bildern aufteilen: dieses erste, das ihr angeboten wurde, um stellvertretend ihren Wunsch Sängerin zu sein zu realisieren, und dieses andere, ungewissere, in welches sie sich nicht gänzlich einfügt, in welchem sie noch ihren Platz sucht. Während sie sich von ihrer eigenen Vorstellung weg bewegt, suchen ihre Augen den Gesprächspartner, der sich etwas entfernt hat, um sie uns ganz zu zeigen, ihre nicht ignorierbare Alterität an uns zu adressieren. Hier kann sich

34 Anm. MS: *Música sertaneja* oder auch *Sertanejo* ist ein ursprünglich brasilianischer Musikstil, der bereits zu Beginn des 20. Jh. im trockenen Hinterland, dem sogenannten *Sertão*, entstand. Nachdem er schon in den 1930ern eine Modemusik war, hat sich die traditionelle Folklore ab den 1980/1990er Jahren zu einem der, wenn nicht zu *dem* populärsten Massengenre entwickelt, dessen Sänger nach Vorbild der Country-Musiker Cowboyhüte und Westernbekleidung tragen.

die kreative Fabulierung – die in den Filmen von Perrault und Rouch auf eine Legende oder ein Fabeltier verweist – nur in einem Umfeld des alltäglichen Lebens entwickeln, mit seinen kleinen Auseinandersetzungen, seinem täglichen Quantum an Erfindung, manchmal minimal, aber in der Lage, der Härte der Arbeit und der Verdinglichung, die sie produziert, die Stirn zu bieten.

Während das Mädchen singt und die Musik des Radios begleitet, führt ein Schnitt ein anderes Szenario ein (die Stimmen des Mädchens und des Sängers im *off* aber beibehaltend): Die Arbeiter der Müllhalde, einige mit bedecktem Gesicht, sehen sich in den Bildern, die auf einem Fernsehbildschirm, der oben auf der Karosserie eines Kombis aufgestellt wurde, vorgeführt werden. Jetzt sehen wir sie einzeln, und auch sie selbst sehen sich einzeln, singularisiert, einzigartig, und in ihren Gesichtern erstrahlt die Simultanität ihrer multiplen Erscheinungsweisen. Der Film hat schließlich die Individuation der gefilmten Subjekte erreicht, aber das geschieht nicht, um den Zuschauer zu besänftigen. Wenn die Filme Coutinhos exemplarisch sind, so liegt das daran, dass in ihnen diese Lebensformen angesichts der widrigsten Bedingungen entstehen, wenn die Subjekte über keinerlei utopische Reserve mehr verfügen (weder religiös, noch politisch), sondern nur über den «kleinen Lebensbereich» («pequena area da vida») (um den Vers von Carlos Drummond de Andrade wieder aufzunehmen),[35] und es ist genau in ihm, mit seinen Einschränkungen und seinem winzigen Raum (in einer Baracke aus Plane oder Plastik, in einem Haus mit Wänden aus Lehm und ausgetretenem Erdboden), wo die Subjekte «einen anderen Raum [schaffen], der mit dem Raum einer illusionslosen Erfahrung einhergeht».[36] Dieser von Garcez fotografierte Raum (die Wohnsiedlung als Zufluchtsort einer populären Lebensweise) und der Augenblick, in dem er auf die Zukunft wartete, distanzierten sich von uns auf unersetzliche Weise. Wir wissen wohl, was dieser Zukunft und dem bescheidenen Traum, der diese Gegenwart – nahezu ohne Spuren – in Ordnung brachte, den Weg versperrte: das Reale, mit seinem rohesten Antlitz. Seitdem sind es andere Räume, welche die populären Körper und Worte aufnehmen, so wie es verschiedene Dokumentarfilme zeigen; Räume wie dieser, der in der finalen Plansequenz von *Boca de lixo* auftaucht. In der Nähe der Geier und eines Pferdes, das etwas zu Essen sucht, sortiert und sammelt ein Junge Material der Müllhalde. Sein T-Shirt trägt eine Aufschrift: «Casa & Video».[37] Die Ironie entsteht durch das gefilmte Reale selbst: Diejenigen, die unter dem Zeichen der Prekarität leben, exiliert von der Welt des Konsums, sammeln, was von ihr übrig ist, und bekräftigen dadurch, auf paradoxe Weise, ihr eigenes Bild.[38]

35 Anm. MS: Hier handelt es sich um eine Zeile des Gedichts *Viagem Na Família* (Reise in der Familie). Carlos Drummond de Andrade (1902–1987) wird als einer der einflussreichsten brasilianischen Poeten des 20. Jh. betrachtet und war Vertreter des brasilianischen Modernismus.

36 Michel De Certeau, *Kunst des Handelns*, 58.

37 Anm. MS: Casa & Video (Haus & Video) ist eine Einzelhandels-Kaufhauskette, die 1988 in Rio de Janeiro gegründet wurde.

38 Es lohnt sich hier an die Etymologie des Begriffs *prekär* (*precário*) zu erinnern, so wie sie vom *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* angegeben wird: «lat. *precarìus,a,um*, durch das Gebet erhalten; durch aufhebbare Gnade gewährt; als Anleihe aufgenommen; nicht eigen, fremd; vorübergehend». Übers. MS.

Ursprünglich erschienen in: Cezar Migliorin (Hg.), *Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje* (Proben der Wirklichkeit: der brasilianische Dokumentarfilm heute), Rio de Janeiro (Beco do Azougue) 2010.

Aus dem Portugiesischen von Martin Schlesinger

MARIA MUHLE

OMER FAST: «5,000 FEET IS THE BEST»

Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime

I. Regimefragen

In seinem Interviewband *Die Aufteilung des Sinnlichen* entwickelt Jacques Rancière eine alternative Lesart der ästhetischen Theorie, insofern er zeigt, wie gängige Gegensätze wie derjenige zwischen klassischem Realismus und abstrakter Moderne oder auch Moderne und Postmoderne sich in den normativen Ansprüchen eines «repräsentativen Regimes der Künste» verfangen und damit hinter die von ihm so bezeichnete «ästhetische Revolution» zurückfallen: Denn während das repräsentative Regime, dem Modell der aristotelischen Poetik folgend, eine ästhetische Gattungshierarchie entwirft und bestimmt, was von wem und in welcher Form darstellbar ist – und damit zugleich bestimmt, was allgemein oder in bestimmten künstlerischen Medien undarstellbar ist –, bricht das «ästhetische Regime der Künste» gerade mit dieser Vorgabe und inszeniert eine allgemeine Darstellbarkeit aller Sujets sowie eine Loslösung der Darstellung von medienspezifischen Voraussetzungen, wie sie der modernistische Diskurs, und allen voran Clement Greenberg, eingefordert hatte.[1]

Im Folgenden möchte ich diese Rancièr'sche Rede von den verschiedenen Regimen der Kunst, die den Begriff des Regimes nicht zuletzt aus der Foucault'schen Macht- und Wissensanalytik übernimmt, hinsichtlich eines *dokumentarischen Regimes* erweitern, das quer zu den genannten repräsentativen und ästhetischen Regimes steht. Denn dokumentarische Darstellung ist nicht allein repräsentativ, sondern auch ästhetisch denkbar – so versteht Rancière den Übergang von repräsentativem zum ästhetischen Regime gerade nicht als eine Abwendung von der Darstellung, wie sie der modernistische Diskurs einfordert, sondern vielmehr als eine Neukodierung realistischer Diskurse:

> Der Sprung aus der *mimesis* heraus ist keine Ablehnung der Gegenständlichkeit. Sein entscheidender Moment hat sich oft genug selbst als *Realismus* bezeichnet, womit in keiner Weise gemeint ist, die Ähnlichkeit aufzuwerten, sondern die Rahmenbedingungen zu zerstören, innerhalb derer die Ähnlichkeit bis dahin funktionierte.[2]

1 Siehe Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin (b_books) 2006, bes. «Von den Regimen der Künste und der mäßigen Relevanz des Begriffs der Moderne», 35–49; bekanntermaßen unterscheidet Rancière hier drei Regime, das ethische Regime der Kunst, das repräsentative Regime der Künste sowie das ästhetische Regime der Künste – gleichwohl ist gerade der Bruch zwischen den letzten beiden Regimen besonders aufschlussreich für die Frage dokumentarischer Darstellung, weshalb das ethische Regime der Kunst hier außer Acht gelassen wird.

2 Ebd., 41.

Dokumentarische Formen sind folglich sowohl im repräsentativen Regime denkbar, und zwar als naiver (repräsentativer) Dokumentarismus, der die Wirklichkeit ‹so wie sie ist›, darzustellen trachtet, als auch im ästhetischen Regime – und hier, so meine These – auf ungleich voraussetzungsreichere Weise, als ein ästhetischer Dokumentarismus, der die Wirklichkeit nicht abbilden, sondern vielmehr die medialen Operationsmodi des dokumentarischen Anspruchs ausstellen soll.[3] Dieser These möchte ich im Folgenden anhand einer ästhetischen Praxis nachgehen, die sich auf spezifische Weise am Schnittpunkt einer repräsentativ-dokumentarischen und einer ästhetisch-dokumentarischen Logik verorten lässt: der Praxis des Reenactment. Reenactments umfassen sowohl populärwissenschaftliche historiografische Strategien, wie sie am prominentesten in den *War Reenactments* des amerikanischen Bürgerkriegs zu finden sind, als auch spezifisch künstlerische Praktiken, die sich gerade dem repräsentativen oder authentistischen Totalitätsanspruch dieser populärwissenschaftlichen Kultur verweigern bzw. diesen kritisieren und dekonstruieren.[4] Zugleich, so die These, lassen sich auch in diesem dekonstruktiven Zugriff wiederum ein dokumentarischer von einem ästhetischen Umgang mit den Bildwelten des Reenactments unterscheiden, insofern es auch die künstlerischen Reenactments – wenn auch implizit – zumeist darauf anlegen, verlorene Bildwelten wieder entstehen zu lassen, um so dokumentarische Evidenzen zu schaffen (ungeachtet der Tatsache, dass sie damit bereits im Reich der Fiktion oder zumindest der Ideologie operieren); dies geschieht jedoch über eine dezidiert distanzierende Strategie, die sich radikal vom immersiven Anspruch der populärwissenschaftlichen Reenactments abwendet, insofern Immersion hier immer mit einem identifikatorischen Gestus einherzugehen scheint, der qua Über-Authentifizierung jedwede kritische Distanz zum historischen Geschehen unmöglich macht.[5] Immersive oder affektive Historiografie, wie sie in den *War Reenactments* zum Ausdruck kommt, bedient so den Anspruch an die Konstruktion eines Ursprungsmythos bzw. eines einheitsbildenden (gerne auch nationalen) Prinzips.[6] Genau damit brechen die künstlerischen Formen des Reenactments, indem sie eine derart medial repräsentierte Wahrheit zwar suspendieren oder subvertieren, sie aber dann mit einer durch das Reenactment produzierten *Gegenwahrheit* konfrontieren. Eine solche Gegenwahrheit wirft zwar ein neues Licht auf die historische Vergangenheit, verfängt sich dabei jedoch selbst wieder im Glauben an eine wahre Wahrheit bzw. wirklichere Wirklichkeit.[7] Eine solche Herangehensweise beruht auf einer Epistemologie der Geschichte, die in einem ‹naiv› zu nennenden Dokumentarismus begründet ist. Einem derart verstandenen (repräsentativ) dokumentarischen Reenactment soll im Folgenden eine ästhetische Form des Reenactments entgegensetzt werden. Die These ist, dass ein ästhetisches Reenactment aus einer anderen, nämlich einer ästhetischen Epistemologie hervorgeht und es ermöglicht, den Kurzschluss der im engen oder repräsentativen Sinne dokumentarischen Praktiken zu umgehen.

3 Vgl. hierzu auch die Realismus-Diskussion in Brechts Schriften zum Theater sowie dessen Unterscheidung zwischen einem «schlichten Naturalismus» und einem «echten Realismus», der die Wirklichkeit nicht darstellt, sondern problematisch macht. Siehe Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 30.3.47, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1973, 780. Für eine detaillierte Lektüre dieser Diskussion siehe Georges Didi-Huberman, *Wenn die Bilder Position beziehen, Das Auge der Geschichte I*, München (Fink) 2011, bes. 121–148.

4 Für eine Genealogie zeitgenössischer künstlerischer Reenactment-Praktiken siehe den einschlägigen Text von Sven Lütticken, An Arena in Which to Reenact, in: ders. (Hg.), *Life, Once More: Forms of Re-enactment in Contemporary Art*, Rotterdam (Witte de With) 2005, 17–60. Lütticken spricht von einer doppelten Herkunft zeitgenössischer Reenactment-Praktiken einerseits aus den genannten *War Reenactments*, die er als «historicist happenings» (ebd., 27), als Formen von performten Historismus beschreibt, und andererseits aus der künstlerischen Performance-Theorie und -Praxis der 1960er und 70er Jahre. Eine anspruchsvolle, kultur- und medienwissenschaftliche Untersuchung der populärwissenschaftlichen Reenactment-Praktiken und *War Reenactments* ist nicht ganz einfach zu finden, eine interessante Perspektive entwickeln hier die Veröffentlichungen von Vanessa Agnew, die Reenactment im Zeichen des *affective turn* in den Geschichtswissenschaften untersucht; vgl. die von ihr gemeinsam mit Jonathan Lamb herausgegebene Nummer von *Criticism* zu «Extreme and Sentimental History» und ihre darin erschienen Einleitung What is Reenactment?, in: *Criticism*, Summer 2004, 46, 3; 327–339 sowie dies., History's affective turn: Historical reenactment and its work in the present, in: *Rethinking History*, Vol. 11, Nr. 3, September 2007, 299–312.

5 Einschlägige Beispiele für diese ‹dokumentarischen› Spielarten des Reenactments sind u. a. die vielzähligen Reenactments des Theaterregisseurs Milo Rau und des International Institute for Political Murder (siehe: http://international-institute.de), die berühmt gewordene Nachstellung der blutigen Auseinandersetzungen zwischen streikenden

II. Ästhetisches Denken

Eine solche ästhetische Epistemologie beruht, so die These, auf einem Begriff des ‹ästhetischen Denkens›, der sich offensichtlich nicht durch eine Spezifikation seiner besonderen Gegenstände (etwa: der Kunst oder des Schönen) bestimmen lässt: Denn dann wäre ästhetisches Denken ein bloßes Sub-Genre eines Denkens im Allgemeinen. Ästhetisches Denken ist nicht einfach nur ein Denken der Kunst, obwohl es das natürlich auch sein kann, sondern vielmehr ein Denken, das über die Produkte oder Dinge der Kunst hinausgeht. Ästhetisches Denken lässt sich nicht thematisch (oder inhaltlich) bestimmen, sondern nur über eine Untersuchung der Form, die das Denken annimmt, wenn es ästhetisch ist. Es ist also ein Denken, das *seiner Form* nach ästhetisch ist.

Der Gedanke, dass der Ausdruck «ästhetischen Denkens» eine besondere *Form* des Denkens meint – eine spezifische Vollzugsweise des Denkens –, lässt sich folgendermaßen näher entwickeln: Da Denken bzw. Urteilen *erstens* ein selbstbewusster oder, wie man auch sagen könnte, «reflexiver» Akt ist, muss die Spezifizität des ästhetischen Denkens, insofern es ein *Denken* ist, darin bestehen, dass es auf bestimmte Weise *reflexiv auf seine eigenen Bedingungen zurückkommt*. Da diese Form des Denkens *zweitens* eine spezifisch ästhetische sein soll, muss diese Reflexivität in besonderer Weise mit *aisthesis*, d. h. mit Sinnlichkeit verknüpft sein. Ich möchte diesen zweiten Punkt hier so verstehen, dass er darauf hinausläuft, Vollzüge des Denkens – auch oder gerade – dort in Anschlag zu bringen, wo sie normalerweise ausgeschlossen sind, nämlich *im Sinnlichen* selbst, und zwar in einer Weise, in der die Sinnlichkeit nicht einfach nur das Material für den Urteilsakt liefert. Oder, anders formuliert, geht es darum, dem, was auf den ersten Blick nicht zu denken scheint, die Attribute des Denkens zuzuschreiben.

Die Frage nach dem ästhetischen Denken muss also den Gegensatz zwischen Denken und Sinnlichkeit dahingehend aufheben, dass sie sich gewissermaßen gegenseitig *affizieren*: Ästhetisches Denken muss ein Denken meinen, das sich nicht auf Sinnlichkeit als seinen «Stoff» bezieht, sondern das vielmehr *selbst* sinnlich ist – eine Sinnlichkeit also, die nicht bloß vom Denken informiert wird, sondern die selbst denkt.

Um diesen Zusammenhang von Denken und *aisthesis*, also den Zusammenhang einer geistigen Tätigkeit auf der einen Seite, die üblicherweise als jenseits der Erfahrung operierend verstanden wird, und der Sinnlichkeit auf der anderen Seite, nun etwas konkreter zu fassen, möchte ich ästhetisches Denken hier als eine *bestimmte* Form des Lebens (oder lebendigen Vollzugs) verstehen. Der Begriff des Lebens liegt hier insofern nahe, als er traditionell Phänomene beschreibt, die eine fast paradoxe Einheit von «geistigen» Bestimmungen im nicht-geistigen Sein bildet: Ein vitaler Prozess ist ein solcher, der sich, wie Kant in der dritten *Kritik* behauptet hat, derart entfaltet, *als ob* er von einem Begriff oder einem Denken geleitet wäre (ohne selbst über eine Fähigkeit

Minenarbeitern und der Polizei während der Minenstreiks in South Yorkshire 1984, die Jeremy Deller 2001 re-enactet hat und die im Anschluss von Mike Figgis in eine dokumentarfilmische Form gebracht wurde oder die propagandistischen Nachstellungen historischer Ereignisse, von denen keine Dokumente übermittelt sind wie z. B. die Nachstellung des Zusammenschlusses der sowjetischen Armee bei Stalingrad durch den sowjetischen Filmemacher Roman Karmen. Für eine eingehende Diskussion dieser Beispiele siehe Maria Muhle, History will repeat itself. Für eine Medienphilosophie des Reenactments, in: Lorenz Engell, Frank Hartmann, Christiane Voss (Hg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München (Fink) 2013, 113–134.

6 Zum Begriff der Immersion siehe u. a. die von Christiane Voss und Robin Curtis herausgegebene Ausgabe *Immersion* von *Montage A/V* sowie bes. die darin enthaltenen Texte der Herausgeberinnen: Christiane Voss, Fiktionale Immersion, und Robin Curtis, Immersion und Einfühlung: Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder, in: *Montage A/V. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, dort datiert 17.2.2008, http://www.montage-av.de/a_2008_2_17.html (gesehen am 26.6.2014); siehe außerdem Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion*, Bielefeld (transcript) 2007.

7 Besonders eindeutig wird dies im Fall eines Reenactments des Theaterregisseurs Milo Rau, der 2004 den Ceaucescu-Prozess detailgetreu nachgestellt hat und zwar mit dem Anspruch, durch einen heutigen Wissensvorsprung über den ‹wahren› Ablauf der rumänischen Revolution diese zu entmystifizieren und die Verwicklungen des Militärs offenzuglegen. Für eine eingehendere Analyse siehe Maria Muhle, History will repeat itself, 114–121. In ihrer Einführung in die Theorien der Gegenwartskunst hat Juliane Rebentisch diese Beispiele unter dem Aspekt der Konstruktion einer «Gegenwahrheit» wieder aufgenommen, vgl. Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zurEinführung*, Hamburg (Junius) 2013, 199–202.

des begrifflichen Denkens zu verfügen). Um also das ästhetische Denken im Sinne eines lebendigen Vollzugs zu bestimmen, muss zunächst der Begriff des Lebens im Allgemeinen kurz erläutert werden, dann, daran anschließend, werden einige Bemerkungen zum denkenden Leben gemacht, um schließlich drittens vor diesem Hintergrund zu fragen, was das denkende Leben zu einem ästhetisch denkenden Leben macht. Es ist selbstverständlich so, dass der Begriff des Lebens im Allgemeinen nicht hinreichend ist, um zu verstehen, was ästhetisches Denken ist; daher muss es darum gehen, eine spezifische Form des Lebens zu bestimmen, die einerseits reflexiv und andererseits ästhetisch ist, also die spezifische Gestalt zu erörtern, die der denkende Lebensvollzug im Ästhetischen annimmt.

Georges Canguilhem versteht das Leben als eine polare Dynamik, die sich in Auseinandersetzung mit dem Milieu ausbildet. Das Milieu oder die Umwelt bezeichnen dabei die materiellen Bedingungen dafür, dass so etwas wie lebendige Prozesse oder sinnliche Gegenstände überhaupt existieren können. Für Canguilhem ist dieses Milieu «vital», insofern es in einer Wechselbeziehung zum Leben steht, in der sich sowohl das Leben als auch das Milieu selbst ausbilden.[8] Dieses dialektische Verhältnis zwischen den Bedingungen und dem von ihnen Bedingten gilt für das Leben *im Allgemeinen*: Im Lebensvollzug, der durch das Milieu bedingt ist, steht das Milieu selbst als das Bedingende zur Disposition, insofern der Lebensvollzug die Grenzen des Milieus – die gegebenen materiellen Umstände – aufs Spiel setzt, überschreitet und so verändert. Das Verhältnis zwischen Lebewesen und Milieu kann daher nicht festgeschrieben bzw. auf die Selbsterhaltung des Lebens beschränkt werden. Es ist immer a-teleologisch: ein ständiges Aufs-Spiel-Setzen und Überschreiten.

Diese Polarität, die alles Leben kennzeichnet, wird nun im denkenden Leben *reflektiert*. Da Leben *im Allgemeinen* im *wechselseitigen* Bedingungsverhältnis mit seinem Milieu stattfindet, gilt somit, dass das *denkende* Leben nicht nur in dieser polaren Struktur von Leben und Milieu *existiert*, sondern *in seinem Vollzug* zugleich *reflexiv* auf dieses Verhältnis von Selbstsetzung und Überschreitung bezogen ist.

Vor diesem Hintergrund eines denkenden Lebens kann nun nach der spezifischen Gestalt gefragt werden, die der denkende Lebensvollzug im Ästhetischen annimmt: Die reflexive Form des Lebensvollzugs wird in derjenigen Praxis ästhetisch, die sich an ihren eigenen sinnlichen Bedingungen abarbeitet bzw. diese zur Disposition stellt: Damit wäre die Kontur einer anspruchsvollen oder ästhetischen Figur der Selbst-Reflexion gewonnen, die nicht einfach nur die Bedingungen eines Vollzugs zu ihrem Reflexionsgegenstand macht; oder, anders gesagt, der es nicht darum geht, die Möglichkeiten der Praxis in der ästhetischen Praxis selbst thematisch werden zu lassen. Vielmehr handelt es sich um eine Selbst-Reflexion, die diese Bedingungen in der ästhetischen Praxis derart auftreten lässt, dass der selbst-reflexive Akt hier unmittelbar versinnlicht stattfindet bzw. im Vollzug präsent wird.

8 Vgl. u. a. Georges Canguilhem, Das Lebendige und sein Milieu, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin (August) 2009, 233–279.

Wenn also diese zweite oder anspruchsvolle Form der Selbst-Reflexion eine Antwort auf die Frage nach dem ästhetischen Denken geben soll, muss es sich um eine besondere Art von Reflexion handeln, die *im* sinnlichen Vollzug stattfindet. Das heißt, dass sie nicht *thematisch* auf das Verhältnis von Leben und Milieu oder Bedingungen und Bedingtem bezogen ist – denn dann wäre sie theoretisches Denken. Wenn es aber gerade um die Frage geht, wie das Denken selbst sinnlich sein kann (wie es ein Lebensvollzug und nicht nur ein reflexives Beziehen auf etwas sein kann), dann muss es sich hier um eine spezifische Weise des Reflexiv-Werdens handeln, das nicht einfach nur den Tatbestand des wechselseitigen Aufeinander-bezogen-Seins von Leben und Milieu oder Bedingtem und Bedingendem ausstellt, indem es eine kritische Distanz dazu herstellt; vielmehr wird dieses Verhältnis selbst als denkendes durchlebt: Selbst-reflexiv meint dann also nicht eine Suspension des Handelns, Lebens, Sinnlichen, sondern eine bestimmte Weise, den Lebensvollzug, die Handlung, die Versinnlichung selbst zu vollziehen.

III. Ästhetisches Reenactment

Diese Gestalt des denkenden Lebensvollzugs im Ästhetischen möchte ich nun im letzten Schritt in der Auseinandersetzung mit dem Material der bereits angekündigten Praxis des Reenactments bestimmen, die dem ästhetischen Denken auf besondere Weise entgegenkommt. Denn das Reenactment stellt auf paradigmatische Weise eine Form verlebendigender Darstellung vor, also eine Reflexion *im* sinnlichen *Vollzug*. Das ist insofern wichtig, als es sich folglich um eine Form der Reflexion handelt, die die Bedingungen des Reflexionsvollzugs nicht thematisch präsent macht, sondern diese vielmehr im sinnlichen Vollzug selbst in ihrer Widerständigkeit und Unverfügbarkeit oder in ihrer bedingenden Funktion «erfahrbar» macht. Zugleich stellt nicht jede Reenactmentpraxis eine derart sinnliche Reflexionsform dar – sondern nur eine besondere, «erweiterte» oder «avancierte» Spielart mit einer genuin ästhetischen Form. Diese setzt sich einerseits von den populär-historiografischen Reenactments und andererseits von deren künstlerischer Resituierung auf je unterschiedliche Weise ab: *Einerseits* werden populär-historiografische Reenactments oft als lebendige, möglichst authentische Nachstellungen von historischen Ereignissen beschrieben, an denen der Zuschauer teilhat, um so zu einer intensiveren, weil affektiven und unvermittelten Kenntnis der historischen Vergangenheit zu gelangen, wie dies für die großen Schlachtennachstellungen wie dem Reenactment der Schlacht von Gettysburg der Fall ist. Die Erfahrung vollzieht sich hier im Modus der Immersion und schließt nach Möglichkeit jedes distanzierende oder verfremdende Moment aus. Von diesem Verständnis, das einer identitären Geschichtsauffassung in die Hände spielt, setzen sich *andererseits* die künstlerisch-dokumentarischen Strategien ab, die gerade diesen konservativen historiographischen Zug unterlaufen, indem sie nicht die Macht

der Geschichte, sondern vielmehr die Macht über Geschichte inszenieren. Dies geschieht durch eine Durchbrechung des identifikatorisch-immersiven Modus qua Verfremdung, aus der eine kritische Distanzierung möglich wird.

Gleichwohl teilen diese dokumentarischen Strategien mit den populär-historiografischen Strategien einen Bezug auf die Vergangenheit, der in beiden Fällen von der *Verfügbarkeit* von Geschichte ausgeht. Während die Vergangenheit jedoch in der populären Historiografie weiter- und dadurch festgeschrieben wird, wird sie in den künstlerisch-kritischen Praktiken dekonstruiert, um dann auf die eine oder andere Weise – durch ideologiekritische Enthüllung falscher Geschichtsschreibung, Produktion von Gegenwahrheiten oder fiktiven Dokumentarisierungen – in neuer und diesmal «richtiger» Weise reproduziert zu werden. Damit inszenieren diese Reenactments einen Krieg um die «richtige Interpretation», lassen jedoch die dokumentarische Logik selbst unangetastet. Denn hier tritt die «ästhetische» Erfahrung in eine Distanz, aus der heraus die Produktion von Geschichte kritisch reflektierbar wird. Zugleich liegt einem solchen kritisch-dokumentarischen Bezug auf Geschichte eine Form von Reflexion zugrunde, die rein thematisch auf das Vergangene Bezug nimmt und damit nicht im anspruchsvollen Sinne ästhetisch genannt werden kann.

Eine ästhetische Selbst-Reflexion im anspruchsvollen Sinne aber, so die These, bezieht sich nicht thematisch auf die Produktionsbedingungen eines Ereignisses, sondern wiederholt diese so, dass sich das Ereignis auf andere Art im Sinnlichen neu ereignet. Darin besteht die Pointe des ästhetischen Reenactments, das, im Gegensatz zum dokumentarischen Reenactment, in seiner Form auf die *Un*verfügbarkeit von Geschichte reagiert – resp. mit derselben gerade konfrontiert. In diesem Sinne besteht die besondere Herausforderung des ästhetischen Reenactments darin, die Vergangenheit in der Wiederholung nicht durch einen naiven dokumentarischen Glauben zu erschließen, sondern eben gerade in ihrer Unverfügbarkeit ins Bild zu setzen. Und dies geschieht über die Nachstellung eines Milieus – oder einer medialen Anordnung –, in der sich etwas erneut ereignet, jedoch in Kontinuität mit der Vergangenheit. Damit ist die Wiederholung des ästhetischen Reenactments nicht auf das Ereignis selbst gerichtet, sondern vielmehr auf dessen mediale Bedingungen der Möglichkeit, und setzt damit den Vollzug des lebendigen Denkens – die Reflexion auf sein Milieu – *im Ästhetischen* um, insofern diese Bedingungen selbst reenactet werden.

IV. «5,000 Feet is the Best»

Dies soll zum Abschluss anhand der Video-Arbeit *5,000 Feet is the Best* von Omer Fast untersucht werden.[9] Es handelt sich um eine 30-minütige, geloopte Ein-Kanal-Videoinstallation von 2011, deren Titel sich auf die ideale Flughöhe für eine Kriegsdrohne bezieht. Die Arbeit ist aus einer Reihe von Interviews hervorgegangen, die der Künstler mit einem US Air Force-Predator Drone-Operator, einem

9 Omer Fast, *5,000 Feet is the Best*, D/USA 2001, 30 min. Siehe auch die Publikation Omer Fast, *5,000 Feet is the Best*, New York, Berlin (Sternberg Press) 2012 mit Beiträgen u. a. von T.J. Demos, Liz Kotz, Tom McCarthy.

Abb. 1–3 Stills aus *5,000 Feet is the Best*, Regie: Omer Fast, D/USA 2011, 30 min (Orig. in Farbe)

Drohnenpiloten geführt hat. Fast legt hier, wie in den meisten seiner Arbeiten, mehrere Erzählebenen und Erzählformen übereinander: Die dokumentarischen Originalaufnahmen des Drohnenpiloten, die ihn aber immer nur verschwommen zeigen, werden mit Luftaufnahmen aus Nevada unterlegt sowie mit Reenactments des Interviews zusammengeschnitten. In diesen Reenactments wird eine ursprüngliche Interviewszene, deren Original man jedoch nicht sieht, drei Mal nachgestellt und dann in drei Geschichten überführt, die jeweils von einem immer anderen Detail aus dem Hotelmilieu ausgehen und mit dem Drohnenkrieg scheinbar nichts zu tun haben.

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist das allgemeine Fehlen von Dokumenten: Damit ist zunächst die Schwierigkeit des Künstlers gemeint, einen Interviewpartner zu finden, der über seine Erfahrungen sprechen würde. Dies gelang schließlich unter der Bedingung der Unkenntlichmachung seines Gesichts. Neben dieser expliziten Undarstellbarkeit ist die Arbeit darüber hinaus mit einem Sujet, dem Drohnenkrieg, befasst, der – so zumindest die westliche Sicht – kein «echter» Krieg ist, sondern nur noch im Bild, am Bildschirm geführt wird. Folglich kann er auch nicht mehr, wie noch die klassischen Schlachten, dem Reenactment als Sujet dienen.

Es lassen sich in der Arbeit nun drei Strategien unterscheiden, die sich mit dieser Unverfügbarkeit des ursprünglichen Ereignisses narrativ – und damit quasi anti-modernistisch – auseinandersetzen: Ein Reenactment erster Ordnung, eine narratologische Strategie und ein Reenactment zweiter Ordnung.

Das Reenactment erster Ordnung, das nachgestellte Interview, findet in einem geschlossenen, kammerspielartigen Milieu statt, einem Hotel in Nevada, und thematisiert, im weitesten Sinne, die posttraumatischen Stressattacken der Drohnenpiloten. Der Dialog zwischen den Schauspielern ist derart doppeldeutig, dass es unklar bleibt, ob er sich «nur» in der Nachstellung bewegt oder durch Verfremdungen die Bedingungen dieser Nachstellung mit adressiert: So kann bereits die Aussage «Aber Sie sind kein richtiger Pilot» sowohl darauf bezogen sein, dass die Steuerung einer Drohne etwas anderes darstelle als das Steuern eines Flugzeugs, als auch auf die Tatsache, dass es sich hier um eine nachgestellte Situation handelt; auch die Antwort: «Na und? Sie sind kein richtiger Journalist» und der Verweis auf das Kamerateam kann gleichermaßen innerhalb der Nachstellung als auch als Adressierung der Nachstellungssituation verstanden werden. Diese Ununterscheidbarkeit wird in der Aussage, der

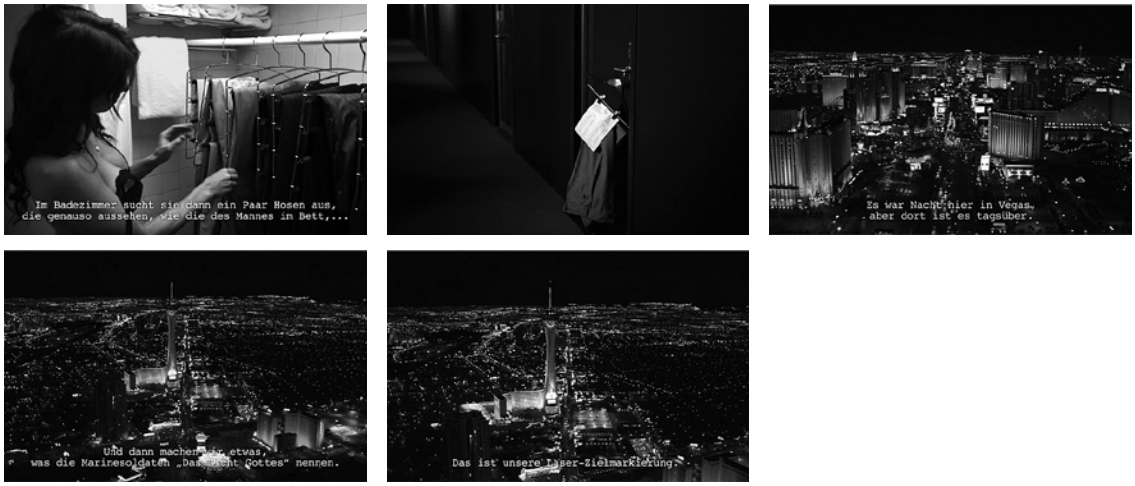


Abb. 4–10 **Stills aus *5,000 Feet is the Best*, Regie: Omer Fast, D/USA 2011, 30 min (Orig. in Farbe)**

«falsche» Journalist denke bestimmt an «wirkliche Leichen, Schützengräben, Senfgas und den Ersten Weltkrieg» – also an den Stoff populärer Reenactment-Praktiken – spezifiziert, denn hier wird der Drohnenkrieg in einen direkten Gegensatz zum «richtigen» Krieg gestellt und zugleich auf die Schwierigkeit der künstlerischen Reenactment-Strategie verwiesen, die *Nichts* zum Nachstellen hat, außer ebenjenes Interview, also eine bereits medialisierte Wiedergabe, eine *Erzählung* des Krieges.

Auf diese Nachstellungsszene folgt dann jene narratologische Ebene der anscheinend aus dem Zusammenhang gegriffenen Erzählungen, mit denen der falsche Drohnenpilot auf die Aufforderung, er solle über seine Missionen sprechen, reagiert. Hier wird die Wiederholung als Arbeit der Imagination ausgestellt, die sich in Auseinandersetzung mit der dokumentarischen Spur des Interviews im Geschichtenerzählen entfaltet. Diese Geschichten werden als «Metaphern» für den Krieg bezeichnet, deren «Auflösung» jedoch immer wieder fehlschlägt: So handelt z. B. eine Geschichte von einem Paar, das Casinogäste ausraubt, indem die Frau sie verführt und sich dann von ihrem Mann in flagranti überraschen lässt, sodass der Casinogast entsetzt flieht, jedoch erst nachdem die Frau seine Hose mit einer anderen vertauscht und so seine Wertsachen an sich gebracht hat. Der reenactete Drohnenpilot verwehrt sich also zweifach dem Anspruch, eine «andere», bessere Erzählung der Kriegserfahrung, eine andere Erklärung seiner Mission zu geben, denn nicht nur stammt diese Geschichte aus dem «neuen» Leben des Drohnenpiloten, der jetzt als Security Guard in einem Casino arbeitet, zudem wird sie als Improvisation des Schauspielers erkennbar, der einzelne Details aus dem Hotelmilieu aufgreift, in diesem Fall eine Hose, die gereinigt an einer Hoteltür hing.

Daher könnte man denken, die Arbeit würde an dem Topos einer Kontingenzerfahrung weiterarbeiten, an der Einsicht in eine palimpsestartige Geschichte, und zwar indem sie die Vervielfältigung quasi-fiktiver Geschichten vorführt, die

darauf verweisen, dass alles auch ganz anders hätte sein oder kommen können, wie es das Anliegen jener künstlerischen Reenactments zu sein scheint, die eine *andere* mögliche Wirklichkeit inszenieren.

Die *genuin ästhetische* Leistung dieser Arbeit geht jedoch über diese Kontingenzbehauptung hinaus und liegt somit letztendlich auf jener Ebene, die man als Reenactment zweiter Ordnung bezeichnen kann und die sich auf die ästhetische Erfahrungssituation bzw. auf den Betrachter der Arbeit bezieht (und den Begriff des Reenactments damit zugleich entgrenzt): Denn genau hier werden die Modi immersiver Teilhabe und kritischer Distanzierung in ihrer Verspannung erfahrbar und hier vollzieht sich das Denken im sinnlichen Vollzug. Dies geschieht ausgehend von der Feststellung einer bestimmten Künstlichkeit oder Uneigentlichkeit des Dargestellten, die nicht nur durch genannte Verfremdungseffekte hergestellt wird, sondern v. a. dadurch, dass die Nachstellungssituation, die nachgestellte Situation (das Interview) und die Kriegssituation im Reenactment in eins gesetzt werden und zwar *qua* ihrer geteilten Medialisierung: Nichts davon ist verfügbar, also *wirklich*, *echt oder dokumentarisch*, *alles* ist vermittelt, verschoben, verfremdet; formal wird so der expositorische Modus der pseudo-dokumentarischen Einstellungen vernäht mit dem *Light of God* der Drohnen: Die Vogelperspektive der Kamera, die über das nächtliche Las Vegas oder die Wüste von Nevada gleitet, ist ununterscheidbar von der Drohnenperspektive.

Damit wird eine strukturelle Ähnlichkeit erfahrbar gemacht, die hier nicht so sehr die historische als vielmehr die geografische Distanz aufhebt; und zwar nicht im Sinne einer Schockwirkung durch die Collage heterogener Elemente – wie dies z. B. in Martha Roslers Serie *Bringing the War Home* der Fall ist[10] –, sondern durch die Einführung und immersive Weiterführung einer geografisch oder historisch entfernten Wirklichkeit in einer gegenwärtigen Wirklichkeit. Denn auch das «originale» Interview zeigt nur eine vermittelte Form historischer Wirklichkeit an – und auch die Bilder, die es illustrieren, sind Aufnahmen aus Nevada und insistieren so darauf, dass das Territorium des Drohnenkriegs austauschbar ist: Es geht also nicht um die Aufdeckung von ideologisch verdeckten Wahrheiten, noch um die Richtigstellung falscher Historiografien, sondern um die «einfache», man könnte sagen *realistische* Feststellung einer Kontinuität, die über das fiktive Ineinandergreifen immer schon medialisierter Geschichten hergestellt wird – denn genau darin besteht, wenn man so will, der Abgrund des zeitgenössischen Drohnenkriegs, im Fehlen jedweder Schockwirkung, in seiner Eingebettetheit in das amerikanische (und, wie mittlerweile bekannt ist, ebenso europäische) Milieu.

Dies geschieht *nicht* über eine thematische Wiedergabe eines historischen Moments oder einer politisch relevanten Situation, wie eben Obamas Drohnenkrieg; denn dann wäre die Arbeit weder ästhetisch noch politisch zu nennen, sondern vielmehr in einem engen, naiven Sinne ‹dokumentarisch›. Noch geht

10 Die amerikanische Künstlerin Martha Rosler kombiniert in ihrer künstlerischen Fotomontage-Serie *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967–72) Bilder aus dem Vietnamkrieg, und zwar Fotos der vietnamesischen Opfer der amerikanischen Kriegseinsätze, die im *Life Magazine* veröffentlicht wurden, mit Aufnahmen von amerikanischen Interieurs aus dem Wohnmagazin *House Beautiful*, um so die Rede vom «Krieg im Wohnzimmer», die auf die permanente TV-Berichterstattung anspielt, im Bild zu literarisieren und zugleich medienreflexiv zu wenden. Diese Serie wurde von Rosler 2004 und 2008 bezüglich der Kriege im Irak und in Vietnam wieder aufgenommen. Vgl. u. a. Martha Rosler, *Decoys and Disruptions*, *Selected Writings*, 1975–2001, Cambridge (The MIT Press) 2004, hier bes. Place, Positon, Power, Politics, 349–378.

es um die Feststellung, dass alle Wirklichkeit kontingent sei und daher nach Belieben umkodierbar und veränderbar, eine Tatsache, die längst zur leitenden Strategie biopolitischer Gouvernementalität avanciert ist. Vielmehr geht es hier um eine Reflexion auf die Bedingungen, das Milieu, eines Ereignisses, die zugleich *innerhalb* dieser Bedingungen, als Reenactment, stattfindet. Das heißt, dass die Bedingungen selbst im ästhetischen Vollzug der Nachstellung zur Disposition stehen und neu ausgehandelt werden: Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass der Betrachter trotz medialer Grenzen des Bildschirms – oder gerade deswegen – immersiv teil hat an Fasts Video, in das er durch die Computerspielästhetik der Einstellungen genauso eingebunden wird, wie über die Tatsache, dass der Betrachter «das Gleiche» macht wie der Drohnenpilot, nämlich vor dem Bildschirm sitzen. Damit durchlebt nicht nur der Schauspieler, sondern vielmehr der Betrachter selbst die Situation des Drohnenpiloten und wird dadurch für die «kritische» Tatsache sensibel, dass ihre Wirklichkeiten austauschbar sind: Sein Nach-Denken über die Ubiquität moderner Drohnenkriege vollzieht sich derart in einem Sinnlichen, das die eigene Betrachtersituation genauso umfasst wie die nachgestellte Interviewsituation, das Interview selbst und den darin beschriebenen Drohnenkrieg. Dessen prekärer Status – eben seine Unverfügbarkeit – setzt sich so in der ästhetischen Erfahrung des Betrachters fort, der letztlich selbst die Rolle des Drohnenpiloten reenactet und zwar aufgrund der medialen Anordnung, in der er sich befindet, d. h. aufgrund der Tatsache, dass Zuschauer und Pilot immer die gleiche mediale Distanz zum ‹wahren› Ereignis, hier zum Kriegsgeschehen, einnehmen. So wird der immersive Modus gerade qua Distanz oder medialer Uneigentlichkeit hergestellt, um so letztendlich zu verdeutlichen, dass es Fast natürlich nicht um eine affirmative Fortschreibung von Vergangenheit oder Gegenwart zu tun ist, sondern vielmehr um die Adressierung einer solchen Kontinuität qua Wiederholung ihrer Bedingungen der Möglichkeit, ihres Milieus.

Und in diesem Sinne handelt es sich hier um eine Form des Reenactments, die sich in selbst-reflexiver Form, also als eine Form des ästhetischen Denkens, entfaltet: Denn es steht weder ausschließlich die Frage nach einer dokumentaristischen Darstellung oder Gegen-Darstellung im Mittelpunkt, noch die Anrufung einer Kontingenz, die eine immer andere Wirklichkeit denkbar machen soll, sondern vielmehr die Frage danach, wie vergangene Ereignisse sich in der Gegenwart immer wieder *aufs Neue*, aber nicht notwendigerweise anders ereignen, wie also Entlegenes in der Gegenwart weiterwirkt. Ästhetisches Reenactment beruht damit auf einer Selbst-Reflexion, die sich nicht thematisch auf die zu wiederholende Handlung beziehen lässt, sondern vielmehr auf die Bedingungen, unter denen diese Handlung sich wiederholt: Doch auch die Bedingungen werden *nicht* thematisch aufgerufen, sondern eben gerade nachgestellt, d. h. durchlebbar gemacht, um so jene polare Dynamik in Gang zu setzen, die das Leben mit seinem Milieu austrägt und in dem dieses veränderbar, verschiebbar, verhandelbar wird. Derart schließt das ästhetische

Reenactment die konkrete sinnliche Situation mit ein, und zwar als Modus, Milieu oder Medium einer Reflexion, die *geschieht*.

Das hieße zuletzt, dass eine solche ästhetische Form des Reenactments zwar im Modus des Dokumentarischen operiert (nicht aber des Dokumentaristischen oder naiv bzw. repräsentativ Dokumentarischen), und zwar insofern sie trotz dokumentarischer Bilder – als dokumentarisch im strengen Sinne könnten hier nicht nur die Aufnahmen des Interviews, sondern ebenfalls jene Luftaufnahmen der Wüste von Nevada verstanden werden – nicht darauf abhebt, «die Wirklichkeit zu zeigen, wie sie ist», oder der dem Zuschauer verschleierten Wirklichkeit eine wirkliche Wirklichkeit zu entreißen, um diesen aus der ideologischen Verblendung zu führen. Im Gegenteil zielt das ästhetische Reenactment als eine Form eines ästhetischen Realismus gerade darauf ab, die Wirklichkeit in ihrer Unverfügbarkeit und Uneigentlichkeit, d. h. auch in ihrer notwendigen Medialisiertheit zu adressieren, ganz so wie Benjamin dies bereits für das angehende Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit herausgestellt hat:

> So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.[11]

Die Eigentlichkeit der Wirklichkeit, die das naiv dokumentarische Paradigma fordert und darstellen will, wird in der Darstellung immer erst hergestellt, vermittelt – als blaue Blume in der Wüste Nevadas. Mit Rancière könnte man den Gegensatz von dokumentarischer und ästhetischer Darstellung folglich auch als zwei Konzeptionen des Beschreibens verstehen, einer naiv-dokumentarischen Beschreibung, die die Charaktere und Personen auf ihre Orte und Rollen festschreibt und sich damit in ein disziplinäres Paradigma einschreibt,[12] und einer ästhetisch-dokumentarischen Beschreibung, die aufgrund des exzessiven, mehrdeutigen, homonymen Charakters von Bildern und Worten jedwede Festschreibung unmöglich macht und vielmehr eine lossagende oder -schreibende Darstellung meint, die Bedeutungen verunklart, wie dies bei Omer Fast in der Vertauschbarkeit der Wüstenbilder zum Ausdruck kommt. In diesem Sinne ist das ästhetische Reenactment eines, das in einem dokumentarischen Modus operiert, der selbst schon ein ästhetischer geworden ist, der also aus dem naiv-dokumentarischen, auf Authentizität angelegten Regime herausgetreten ist: eine Form des ästhetischen Dokumentarismus.

11 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2003, 32.

12 Vgl. hierzu auch Allan Sekula, Der Körper und das Archiv, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2003, 269–334.

SIMON ROTHÖHLER

DIE ZWÖLFTE FLÄCHE

Streaming, Mapping, Stitching Places: Zu «Haiti 360°» und «People's Park»

Was hat 20 Ecken, 30 Kanten und besteht aus zwölf fünfeckigen Seitenflächen? Das Dodekaeder, gelegentlich auch Zwölfflächner genannt. Beim regelmäßigen Dodekaeder sind die Seitenflächen kongruent; es handelt sich um einen der fünf platonischen Körper. Wer dem Begriff nachgeht, stößt neben Abhandlungen zur grundlegenden Mathematik recht schnell auf bunte Bastelbögen in Auffaltungsdarstellung sowie Platons einschlägigen Hinweis: «dieser Gestalt bediente sich Gott für das Weltganze»[1]. Die postulierte Idee eines «Ganzen» leitet zu einer Anschlussfrage über: Welches simultan aufzeichnende 11-Linsen-System akquiriert und prozessiert eine panoramatische Datenbasis aus 30 Frames à 2400×1200 Pixel pro Sekunde? Antwort: Die Dodeca 2360, das Vorzeigeprodukt der kanadischen Technologiefirma Immersive Media – laut Anbieter «the world›s first 360°, full motion, high resolution camera».[2]

Mitte der 2000er Jahre noch eng verbunden mit der ersten Bilddatengeneration des Webkartografie-Dienstes Google Street View, begann Immersive Media verstärkt ab 2007 – nach einem auf WikiLeaks detailliert dokumentierten Zerwürfnis mit dem US-Konzern[3] – die 360°-Videotechnologie in marktgerecht zugeschnittene Anwendungsfelder auszudifferenzieren. Außer für zivile Nutzungen wie Geographic Information Systems (GIS), interaktives Live-Entertainment (ein Konzert der Black Eyes Peas als *BEP360 App*; ein Webcasting der *Tonight Show* während der Olympischen Spiele in Vancouver 2010; wöchentliche Play-off-Spiele der kanadischen Eishockey-Liga) und aufwändige Werbekampagnen (Panoramasnowboarding für Red Bull, Stierläufe für Volvo[4]), kam das patentierte Kamerasystem auch während der Besatzung des Irak zum Einsatz. Unter dem eingetragenen Markennamen Patrol View lieferte die Dodeca für die US-Armee eine militärstrategische Kartografie der Straßen Bagdads – «allowing a ‹you are there› capability to every street corner»[5] – und fungierte als mobile Überwachungskamera oder in der Voraufklärung komplexer Delaborierungsoperationen.

1 Platon, Timaios, 53 c–57 c, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 4, hg. von Ursula Wolf, Berlin (Rowohlt) 2004.

2 immersive media, *Dodeca® 2360 Camera System*, in: http://immersivemedia.com/wp-content/uploads/2012/03/imc_cs_Dodeca-2.pdf, gesehen am 18.6.2014.

3 Die geleakten Dokumente berühren Zeitpunkt und Umfang von Googles selbstständiger Investition in die Panorama-Technologie, aber auch die frühen Absprachen mit der kanadischen Privacy Commission: *Google Street View, Immersive Media Corp. and the Canadian Privacy Commission, internal documents, 2006–2007*, in: WikiLeaks, dort veröffentlicht 19.5.2009, https://wikileaks.org/wiki/Google_Street_View,_Immersive_Media_Corp._and_the_Canadian_Privacy_Commission,_internal_documents,_2006-2007, gesehen am 18.6.2014.

4 http://www.thechase360.com, gesehen am 18.6.2014.

5 http://immersivemedia.com/clients/u-s-army, gesehen am 18.6.2014.

Ein globales Medienpublikum kam im Januar 2010 erstmals nachdrücklich mit der Videotechnologie in Berührung – im Rahmen der Berichterstattung von den verheerenden Folgen des Erdbebens in Haiti. Auf der Homepage von CNN trifft der Nutzer unter der Überschrift *Haiti: 360°* auch heute noch auf ein zunächst nicht weiter auffälliges, nicht sonderlich hochaufgelöst streambares Flash-Video.[6] Nach Auslösen des Playbuttons startet eine 3:20 Minuten lange Plansequenz, eine Autofahrt durch Port-au-Prince, aufgenommen, wie vermerkt wird, am 18. Januar 2010 um 9:52 a.m. EST. Die augenscheinlich in Fahrtrichtung ausgerichtete Kamera ist auf dem Autodach montiert; seitlich der Straße, am linken und rechten Rand des Bildkaders, sind zerstörte Häuser, erste Aufräumarbeiten, Einwohner Haitis zu erkennen. Die eigentliche Medieninnovation präsentiert sich diskret, in Form von vier Grafikpfeilen, die oberhalb der Bildmitte platziert sind und vor allem auffallen, weil sie trotz semitransparenter Gestaltung die ungestörte Sicht in die Tiefe des filmisch dynamisierten Raumes irritieren. Zur Sicherheit steht neben den Pfeil-Icons geschrieben, ebenfalls mitten im Bild, dass dieses «anklick- und ziehbar» sei. Wer nun den Cursor in das Videofenster navigiert, bemerkt unmittelbar, dass der voreingestellte Bildausschnitt kein definitiver, sondern einer unter vielen jetzt und hier auch möglichen ist. Jeder beliebige Videoabspielzeitpunkt enthält die Option einer interaktiv steuerbaren Rekadrierung; jedes konkret aktualisierte Fahrtvideo realisiert sich fortan auf der Folie alternativer Perspektivfolgen, die potenziell ebenso streambar wären. Technisch gesehen wird dieses «Click & Drag Image» zum einen durch den 11-äugigen Kugelkamerakopf der Dodeca produziert, deren Einzelperspektiven in der Addition (fast) das ganze Sichtfeld abdecken, zum anderen aber auch durch einen zum System gehörenden Algorithmus, dessen Rechenleistung aus den einströmenden Teildaten – mittlerweile quasi in Echtzeit – ein virtuelles Raumbild zur Wiedergabe erzeugt, das nutzerseitig in alle möglichen Richtungen und Winkel verschieb- und explorierbar wird.

Abb. 1 **Dodeca® 2360, Immersive Video Camera**

Abb. 2 **CNN, *Haiti: 360°* – Cursor im Videofenster (Orig. in Farbe)**

Die Flexibilität des Bildausschnitts – von CNN vermarktet als ‹neutraler› Blick, als digitale Befreiung des Rezipienten von der selektiven Wahrnehmung analoger Vorortberichterstattung: «to give you a 360-idea of what is going on on the ground»[7] – ruft zunächst eine alte filmtheoretische Debatte in Erinnerung: Bazins These, die Kinoleinwand sei kein Rahmen, sondern ein Kasch – und insofern «zentrifugal».[8] Cavell bezog einen verwandten Gedanken zu Präsenzressourcen des Nichtsichtbaren später auf die Fotografie: «The camera, being finite, crops a portion from an indefinitely larger field; continuous portions

6 http://edition.cnn.com/interactive/2010/01/world/haiti.360/index.html?video=haiti.flv, gesehen am 18.6.2014.

7 https://www.youtube.com/watch?v=q1KagAg1tPg, gesehen am 18.6.2014.

8 André Bazin, Malerei und Film, in: ders., *Was ist Film?*, Berlin (Alexander) 2004, 224–230, hier 225.

of that field could be included in the photograph in fact taken; in principle it could all be taken. Hence objects in photographs that run past the edge do not feel cut.»[9] Deleuze wiederum hat angedeutet, auf welche Weise Bazins anhand einer intermedialen Konstellation theoretisierte Unterscheidung *cadre/cache* als *re-entry*-Figur weitergedacht werden kann.[10] In diese Richtung argumentiert, handelt es sich nicht (nur) um eine Mediendifferenz zwischen Malerei (Rahmen) und fotografischem Bewegungsbild (Leinwand), sondern um zwei diametrale filmästhetische Optionen: die empirische Grenze des Bildes zu betonen oder durchlässig und tentativ erscheinen zu lassen, sein Bezogensein auf nicht aktuelle, also virtuelle Bilder ins filmische Spiel fließender Rekadrierung einzubringen – oder (eher) nicht. Im Fall der insistierenden Grenze kann es sich um «zentripetale» bildkompositorische Setzungen oder schlicht um den äußersten diegetischen Rahmen handeln, jenseits dessen zwar auch «Welt» ist, aber eben nicht die mit bestimmten Bedeutungen belegte Welt einer geschlossenen fiktionalen Erzählung, sondern jene Dreh- und Setarbeit, die konstitutiv nicht ins Bild gelangen soll. Ragt bei einer Einstellung qua «goof»[11] ein Scheinwerfer ins Bild, ist klar, dass die Kadrierung zu wenig des «larger field» abdeckt und insofern einen ästhetischen Rahmen ins Bild zieht, dessen Überschreitung etwas ganz anderes sichtbar werden lässt, nämlich die Produktionsgrenzen der erwünschten Weltaufdeckung – und somit Zeichen, die diegetisch unterdeterminiert sind.

Dass die auf dem Screen sich variabel materialisierende Bildgrenze von *Haiti 360°*[12] in bestimmter Hinsicht individuellen Nutzerentscheidungen unterliegt – und der User so gesehen nun selbst den Deleuzschen «Faden»[13] (in Form des Cursors) in der Hand hält –, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch hier Abdeckungsprozesse konstitutiv bestimmen, was unsichtbar bleibt: «Jede Kadrierung determiniert ein Off.»[14] Standort und Zeitpunkt der Aufnahme sowie Schärfebereich der Kamera definieren das Limit des akquirierten Datenpools; die elf Linsen ergeben einen Rundumblick (nicht ganz, davon wird noch die Rede sein), zeichnen aber dennoch Einstellungen (von der und zur Welt) auf. Die panoramatische «Entrahmung»[15] des Bildes, seine interaktiv dynamisierbare Bildgrenze, hebt die Spannung zwischen *cadre* und *cache* nicht auf.

Mit dem Begriff «Immersion» weist der Hersteller gleich selbst aus, dass das erweiterte Raumbild in erster Linie auf eine Repositionierung des Betrachters abzielt. Die Innovation setzt auf neue Formen rezeptionsästhetischer Effektivität, die jenseits jüngerer Investitionen in stereoskopischen Bildtechnologien liegen und dennoch eine Differenz in der komplex zusammenströmenden visuellen Kultur des Web 2.0 markieren sollen. Der darin stattfindende Bildwettbewerb, in nicht geringem Maße angetrieben durch eine Aufmerksamkeitsökonomie, die in Klickzahlen und Ad-Targeting-Tools durchrationalisiert ist, adressiert den Rezipienten immer nachdrücklicher als User, der Bilder nicht betrachten, sondern benutzen und manipulieren können soll.[16] Bildzugriff ersetzt auch

9 Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Mass., London (Harvard Univ. Press) 1979, 24.

10 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1997, 32 f.

11 Vgl. Butis Butis (Hg.), *Goofy History. Fehler machen Geschichte*, Köln, Weimar, Wien (Böhlau) 2009.

12 Genaugenommen handelt es sich um eine Serie: Insgesamt wurden fünf CNN-Videos an unterschiedlichen Orten in Port-au-Prince produziert.

13 «Je fester der Faden ist, der das sichtbare Ensemble mit den nicht sichtbaren Ensembles verbindet, desto besser erfüllt das Off seine erste Funktion, dem Raum weiteren Raum hinzuzufügen.» Deleuze, *Bewegungs-Bild*, 34.

14 Ebd., 32.

15 Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990, 164.

16 Komplementär dazu haben sich auch die Screens/Interfaces gewandelt und neue Modi der Berühr- und Bedienbarkeit von Bildoberflächen hervorgebracht; vgl. für eine medienarchäologische Perspektive: Wanda Strauven, Early Cinema's Touch(able) Screens: From Uncle Josh to Ali Barbouyou, in: NECSUS. *European Journal for Media Studies*, 2/2012, dort datiert 22.11.2013, http://www.necsus-ejms.org/early-cinemas-touchable-screens-from-uncle-josh-to-ali-barbouyou/, gesehen am 18.6.2014.

bei Immersive Media Bildbetrachtung: Die modifizierte Raumdarstellung des 360°-Bewegungsbildes erschließt sich über Optionen seiner Navigierbarkeit; der Rezipient wird als Blicklenker und Bildexplorierer aktiviert.

Auch unabhängig von der konkreten militärischen Anwendung des Dodeca-Systems verweisen die Manöver von *Haiti 360°* auf Praktiken des Kontrollbildes. Abgesehen davon, dass die Übertragungsprotokolle von Streaming-Anwendungen auf kommerziellen Webseiten immer auch Datenrückflüsse gespeicherten Nutzerverhaltens generieren (es sind die entscheidenden Daten für die gängigen Formen ihrer Amortisierung), haftet dem 360°-Bewegungsbild eine spezifische Registraturästhetik an. Das betrifft einerseits den scannenden Modus der visuellen Raumerschließung, welche von einer Blickposition aus erzeugt wird, die durch einen nicht nur qua Naturgewalt, sondern auch durch postkoloniale Geopolitik zerstörten Lebensraum gleitet – und dabei ‹alles› sehen und aufzeichnen möchte. Die solchermaßen vermessene Realtopografie wird zum Content, der Nachrichtenkonsumenten auf spielerische Weise mit Mediengadgets in Kontakt bringen soll. Neben den panoptischen Reserven dieses Panoramablicks – der aus einer abgesicherten Distanz geworfen wird, nicht erwidert werden kann (weil er jederzeit in alle Richtungen ausstrahlt) und als objektives Bildprotokoll verstanden werden soll – bezieht sich aber auch der Mappingprozess selbst auf Kontrollpotenziale, weil jedem hochaufgelöstem Dodeca-Einzelbild eine digitale Orts- und Zeitkennung imprägniert ist. Die Datenakquise dieser Erkundungsreise verläuft über digitale Verfahren permanenter «fotografischer Erfassung»,[17] die das 360°-Bewegungsbild nach instrumentell frei wählbaren Suchkriterien prozessierbar machen.

Im Fall von *Haiti 360°* ist dieser polizeiliche Aspekt nicht nur bildtheoretisch von Relevanz, sondern ein konstitutives Feature der Nutzeransprache: Zu jedem beliebigen Zeitpunkt ermöglicht das Streamingvideo den Wechsel ins Standbild. Die Welt friert dann fotogrammatisch ein, die Blickperspektive ist aber weiterhin voll manövrierbar; die Zeit steht still, der Raum bleibt dynamisch – auch durch die Zoomfunktion. Der Rezipient verwandelt sich dabei in eine 2.0-Version des «possessive spectator»,[18] der das Digitalbild nicht nur arretiert, sondern vor allem operativ kontrolliert. Jeder stillgestellte Moment wird durch Perspektivänderungen und Heranzoomen zum fungibel auswertbaren Datenblock. In seiner Durchsuchbarkeit präsentiert sich das gesamte akquirierte Dodeca-Sichtfeld, Zeitschnitt für Zeitschnitt, in Datenbankform. Ruinierte Häuser, verzweifelte Haitianer, die im Schutt nach Opfern und ihrem Besitz suchen, können in aller Ruhe pausiert, vergrößert, betrachtet werden. Als letzte medienästhetische Barriere steht die noch vergleichsweise niedrige Auflösung des vier Jahre alten Flashvideos zwischen Bildobjekt und Bildnutzer; grobe Pixel formieren einen anonymisierenden Blickschutz, der einige Details unlesbar werden lässt und dem Zugriffsmodus des «database watching»[19] entzieht.[20]

17 Susanne Regner, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München (Fink) 1999.

18 Laura Mulvey, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London (Reaktion Books) 2006, 161–180.

19 Geert Lovink, *Networks Without a Cause. A Critique of Social Media*, Cambridge (Polity Press) 2011, 134 ff.

20 Bei aktuellen Dodeca-Produktionen für CNN – wie anlässlich des Taifuns Hayan im Herbst 2013 (Cable News Network. Turner Broadcasting System, Inc.: *Interactive video: Typhoon Haiyan's aftermath*, http://edition.cnn.com/interactive/2013/11/world/philippines-360-video/, gesehen am 18.6.2014) – machen sich die allgemeinen Steigerungsraten der Breitbandgeschwindigkeit in Form deutlich höher aufgelöster Streamingvideos bemerkbar.

Im Freeze-Frame-Zwischenstand nähert sich das Streambild von *Haiti 360°* somit dem medientechnologisch gesehen älteren Street-View-Prinzip an, das Immersive Media zu Beginn der 2000er Jahre zu Googles Entwicklungsabteilung brachte und dort das «Geobrowsing»[21] revolutionierte. Auch hier ist der fotografische Bilddatenbestand auf Navigier- und Durchsuchbarkeit ausgerichtet. Als entscheidend erweist sich aber der Kurzschluss mit einer operativen Karte, die geomarkierte Bilder gezielt anwählbar macht oder durch den Abgleich mit GPS-Signalen automatisch aufruft und bewegungsbegleitend live updatet. Nach den Phasen der Was-Fragen (Suchmaschinen), der Wer-Fragen (Sozialmedien) sind es nun die Wo-Fragen, denen im Verbund mit seinerseits hochmobilem *wearable computing* die größten Zukunftsinvestitionen gelten.[22] Davon bleibt auch der Status, die Ästhetik, das Funktionsprofil des dabei gestreamten Bildmaterials nicht unberührt. «Location awareness» bedeutet dann etwa, den realräumlichen Standpunkt des Nutzers im virtuellen Street-View-Raum einer Karte verortend zu reproduzieren, die auf der Basis diskreter Einzelbilder eine kontinuierliche, raumerschließende Bewegungserfahrung ermöglicht. Die Koppelung von fotografisch fixierter Weltstillstellung bei gleichzeitiger Mobilisierung des Blicks qua Morphing der Panoramaaufnahmen (noch mit ‹Out-of-Focus›-Zwischenspeicherphasen) – man könnte vielleicht von einem installierten Freeze-Film und spontan nutzergenerierten fotogrammatischen Plansequenzen sprechen – resultiert aus der Funktionsausrichtung des Street-View-Bildes: Es ist weniger ‹Abbildung› als Access Medium – eine fotorealistisch designte Benutzeroberfläche, hinter der zahlreiche weitere geocodierte Informationsebenen und Tools stehen, die als Datenmatrix in den Vordergrund geschaltet werden wollen.

Weil Google Maps längst keine Anwendung unter anderen mehr ist, sondern ein einigermaßen konkurrenzloses Betriebssystem für alle möglichen raumbezogenen Webservices, lässt der Konzern weiterhin vieläugige Kugelkameras durch die Welt fahren, um irgendwann jedem Wanderweg ‹Street Views› zuordnen zu können. «In principle it could all be taken» – Cavells Hinweis, dass Fotografien nicht abgeschnitten wirken, weil das virtuelle Kontinuum mit der aktuell nicht-abgebildeten Welt durch die empirischen Grenzen eines konkreten Einzelbildes rezeptionsästhetisch nicht suspendiert wird, steht als Motto hinter Googles erklärtem Projekt, eine kontinuierlich durchfahrbare Riesenfotografie des ‹Weltganzen› zu programmieren (die finale Datenkalkulation dazu, nur halb im Scherz geäußert während einer journalistisch begleiteten Panoramakameratour durch den Grand Canyon, lautet: «About one pixel to the inch»[23]).

Dass diese privatwirtschaftlich betriebene Karte nur punktuell durch mit öffentlichen Mitteln generierte Karten (wie das Open-Data-Projekt *Open Street Map*[24]) herausgefordert, korrigiert, angezweifelt wird, verschärft die altbekannten Grundprobleme jeder kartografischen Unternehmung. Die *blank*

21 Pablo Abend, *Geobrowsing. Google Earth und Co. – Nutzungspraktiken einer digitalen Erde*, Bielefeld (transcript) 2013, hier insbesondere 141 ff.

22 Adam Fisher, Google's Road Map to Global Domination, in: *The New York Times*, 11.12.2013.

23 Ebd.

24 http://www.openstreetmap.org/, gesehen am 18.6.2014.

spaces, die Google Maps für Koordinaten in den Ländern des Südens, vor allem auf dem afrikanischen Kontinent programmiert, spiegeln eher die politisch-ökonomischen Asymmetrien des Weltsystems wider, als dass die fehlende Repräsentation erfolgreichen Widerstand gegen die skizzierte ‹fotografische Erfassung› signalisieren würde. Die Leerstellen stehen diesbezüglich vielmehr in der Tradition der westlichen Kolonialkarten, die noch im 17. Jahrhundert voller phantastischer Abbildungen umherziehender Elefanten, Löwen, Affen waren, welche als Platzhalter jene *blank spaces* im Landesinneren des Kontinents repräsentierten, die noch nicht in die transnationale Kolonialwirtschaft integriert waren.[25]

Gleichwohl stehen natürlich auch im Zeitalter der operativen Fotokarte und im Zuge der digitalen Verschmelzung von Fotografie und Kartografie, weiterhin alternative medienästhetische Formen der (audio-)visuell vermittelten Ortserkundung zur Verfügung – etwa in Gestalt von bilddokumentarischen Praktiken, die einerseits im engeren Sinn zur Dokumentarfilmgeschichte gehören (grob gesagt: nicht News-Gadget-Content, nicht georeferenzialisiertes Bilddatenbankmaterial sind), andererseits aber durchaus auch als Reaktion auf die webzentrierte visuelle Kultur der Gegenwart verstanden werden können (zu der sie empirisch natürlich ohnehin gehören: Jeder Film, auch solche, deren Auswertungskette und Sichtbarkeitskarriere ganz klassisch in der Institution Kino beginnen sollen, wird über kurz oder lang eine Streamexistenz führen, nur einen Klick entfernt stehen von den Google-Maps-Bildwelten oder eben Bewegtbildern, die CNN produzieren lässt, um Webtraffic zu generieren).

Ein in diesem Zusammenhang möglicherweise aufschlussreiches jüngeres Beispiel für eine kameravermittelte Raumerkundung, die sich modellhaft als kinematografisches ‹Mapping›[26] begreifen lässt, ist die im Kontext des Sensory Ethnography Lab (SEL) entstandene Arbeit *People's Park* von J.P. Sniadecki und Libbie D. Cohn (USA 2013).[27] Gefilmt in einer einzigen Einstellung, einer rund 80-minütigen Plansequenz, wird hier das beliebige Treiben in einem Park in Chengdu beobachtet. Mit einer selbstgebauten Dolly-Konstruktion (de facto ein ausrangierter Rollstuhl; Sniadecki schob, Cohn saß filmend drin, 23 Versuche wurden insgesamt gestartet) fährt und schwenkt die Digitalkamera ohne Hast oder erkennbar vorgefassten Routenplan durch das öffentliche Areal, registriert die Freizeitpraktiken, Interaktionsformen, Mode- und Musikpräferenzen, das Ausdrucksbedürfnis der versammeltem Chengduer Stadtgesellschaft. Es wird viel und leidenschaftlich gegessen, geredet, vor allem aber getanzt in diesem Park: allein, zu zweit, im Kollektiv, zu klassischer Oper und elektronischer Musik. Überall öffnen sich improvisierte Bühnen, formieren sich spontane Konstellationen aus Performern und Zuschauern. Die Kamera scheint einer freischwebend-egalitären Aufmerksamkeit zu folgen, offen für Zufälliges, Nebensächliches, Marginales – eine Ästhetik der Digression, die Menschen und Dinge nicht fixiert, sondern gleichwertig durch den Bildkader passieren lässt.

25 James Wan, Terrabyte Incognita: Africa Might Not Look Like You Think It Does, in: *Think Africa Press*, dort datiert 28.03.2014, http://thinkafricapress.com/history/terrabyte-incognito-africa-might-not-look-you-think, gesehen am 18.6.2014. Siehe auch: Erhard Schüttpelz, Die medientechnische Überlegenheit des Westens, in: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.), *Mediengeographie*, Bielefeld (transcript) 2009, 67–110, hier 98 f.

26 Tom Conleys hochinteressante Studie *Cartographic Cinema* ist zwar in erster Linie der innerdiegetischen Präsenz und Wirkungsweise von Karten aller Art gewidmet, geht aber dennoch von der Prämisse einer intermedial geteilten Affinität der beiden Weltbildmodelle aus: «that films *are* maps insofar as each medium can be defined as a form of what cartographers call ‹locational imaging›.» Tom Conley, *Cartographic Cinema*, Minneapolis (Univ. of Minnesota Press) 2007, 2. Vgl. dazu auch: Rainer Knepperges, Karten, Pläne (Väter, Söhne), in: *New Filmkritik*, dort datiert 30.09.2013, http://newfilmkritik.de/archiv/2013-09/karten-plaene-vaeter-soehne, gesehen am 18.6.2014; und ders., Karten, Pläne und Modellbauten (III), in: *New Filmkritik*, dort datiert 02.04.2014, http://newfilmkritik.de/archiv/2014-04/karten-plaene-und-modellbauten-iii/, gesehen am 18.6.2014.

27 Vgl. Simon Rothöhler, Filmkolumne (I): Zum Sensory Ethnography Lab der Harvard University, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Nr. 8, August 2013, 720–725.

In Relation zu dominanten Nachrichtenwert- und Sichtbarkeitshierarchien verweisen diese durchlässigen, scheinbar ungerichteten Aufnahmen aus der Hauptstadt der Provinz Sichuan mit Nachdruck darauf, wie limitiert, standardisiert, zugeschnitten das Bewegtbildmaterial ist, mit dem innerhalb der visuellen Kultur des Westens routinemäßig die chinesische Transformationsgesellschaft repräsentiert wird (Staatsbesuchbilder, Fabrikbilder, Smogbilder, Protestbilder, Katastrophenbilder). In bestimmter Hinsicht scheinen die fluide Kontinuität, die weit ausgreifenden Schwenkbewegungen (Baumwipfelbilder werden zu Trottoirbildern), der in alle Richtungen sich wendende Rundumblick von *People's Park* den Panoramabildprodukten des Dodeca-Systems nicht gänzlich unähnlich. Hypothetisch könnte der SEL-Film eine postproduktionelle Perspektivenschnittversion aus einem 360°-Bewegtbilddatenpool sein (der handbetriebene Rollstuhl-Dolly wäre dann etwa ein ferngesteuerter Kugelkamerawagen gewesen).[28]

Allerdings: *People's Park* ist kein navigationsoffener Stream; die Kadrierung der parkinternen ‹Street Views› ist trotz aller Spontaneität auktorial gesetzt, dem Rezipienten stehen keine Optionen zur interaktiven Achsen- und Ausschnittsteuerung offen. Ein individuelles «Reframing» ist allein schon deshalb nicht möglich, weil im Moment der Aufnahme keine raumscannende 360°-Erfassung erfolgte, die als Bilddatenbasis für nutzerdefinierte Perspektivmanipulationen fungieren könnte. In ihrem Kontinuitätsexperiment beschreiben Sniadecki/Cohen zwar auch eine kartografische Bewegung, sofern sie eine indexikalisch-konkrete Karte filmischer Verortungsgesten erzeugen, folgen dabei aber einem anderen epistemologischen Modell von *location awareness*. Die anhängige wissenschaftstheoretische Aushandlung gehört dabei zu einem dokumentarfilmgeschichtlich verzweigten Subdiskurs, der grundlegend nach der Erkenntnisposition filmischer Feldforschungen fragt. Das Sensory Ethnography Lab steht programmatisch durchaus in der disziplinären Tradition der *observational aesthetics*, der zufolge die eigene Bildpraxis nicht mit Bergungsanthropologie (*salvage anthropology*) verwechselt werden sollte, weil diese sich in Quellensicherung erschöpft, also letztlich auf außerfilmische Deutungsakte angewiesen bleibt, respektive Rohdaten für epistemische Prozesse in anderen Medien bereitstellt.[29] Wie verschiedene andere SEL-Arbeiten geht aber auch *People's Park* über das ursprüngliche Koordinatensystem der *observational aesthetics* hinaus – vor allem im Bemühen, das tradierte Konzept der «unprivileged camera» partizipatorisch zu wenden: zu forcieren, dass «the finished films (retain) traces of the original encounters that gave rise to them».[30] Die Anleihen beim New American Cinema, die Affinität zu avantgardenahen, ‹anti-repräsentationalen› Praktiken des Bewegtbildes, zielen im Selbstverständigungsdiskurs (und Curriculum) des SEL auf Formen sensorischer Intensität, die ethnografische ‹Objekte› in somatisch aufgeladene ‹Filmkörper› übersetzen, vor allem aber das Verhältnis zwischen technischem Sehen und menschlicher Sinneswahrnehmung unter eine Beobachtung zweiter Ordnung

28 Unter den Bedingungen digitaler Workflows neigen generell immer mehr Filmemacher dazu, die Kadrage (gerade auch im Sinne der technischen Einstellungsgröße) nicht mehr auf dem Set, ‹in der Kamera› festzulegen, sondern in die Post-Produktion zu verschieben. So gesehen dient die linsenbasierte Digitalbildakquise in erster Linie dazu, möglichst umfassende Datenbanken mit weit geöffneten, wenig festgelegten und somit flexibel ‹framebaren› Raumbildern anzulegen. Ignatiy Vishnevetsky hat die entsprechenden Implikationen mit Blick auf David Finchers *The Girl with the Dragon Tattoo* anschaulich beschrieben: «Footage was shot in 5K with a 2.1 aspect ratio but finished in 4K with a 2.4 aspect ratio. Only 70% of each shot frame was used in the finished film; this meant that Fincher could revise every shot – reframing, altering the speed of camera movements, adding zooms – during editing without any loss of image quality. Again, the line between decisions made in production and those made in editing is blurred.» Ignatiy Vishnevetsky, What is the 21st Century? Revising the Dictionary, in: *Notebook* (mubi), 1.2.2013.

29 Vgl. Lucien Castaing-Taylor, Iconophobia. How Anthropology Lost It at the Movies, in: *Transition*, Nr. 69, 1996, 64–88.

30 Lucien Castaing-Taylor, Ilisa Barbash, Reframing Ethnographic Film. A ‹Conversation› with David MacDougall and Judith MacDougall, in: *American Anthropolgist* (New Series), Nr. 2, June 1996, 370–387.

Abb. 3–6 *People's Park* **(Regie: J.P. Sniadecki, Libbie D. Cohn, USA 2013) – Blicke in die Kamera (Orig. in Farbe)**

setzen sollen. In diesem Sinn verfolgt das SEL in Bezug auf die Debatten des «visual bias» (Johannes Fabian) der Anthropologie[31] methodologische Grundlagenforschung, fragt also nach der medienspezifischen Formatierung der eigenen Wissensproduktion.

Die kunstvoll gleitende, involviert statt distanziert beobachtende Kamera von *People's Park* markiert in ihrer filmästhetischen Erzeugung sensorischer Überschüsse nicht zuletzt die eigene Wahrnehmungsposition. Der Standort der Beobachtung wird zugleich explizit in die filmische Karte eingetragen, ist konstitutiver Bestandteil der darin gespeicherten *location awareness*: Unzählige Parkbesucher blicken fragend, widerwillig, gleichgültig in die an ihnen vorbeifahrende Kamera, drehen sich weg oder performen eine Bewegung, eine Geste nur für sie. Die rezeptionsästhetische Immersion in diesem ethnografisch dicht beschriebenen Zeit-Raum findet ihre Grenze in derart zurückgeworfenen Blicken, die aus ihm heraus führen und auf den Standort des aktuellen Kameraoperateurs wie des späteren Zuschauers verweisen. Genau in diesem Sinn hat David MacDougall von einer «interactive camera» gesprochen, deren sensorische Kapazitäten mit aufzeichnen wie ein Akt der Aufzeichnung partizipatorisch angeeignet, aber auch auf seine immanenten Grenzen zurückbezogen wird.[32]

In *Haiti 360°* ist die interaktive Kamera als Navigationstool auf die Seite des Rezipienten gewechselt und das ortsspezifische Lokalbewusstsein in erster Linie an Effekte des panoramatischen Raumbildes delegiert. Zur softwaretechnischen Voraussetzung des dazugehörigen Rundumblicks gehört wesentlich die Konstruktion eines virtuellen Kontinuums. Um aus den elf Einzelbildstreams

31 Elizabeth Edwards, Tracing Photography, in: Marcus Banks, Jay Ruby (Hg.), *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago (Univ. Press) 2011, 159–189.

32 David MacDougall, *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton (Univ. Press), 2005.

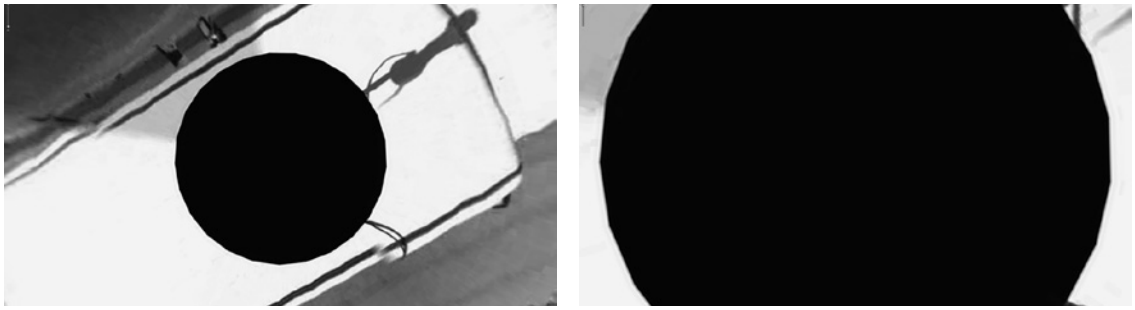


Abb. 7/8 CNN, *Haiti: 360°* – **Schwarze Punkte aufgrund der Befestigungsfläche des Arms der Dodeca® 2360 (Orig. in Farbe)**

der Dodeca ein operatives 360°-Bewegungsbild zu erzeugen, muss eine algorithmische Nähmaschine angeworfen werden: *Digital Video Stitching* lautet das Stichwort für eine raumbezogene Form des ‹Continuity Editing›, deren Schnittstellen effektiv unsichtbar sind. Das dabei errechnete Kontinuitätsbild – es verdankt sich einem systeminternen Prozess, der im Wesentlichen aus drei Phasen besteht (*image alignment*, *warping* und *blending*); es handelt sich um Weiterentwicklungen von auch im Consumer-Bereich populären Verfahren des *Digital Photo Stitching* – hat in der Version von 2010 noch vereinzelte Parallaxenfehler und bezahlt seine vermeintliche Naht- und Eckenlosigkeit mit tonnenförmigen Verzerrungs- und Wölbungseffekten, weshalb die panoramatische Ausweitung des Sichtfeldes mit einer leichten Einfaltungstendenz einhergeht.

Während die den Panoramavideobildern zugrundeliegenden Rechenoperationen so gesehen nur aus Defiziten und Bugs herauslesbar sind, aus «falschen Anschlüssen», gibt es für die Frage nach der Beobachterposition aber doch eine Art unfreiwilliges Stellvertreterbild. Es bildet sich dort, wo der vermeintliche Rundumblick an eine technologische Grenze, an die körperliche Realität des Aufzeichnungsapparats stößt. Navigiert der User eines *Haiti 360°*-Videos die Pfeil-Icons vertikal nach unten, also dorthin, wo das Fahrgerät, aber eben auch Teile des Aufnahmeapparats selbst sich zeigen müssten, trifft er auf einen schwarzen Punkt, der nicht ganz rund ist, sondern 20 Ecken hat. Links und rechts sind noch Autodach und Straßenoberfläche zu sehen. Ein Kabel, das offenbar durch ein Seitenfenster ins Wageninnere führt, verbindet das Restbild mit der geometrischen Figur, ein großes schwarzes Loch, das sich dort bildet, wo die Kugelkamera kein Auge hat: auf der zwölften Fläche des namensgebenden Dodekaeders. Dort sitzt der Befestigungsarm der Dodeca, fungiert als Halter und Kabelröhre, durch die die Lichtstrahlen, die von elf Sensoren quantenelektronisch konvertiert wurden, ihrer digitalen Synthese, dem *stitching*, entgegenfließen.

Der schwarze Punkt in der Mitte des Panorama-Bewegtbildes, der sich je nach Zoomeinstellung zusammenzieht oder ausdehnt, bildet eine Zone, die nicht algorithmisch vernäht werden kann. Den toten Winkel des *patrol view* repräsentiert eine geometrische Form, die im Zentrum des Bildes sein absolutes Off installiert. Dass eine Seitenfläche der Kamera kein Auge hat, sondern

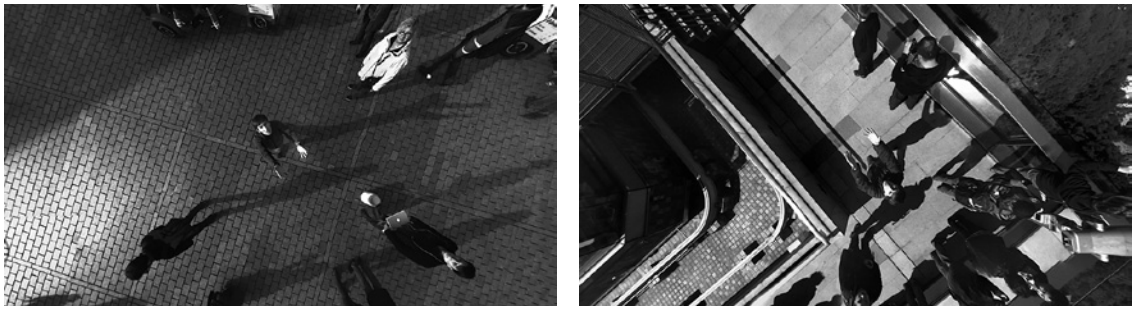


Abb. 9/10 **Bilder der Panono Panoramic Ball Camera (Orig. in Farbe)**

notwendige Andockstation für einen stabilen Beobachtungsstand in der profilmischen Welt ist, versucht ein jüngeres Experiment im Feld der Panoramafotografie zu überwinden. Die Panono Cam will als Konsummakel erkannt haben, dass der Verursacher des Bildes, die Instanz, die es initiiert, im Ergebnis nicht direkt vorkommt:

> Imagine you are at the beach with a group of friends. Some of you are surfing, some are building a bonfire, some are tossing around a frisbee, some of you are just lying around, and you want to capture this moment, your unique memory. With a traditional camera, you'd have to gather everyone together away from their fun, line everybody up, and take a picture that doesn't even include you.[33]

Die damit beworbene kameratechnologische Antwort auf die Limitierungen des Panoramabildes wiegt 300 Gramm, hat einen Durchmesser von elf Zentimetern, beherbergt 36 Linsen – und muss in die Luft geworfen werden. Das 108 Megapixel «full-spherical image» der Panoramic Ball Camera entsteht im Moment der höchsten Steigung (also kurz bevor es wieder abwärts geht) und wird per Bluetooth, «in a blink of an eye», auf das Smartphone eines anwesenden Surfers oder Frisbeespielers gesendet.

«Hinter» der Kamera steht niemand, befindet sich kein kaschierter Rückraum; das Bild weist keine Leerstelle auf, es ist rundum vernäht. Auf der Webseite der Panono GmbH, einem Berliner Start-Up, finden sich zahlreiche geomarkierte Beispielbilder, vorauseilend getaggt für die Einspeisung in die entsprechenden Weltkarten der sozialen Netzwerke. Die räumlichen Koordinaten sind auf repräsentative Weise global verteilt. Trotz der touristischen Vielfalt an Kulissen, Landmarks, Situationen gleichen sich die Exempel in einer Hinsicht signifikant. Navigiert der Betrachter eine der Fotografien vertikal nach unten, dorthin, wo im Dodeca-Video das schwarze Off lauert, steht im Panono-Bild zuverlässig eine Person mit ausgestreckten Armen und offenem Mund, die entgeistert himmelwärts, in eine Linse der Gadget-Kamera blickt. Der fotografische Autor, der Panoramakamerawerfer, befindet sich auch rein bildkompositorisch betrachtet im Zentrum der Aufnahme: Die nicht wegzurechnenden Verzerrungseffekte finden in ihm ihren virtuellen Fluchtpunkt.

33 http://www.panono.com/idea, gesehen am 18.6.2014.

Wurde insbesondere in den frühen Diskussionen um den Status des digitalen Dokumentarbildes meist nur dessen vermeintliche Fundamentaldifferenz zu analogen Formen der Bildakquise betont (respektive der damit einhergehende «epistemologische Bruch»[34]), zeigen sich heute auf verschiedenen Ebenen Kontinuitäten, Intensivierungen, Ausdifferenzierungen – vor allem hinsichtlich bildbasierter Modi der Verortung, der Exploration (und Kaschierung) räumlicher Konfigurationen, der Konstruktion und Distribution ‹indexikalischer› Fixierung. Eine analytische Perspektive, die von den daran beteiligten kameratechnologischen Innovationen ausgeht, führt im skizzierten Sinn einerseits zu bestimmten dokumentarästhetischen Schnittmengen – wie beispielsweise den Varianten panoramatischer Registratur –, andererseits verweisen die jeweils realisierten Kamerapraktiken und deren Materialisierungen auf abweichende Standortbindungen, Erkenntnisinteressen, Nutzungshorizonte. So ist das Dodeca-System vorwiegend für unternehmerische oder militärische Anwendungen entworfen, die Räume scannen, kontrollieren, mit bewirtschaftbaren Datenbanken oder operativen Webkarten kurzschließen wollen. Das Panono-Bild steht am anderen Ende des Spektrums und adressiert ein gegenläufiges Begehren: nach virtuellen Selfie-Panoramen, die ‹zentralperspektivisch› auf den subjektiven Standpunkt ausgerichtet sind. Während es in *Haiti 360°* um strategisch-explorative Raumerfassung geht, in *People's Park* unter autoreflexiv-ethnografischen Vorzeichen um das ‹interaktive› Bezogensein von Raum und Beobachtungsposition, ist *location awareness* für den prototypischen Kameraballwerfer eine vergleichsweise raumindifferente Kategorie. Dokumentiert wird etwas anderes, ein ego-indexikalischer Blick (Ich, Jetzt, Hier): immer direkt in die Aufnahmeapparatur gerichtet und qua *stitching*-Formel automatisch im Panoramaweltbildmittelpunkt eingenäht.

34 Vgl. kritisch dazu: Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, München (Fink) 2006.

FLORIAN KRAUTKRÄMER

REVOLUTION UPLOADED

Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm

> The protesters are aware that the revolution can not and should not be televised. Consequently, there are no rehearsals in their revolution, and no preparations for a larger and more important event. They are recorsing a transient event, which will never last. Their shots are not meant to immortalize a moment or an event, but rather a small portion of their daily frustration, fragments of a diary that might one day be used in the writing of an alternative history.[1]
>
> RABIH MROUÉ

> Man wird der Wirklichkeit immer einen Teil der Wirklichkeit opfern müssen.[2]
>
> ANDRÉ BAZIN

«It all started with this sentence: The Syrian protestors are recording their own deaths.» Mit diesem Satz beginnt auch Rabih Mroués Videolecture seines Arbeitszyklus' *The Pixelated Revolution*, den er 2012 auf der dOCUMENTA (13) in Kassel ausgestellt hat.[3] Der libanesische Künstler Mroué bezog sich damit aber nicht auf die Tatsache, dass man tagtäglich neue Aufnahmen von Toten auf YouTube und anderen Internetseiten sehen konnte, die häufig von den Aufständischen selbst hochgeladen worden waren, sondern auf ganz spezielle Clips, die mit einem Handy gefilmt wurden. Auf diesen Videos sind Soldaten zu sehen, die, als sie bemerken, dass sie gefilmt werden, auf den Filmenden zielen und abdrücken.[4] «One person is shooting with a camera, and the other with a rifle. One shoots for his life and the life of his citizens and the other shoots for his life and his regime.» Die Clips enden damit, dass das Handy zu Boden fällt, offensichtlich wurde der Filmende von dem Schuss getroffen. Das Bild wird von großen Farbflächen verdeckt, möglicherweise der Boden, die Decke, der Himmel oder der Körper des Getroffenen, dann stoppt die Aufnahme. «Is he dead? We don't know.»[5]

Diese Clips – es sind nicht viele dieser Art, die man im Internet findet – bestürzen Mroué. In seiner Videolecture und den ausgestellten Exponaten analysiert er sie und geht verschiedenen Fragen nach: Kann man die Todesschützen

1 Rabih Mroué, The Pixelated Revolution, in: *TDR/The Drama Review*, Bd. 56, Nr. 3, 2012, 25–35, hier 32.

2 André Bazin, Der filmische Realismus und die italienische Schule, in: ders, *Was ist Film?*, Berlin (Alexander) 2004, 295–326, hier 312.

3 *The Pixelated Revolution* ist eine Lecture-Performance, die Mroué zuerst am 9. Januar 2012 im Baryshnikov Arts Center in New York im Rahmen des Festivals *COIL* des Performance Space 122 aufgeführt hat. Der Vortragstext der knapp einstündigen Aufführung ist ausführlicher als die etwa 20-minütige Videolecture, die auf der dOCUMENTA (13) gezeigt wurde, in etlichen Teilen sind die beiden Texte aber nahezu identisch. Wenn nicht weiter angegeben, wird aus der Videolecture zitiert. Der Text der Performance-Lecture wurde veröffentlicht: Mroué, The Pixelated Revolution. Der Text der Videolecture liegt mir als Abschrift vor.

4 Solch ein Video, das auch Mroué für die *Pixelated Revolution* benutzte, ist zu sehen unter: www.youtube.com/watch?v=QopFYXHy9CY, hochgeladen am 4.7.2011, gesehen am 8.4.2014.

5 Mroué, The Pixelated Revolution, 29.

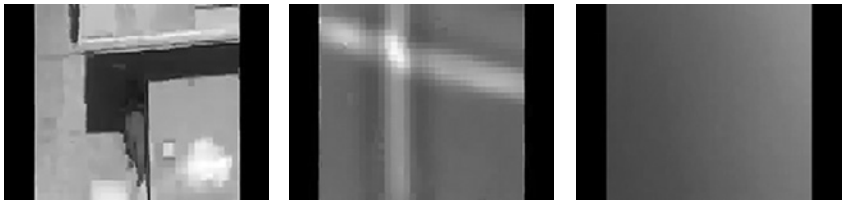
Abb. 1–7 Screenshots aus einem anonymen YouTube-Video, hochgeladen am 4.7.2011, gesehen am 10.4.2014 (Orig. in Farbe)

erkennen? Ist der Zeitpunkt des möglichen Todes im Bild eingeschrieben? Wie kann man sich diese Clips ansehen, und wie müssen sie präsentiert werden?

In einigen der auf der dOCUMENTA(13) ausgestellten Arbeiten wählt Mroué einen fiktionalisierenden Zugang: In einer Projektion wird nachgestellt, wie jemand mit einem Handy plötzlich tot zusammenbricht. Ein 16mm-Loop verbindet in einer ebenfalls nachgestellten Szene das Standbild des Todesschützen und das des Filmenden, indem suggeriert wird, dass man die Spiegelung des einen im Auge des anderen sehen könnte. Einige YouTube-Clips hat Mroué Bild für Bild ausgedruckt und präsentiert sie gleich neben dem Eingang als Daumenkinos. Dieses stark formalistische und analytische Vorgehen ist der Versuch, die Clips genauestens zu untersuchen, um zu sehen, ob man die Todesschützen erkennen kann[6] und ob es Hinweise darauf gibt, dass die Kameramänner tödlich getroffen wurden.[7] Im Gespräch mit Hito Steyerl und Johannes Odenthal in der Akademie der Künste in Berlin am 12. Februar 2014 präzisierte Mroué, dass diese Videos ins Netz gestellt würden, um die Verbrechen an der Bevölkerung zu dokumentieren, dass nach dem Krieg (und einem für die Aufständischen positiven Ausgang) damit möglicherweise sogar die Todesschützen gefunden werden könnten. Ihm gehe es bei seiner Auseinandersetzung mit dem Material jedoch darum, denjenigen hinter der Kamera, den Opfern, die auf den Videos nicht zu sehen sind, ein Bild zu geben. (Abb. 1–7)

Es fällt auf, dass sich Mroué bei der Auseinandersetzung mit den Clips auf das Visuelle konzentriert: Einzelbildanalysen und Ausschnittsvergrößerungen sind hier seine Werkzeuge. Selbst bei der Frage nach dem Tod der Kameramänner sucht er nach sichtbarer Evidenz in den Bildern. Die *Pixelated Revolution* kann also auch als ein Versuch angesehen werden, den Bereich des Sichtbaren auf jenes Gebiet auszudehnen, das normalerweise im Film unsichtbar bleibt, den *hors-cadre*. In seinen Reenactments, beispielsweise in der Installation und dem Videoessay *Double Shooting*, das auf einem der in YouTube gefundenen Clips basiert, hat Mroué die Filmenden tatsächlich ins Bild gesetzt. Dabei stellt sich aber die Frage, ob seinem Anliegen damit wirklich Rechnung getragen werden kann. Braucht es tatsächlich eine *Bebilderung* des *hors-cadre* oder ist es im Dokumentarfilm[8] nicht generell der Fall, dass dieser Bereich deutlich präsenter ist als im Spielfilm, an dem diese Terminologie hauptsächlich entwickelt wurde? Wie verhält sich überhaupt das Feld des Sichtbaren und das des Abwesenden im Dokumentarfilm, vor allem wenn Bilder wie die von Handykameras benutzt werden,

6 Ebd., 30.
7 Ebd., 33.
8 Siehe hierzu: Britta Hartmann, Anwesende Abwesenheit. Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms, in: Julian Hanich, Hans Jürgen Wulff (Hg.), *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*, München (Fink) 2013, 145–160.



die so deutlich Enunziator und Enunziatär kennzeichnen bzw. adressieren? Wie sinnvoll ist dann eine Trennung von *champ*, *hors-champ* und *hors-cadre* weiterhin?

Bereits André Bazin, auf den die Auseinandersetzung mit An- und Abwesendem im Film zurückgeht,[9] hat den starken Einfluss des Nicht-Sichtbaren auf das Bild thematisiert.[10] Für Bazin stand das filmische Bild noch im Spannungsfeld von On und Off; der *hors-cadre*, jener Bereich, der nicht dem diegetischen Universum zugerechnet werden kann, weil er den Apparat beinhaltet, also den Raum der Kamera und hinter ihr, spielte erst im Verlauf späterer Untersuchungen eine zunehmend wichtigere Rolle. Als ein vorläufiger Endpunkt dieser speziellen Raumdiskussion können Gilles Deleuzes Bemerkungen in seinen Kinobüchern gewertet werden, die dazu tendieren, *hors-champ* und *hors-cadre* in einem Off mit absolutem Aspekt zu vereinen[11] und später sogar den *hors-champ* für «[d]ie neuen Bilder» gänzlich aufzugeben.[12]

Das Videomaterial, das inzwischen dank Kamerahandys fast immer und überall aufgenommen und angesehen werden kann, fordert aber dazu auf, sich mit diesem Bereich von Sichtbarem und Unsichtbarem neu zu beschäftigen. Wenn im Folgenden von Handyclips, dem *cellphone footage*, die Rede ist, dann handelt es sich nicht bloß um eine apparative Beschreibung, sondern um eine Reihe von Attributen, die dieses Material kennzeichnen. Ein Merkmal ist die recht geringe Auflösung, die die Clips gerade zu Beginn der Aufstände hatten. Zusammen mit der unruhigen Kameraführung werden diese Aufnahmen so als Amateurmaterial ausgewiesen, das aufgrund des impliziten Authentizitätsversprechens inzwischen auch interessant für professionelle Nachrichtenredaktionen geworden ist. John Fiske bezeichnet diese schlechte Bildqualität («blurred foucs, too-rapid pans, tilted or dropped cameras»[13]) als «videolow», die in Bezug auf die Glaubwürdigkeit des Materials dem «videohigh» durchaus überlegen sein kann. Allerdings, so Fiske weiter, ist hierfür auch der jeweilige Zusammenhang wichtig, weswegen das Fernsehen dieses eigentlich (von einem technischen Standpunkt aus gesehen) nicht sendefähige Material auch in seinen eigenen Diskurs stellen kann.[14] Für Mroué liegt der Unterschied zwischen der Bildproduktion des Regimes und der der Aufständischen in der Nutzung des Stativs. Aufnahmen von Kämpfen, die nicht wackeln, weil man Zeit genug hatte, um ein Stativ aufzubauen und zu verwenden, erscheinen ihm verdächtig und sind wahrscheinlich nicht wahrheitsgetreu, da sie zur weiteren Verwendung im (regimetreuen) Fernsehen produziert werden. Die Protestierenden hingegen sind sich im Klaren darüber, dass die Revolution im Fernsehen nicht ausgestrahlt werden kann.[15]

9 Siehe hierzu Kayo Adachi-Rabe, *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster (Nodus) 2005, 8.

10 André Bazin, *Jean Renoir*, Frankfurt / M. (Fischer) 1977, 63.

11 Siehe hierzu Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1997, 34.

12 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1997, 339.

13 John Fiske, Videotech, in: Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, London (Routledge) 2008, 383–391, hier 389.

14 Ebd., 388 f.

15 Mroué, The Pixelated Revolution, 32.

Wichtig für den folgenden Zusammenhang ist zudem die spezielle Geste des Filmens mit dem Handy, eine Tätigkeit, die Matthias Thiele als «Handygrafieren» bezeichnet, um den Umstand zu markieren, dass das Gerät aufgrund des Displays nicht mehr ans Auge gedrückt, sondern mit ausgestrecktem Arm vom Körper weggehalten wird.[16] Eines der Bilder, mit denen in Ägypten auf die Möglichkeiten aufmerksam gemacht wurde, die Gewalttaten der Polizei zu dokumentieren, kombiniert diese recht neue Geste des Filmens mit ausgestrecktem Arm mit dem Umriss einer analogen Filmkamera. In einem Piktogramm stehen sich eine schwarze Figur, auf deren Körper der weiße Schriftzug «Mosireen»[17] zu lesen ist, und ein grüner Polizist (gekennzeichnet durch Mütze und Schulterklappen) gegenüber. Der Polizist bezeichnet sein Gegenüber als Verbrecher, der dem Polizisten wiederum mit «Lügner» antwortet. Beide stehen sich mit ausgestrecktem Arm gegenüber, der Polizist hält eine Pistole in seiner Hand, der Mosireen-Aktivist jedoch eine Filmkamera. Dass die Kamera in diesem Vergleich zu einer Waffe des zivilen Ungehorsams wird, ist auch dem Umstand zu verdanken, dass die Geste des Handygrafierens mit der Analogkamera kombiniert wird. Solch eine Kamera auf diese Art zu halten ist ebenso unüblich, wie sie heutzutage noch in solch einem Zusammenhang zu verwenden. Gleichzeitig wird der Akt des Filmens durch die Verwendung dieses analogen Kamerapiktogramms überhaupt erst erkennbar.

Die Merkmale des Handyfilmens gelten auch für andere Medien der Bildaufzeichnung, auch Aufnahmen mit 16mm-Handkameras sind wackelig, auch kleine Camcorder oder Fotoapparate nehmen mit geringer Auflösung auf. In vielen Fällen kann aufgrund des Bildmaterials nicht zweifelsfrei das Aufnahmegerät bestimmt werden, aber indem man die Clips trotzdem als Handyclips bezeichnet, wird ein entscheidender Aspekt bereits mit angesprochen: die Verbindung zum Internet. Auch wenn die Clips ebenso gut vom Computer aus hochgeladen werden können, so betont ihre Bezeichnung als *Handy*clip vor allem den Medienverbund: Das Aufnahmegerät ist klein, ubiquitär, nicht primär zum Filmen gedacht und man kann seinen Inhalt jederzeit online stellen.[18] Es ist diese Kombination, die das Gerät zu einer realen Bedrohung des autoritären Regimes werden lässt.

Der Großteil der Videos, die während der ägyptischen Revolution 2011 aufgenommen wurden, befindet sich laut Stefano Savona[19] allerdings nicht im Internet, sondern verbleibt auf den Mobiltelefonen und Computern der Menschen, und man zeigt sich die Bilder gegenseitig bei privaten Treffen. Den Videodokumenten kommt hierbei eine Erinnerungsfunktion zu (Savona vergleicht sie mit einem Stück der Berliner Mauer, das man nach ihrem Fall mit sich herumtrug), sie sind zudem direkt mit demjenigen verknüpft, der sie aufgenommen hat und anschließend präsentiert. Das ändert sich, wenn die Videos im Internet bereitgestellt werden, hier steht zunächst das realitätsbezeugende Dokumentieren im Vordergrund. In ihrem massenhaften Erscheinen sind sie zugleich aber auch politisch: In der Nutzung alternativer Distributionsangebote

16 Matthias Thiele, Cellulars on Celluloid – Bewegung, Aufzeichnung, Widerstände und weitere Potentiale des Mobiltelefons. Prolegomena zu einer Theorie und Genealogie portabler Medien, in: Martin Stingelin, Matthias Thiele (Hg.), *Portable Media. Zur Genealogie des Schreibens*, München (Fink) 2010, 285–310, hier 300 f.

17 Mosireen ist der Name eines 2011 gegründeten ägyptischen Videokollektivs, das die Geschehnisse der Revolution mit Videos dokumentiert, Bürger dazu anleitet und öffentliche Screenings veranstaltet.

18 Zur Produktion von Spielfilmen mit Mobiltelefonen siehe unter anderem Sarah Atkinson, *Beyond the Screen: Emerging Cinema and Engaging Audiences*, New York u. a. (Bloomsbury) 2014.

19 Siehe hierzu Stefano Savona, Dork Zabunyan, Laurent Jeanpierre, Voir la révolution. Table ronde autour de Tahrir, Place de la Libération, in: *Cahiers du cinéma* 675, 2012, 76–81, hier 77. Savona hat selbst einen Dokumentarfilm am Tahrir-Platz gedreht.

bezeugen sie implizit nicht nur die Zensur staatlicher Informationsmedien, sondern dienen auch als Beispiel für andere Länder.[20] Mit Rancière gesprochen geht es um die «Aufteilung des Sinnlichen», um die Sichtbarkeit in einem gemeinsamen Raum. Was Rancière als ethisches Regime der Bilder bezeichnet, trifft auf diese Dokumente in besonderer Form zu, da sich an sie eine doppelte Frage richtet: nach ihrem Wahrheitsgehalt und nach ihrem Gebrauch.[21] Denn letzterer ist in diesem Kontext nie fest und endgültig, wie die Beispiele und Ausführungen im Folgenden zeigen werden. Die direkte Verbindung zum Aufnehmenden mag im ersten Moment beim Upload verloren gehen, aber das spezielle Format legt auch die Überlegung nahe, ob der traditionelle Bereich des *hors-cadre* nicht auf den Bereich der Rezeption oder auch auf den der Weiterverarbeitung dieser Bilder ausgedehnt werden müsste. Zugespitzt gefragt: Liegt das neue «Jenseits der Bilder» (außerhalb, hinter) nun vor ihnen (vor dem Bildschirm, vor dem Schnittprogramm)?

Jenseits 1

Als zentral für die Beschäftigung mit dem filmischen Off wird gemeinhin Bazins Aufsatz *Malerei und Film* genannt, in dem er den Unterschied der Bildbegrenzung in Malerei und Film darlegt. Der «Rahmen [*cadre*] […] stellt dem natürlichen Raum und dem unserer aktiven Erfahrung, der den Rahmen außen umgibt, einen nach innen orientierten Raum gegenüber: Der kontemplative Raum öffnet sich nur auf das Innere des Gemäldes.»[22] Wohingegen der bewegliche Rahmen im Kino vielmehr als «Abdeckung» bezeichnet werden müsste, als *cache*, «der nur einen Teil der Realität freilegen kann. […] [A]lles, was die Leinwand uns zeigt, [ist] darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal.»[23] Damit legt Bazin fest, dass der nicht sichtbare Raum Teil der Diegese ist, der *hors-cadre* jedoch, der Raum der Produktionsmittel also, die diesen Raum der Fiktion sichtbar werden lassen und dabei ebenso unsichtbar sind, gehört nicht zu diesem Raum. Theoretisch kann der *hors-champ* jederzeit in den Blick des Films geraten, somit zum *champ* werden und wiederum einen neuen *hors-champ* produzieren.[24] Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren, auf das sich Mroué mit dem Titel *Double Shooting* auch bezieht, wird diese Auffassung besonders deutlich[25] (sofern man die spezielle Form des *overshoulder* unberücksichtigt lässt, da sie zugleich eine Beobachtersituation markiert). Eine gesonderte Bedeutung kommt dabei dem Ton zu, für den es kein Off geben kann,[26] der aber entscheidend zur Konstruktion desselben beiträgt. Die klare Aufgabenverteilung von Off und On wurde im weiteren Verlauf der Debatte modifiziert und im Zuge der Suture-Theorie teilweise wieder aufgehoben.[27] Für Pascal Bonitzer beispielsweise kann der *hors-champ* niemals Bildfeld werden, er bleibt immer fiktiv, das einzige Außerhalb ist das der Kamera.[28] Dieses Außerhalb verband nun Christian Metz mit dem Zuschauer, «indem er sich mit sich selbst als Blick identifiziert» und

20 Der Dokumentarfilm *Al midan* [engl. Titel: The Square], (Regie: Jehane Noujaim, Ägypten/USA 2013) setzt die Produktion der Bilder selbst im Verlauf der Ereignisse auf dem Tahrir-Platz immer stärker in den Vordergrund, indem Schnittprogramme gefilmt werden, die Protagonisten davon sprechen, dass sie bestimmte Bilder suchen müssen oder die Zeugen von Zusammenstößen als erstes gefragt werden, ob sie auch etwas gefilmt haben.

21 Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin (b_books) 2008, 26.

22 André Bazin, Malerei und Film, in: ders, *Was ist Film?*, Berlin (Alexander) 2004, 224–230, hier 225.

23 Ebd.

24 Vgl. Noël Burch, *Theory of Film Practice*, London (Secker & Warburg) 1973, 21 (für die Montage) und 29 (für die Kamerafahrt); außerdem Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Bloomington (Indiana Univ. Press) 1981, 45.

25 Vgl. Pascal Bonitzer, Off-screen Space, in: Nick Brown (Hg.), *Cahiers du Cinéma. Volume III, 1969–1972 The Politics of Representation*, London (BFI) 1990, 291–305, hier 295.

26 Vgl. Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster (Nodus) 1997, 108.

27 Vgl. Stephen Heath, *Questions of Cinema*, 19–75.

28 Vgl. Deleuze, *Zeit-Bild*, 34, 339.

deswegen auch mit der Kamera, «die vor ihm sah, was er jetzt sieht.»[29] Für Metz waren es vor allem Einstellungen wie außergewöhnliche Kamerawinkel, subjektive Einstellungen oder die sogenannten Interpellationen (Blicke in die Kamera), die dieses Verhältnis von Zuschauer und Film deutlich werden ließen.[30] Damit man die subjektive Einstellung allerdings der Wahrnehmung einer diegetischen Person zuordnen kann, muss es kurz vorher oder im Anschluss daran einen Gegenschuss geben, der als *suture* dient und verdeutlicht, woher der Blick kommt.[31] Es ist genau dieser fehlende Gegenschuss, welcher Mroué angesichts der Handyclips beschäftigt. Würde es eine Einstellung geben, die den Mann mit dem Handy von außen zeigte, wir wären bloß Zuschauer der Szenerie, so Mroué in der Videolecture. Da diese Einstellung jedoch fehlt, werden wir in die Szenerie mit einbezogen, sehen wir mit den Augen des Kameramanns.[32] Die Suture-Theorie wurde aus der Psychoanalyse abgeleitet[33] und gründet sich auf die Abwesenheit des Betrachtenden. Für Metz wird die Subjektive mit der Anschlusseinstellung, die den Betrachter von Außen zeigt, «vernäht», und Mroué hat recht: Wenn es eine ähnliche Einstellung in den von ihm präsentierten Clips gäbe, wüsste man augenblicklich, dass es sich um Fiktion handeln würde (oder um Kunst, wie im Falle von Mroués Reenactments).

> The scene of the Syrian cameraman is not complete, because we only see from the point of view of the victim. He remains unknown to us, unseen. We could be him, since we are seeing through his eyes exactly what he saw before he died. […] [I]n the scene of the Syrian cameraman, both the cameraman and the spectator are witness.[34]

In den Handyclips gibt es dennoch eine *Suture* in Form eines Gegenschusses, allerdings kommt dieser nicht von Außen, sondern aus der Mitte des Bildes. Erst der Schuss auf den Kameramann macht die subjektive Einstellung zu einem Dokument, da er sie zugleich beendet; erst der Schuss verdeutlicht, dass der Gegenschuss (aus der Kamera) fehlt und was dafür der Grund ist.

Der Schuss in die Kamera ist keine Seltenheit, er findet sich bereits 1903 in *The Great Train Robbery* (Regie: Edwin S. Porter, USA), und ist seit den 1960er Jahren fester Bestandteil des James-Bond-Vorspanns. Ob in die Kamera geschaut oder geschossen wird, macht für den fiktionalen Film keinen Unterschied, für einen kurzen Moment wird hier der Apparat betont und das Publikum angesprochen (auch wenn für Marc Vernet solch ein Blick nur wirksam ist, wenn er in einer Großaufnahme erfolgt und sich nichts zwischen Blickenden und Kamera schiebt).[35] Doch im Dokumentarfilm verhält es sich mit dem Blick in die Kamera anders. In den meisten Fällen richtet sich der Blick nicht an das Publikum, sondern an die vermittelnde Instanz, also an Kamera, Autor oder Autorin, und wird erst über diesen Umweg an die Zuschauer weitergegeben. Wenn der Gestapo-Mann Harry Steingritt Marcel Ophüls Kamera attackiert, meint er damit konkret Kamera und Autor, die ihn in seinem Haus belästigen. Wenn Ophüls dann allerdings lächelnd in die Kamera blickt, bezieht er sich auf das zukünftige Publikum, das er somit zu seinem Komplizen machen

29 Christian Metz, *Psychoanalyse und Kino, Der imaginäre Signifikant*, Münster (Nodus) 2000, 49.

30 Vgl. Metz, *Enunziation*, 15.

31 Vgl. ebd., 98.

32 Vgl. Mroué, The Pixelated Revolution, 33.

33 Vgl. Adachi-Rabe, *Abwesenheit*, 65; und Stephen Heath, On Suture, in: *Questions of Cinema*, 76–112.

34 Mroué, The Pixelated Revolution, 33.

35 Vgl. Marc Vernet, The Look at the Camera, in: *Cinema Journal* 28/2 (1989), 48–63, hier 49.

möchte (*Hôtel Terminus*, Regie: Marcel Ophüls, D/F/USA 1988). Im Dokumentarfilm ist der Bereich hinter der Kamera nicht Teil des unsichtbaren diegetischen Raums,[36] sondern er wird explizit als *hors-cadre* adressiert (wie in *Hôtel Terminus*), so dass sich *hors-champ* und *hors-cadre* stärker überlappen als im fiktionalen Bereich. Roger Odin hielt daher auch fest, dass man als Rezipient von Dokumentarfilmen dazu neigt, die Regisseurin oder den Regisseur in stärkerem Maße mitzudenken: «Das einzige Kriterium, das uns zur Charakterisierung dessen geeignet scheint, was sich bei der Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre ereignet, ist tatsächlich, daß der Leser das Bild des Enunziators konstruiert, indem er die *Realität* dieses Enunziators präsupponiert.»[37]

Der Schuss trifft den Kameramann, nicht die Zuschauer. Casetti zufolge schafft der leere Blick in die Kamera einen Raum für den Zuschauer vor der Leinwand, «er bildet das einzige *hors champ*, das niemals *champ* werden kann.»[38] Es ist dieser Raum, den Mroué mit seiner Arbeit ebenfalls schaffen will; was er dabei jedoch übersieht, ist, dass dafür kein visueller Gegenschuss notwendig ist. «The cinematic image is haunted by what is not in it.»[39] Beziehungsweise: «Das Off verweist auf das, was man weder hört noch sieht und was trotzdem völlig gegenwärtig ist.»[40]

Jenseits 2

Jacques Aumont hat in diesem Zusammenhang vorgeschlagen, den Bereich des *hors-cadre* weniger schematisch von *champ* und *hors-champ* abzugrenzen und bezeichnet ihn als «avant-champ», da die Vokabel «vor» weniger ausschließend ist als das «Außerhalb», das «hors» bedeutet. Der Kameramann gehört, nach Aumont, *nicht immer* zum gleichen fiktionalen Raum wie das *champ*: «[C]et autre hors-champ, plus radical, qu'il faudrait appeler l'avant-champ: celui où se tient l'opérateur, et qui n'appartient pas toujours au même espace fictionnel que le champ.»[41] Anhand einiger Filme der Brüder Lumière stellte Aumont die Durchlässigkeit zwischen den drei Bereichen fest, da die Grenze zwischen Filmenden und Gefilmten weniger deutlich ist und beide ihren gemeinsamen Ursprung im Realen haben.[42] Dies gilt auch für andere nicht-fiktionale Filme, die den Akt des Filmens nicht verbergen und trifft in noch größerem Maße auf die mittels Handys aufgenommenen Filme zu, da sich die Aufnahmesituation hier viel stärker einschreibt. Für Britta Hartmann ist der «an/abwesende Enunziator als ‹reales Ursprungs-Ich› in der dokumentarischen Konstellation wesenhaft gegeben», hauptsächlich durch die direkte Adressierung der Kamera.[43] Diese innerbildliche Thematisierung des Apparates ist für die Handyclips nicht mehr nötig, um den «unsichtbare[n] Filmemacher als Teil der profilmischen Wirklichkeit [zu fassen], dem wir Gesicht und Körper zu verleihen und dessen Absichten und Strategien wir zu erschließen suchen.»[44] Denn das Handyformat thematisiert durch Perspektive, Auflösung und (wackelige) Kameraführung nicht nur eine Aufnahmesituation innerhalb des Bildes (inklusive seines Off), sondern ebenso

36 Burch bezeichnet den Bereich hinter der Kamera als fünftes Segment des *off-screen space*, vgl. Burch, *Film Practice*, 17.

37 Roger Odin, Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin (Vorwerk 8), 259–275, hier 263, Herv. FK.

38 Metz, *Enunziation*, 19.

39 Bonitzer, Off-screen Space, 293.

40 Deleuze, *Bewegungs-Bild*, 32.

41 Jacques Aumont, *L'Œeil interminable*, Paris (Éditions de la Différence) 2007, 42.

42 Ebd, 43 f.

43 Hartmann, Anwesende Abwesenheit, 159.

44 Ebd., 147.

im Publikum des Films vor der Leinwand. Eine Aufnahmesituation, die von den Zuschauerinnen und Zuschauern nun in viel stärkerem Maße nachvollzogen werden kann, da das Drehen eines Handyfilmes für viele Bestandteil der eigenen Alltagsrealität ist. Dem Bild der Handykamera ist ein *fait énonciatif*, eine Aussage eingeschrieben, auch weil man die Praxis des Filmens mit dem Handy kennt und daher weiß, wie solche Momente aussehen. Die «Fühlbarkeit» des Menschen hinter der Kamera, die wie Christine N. Brinckmann feststellte, ein Merkmal vor allem der Handkamera im Dokumentarfilm ist,[45] wird durch die anthropomorphe Perspektive des Handyformats noch einmal verstärkt.

Den Sprung vom *champ* ins *avant-champ* und dann noch ein Feld weiter ins Publikum thematisiert Hito Steyerl in ihrer Installation *Abstract* (2012). In der Zweikanal-Videoarbeit zeigt Steyerl eine Landschaft in der türkischen Provinz Van, wo ihre Freundin Andrea Wolf, die sich der PKK angeschlossen hatte, in einem Feuergefecht mit der türkischen Armee ums Leben gekommen ist. In einem anderen Bild sehen wir Hito Steyerl selbst, wie sie vor dem Brandenburger Tor mit ihrem iPhone in eine Kamera zu filmen scheint. Der Gegenschuss zeigt jedoch, dass sie nicht filmt, sondern sich auf dem Bildschirm den Film aus der Provinz Van ansieht. Da die Tätigkeiten Ansehen und Filmen auf dem iPhone von außen nicht unbedingt zu unterscheiden sind, sieht man in einem etwas weiter entfernten Gegenschuss, dass sie ihr iPhone auf ein Gebäude richtet, das im Zusammenhang mit Waffenlieferungen in die Türkei steht; sie filmt die Berliner Dependance des amerikanischen Rüstungskonzerns Lockheed Martin. Der Gegenschuss des Schlachtfeldes, auf dem ihre Freundin starb, verbindet diesen Ort mit dem der Waffenexporteure. Deswegen kann sie am Ende der Installation aus der Berliner Einstellung links abgehen, gleich darauf in der Einstellung in der Türkei rechts ins Bild kommen. Obwohl *Abstract* mit den didaktisch erklärenden Zwischentiteln zum Schuss-Gegenschuss-Verfahren auch eine Arbeit über den *hors-cadre* ist, da Steyerl als Filmende/Sehende, das iPhone haltend, immer wieder ins Bild kommt, entsteht die politische Brisanz jedoch über die klassische Konzeption des *hors-champ*: Sobald man diesen ins Bild rückt, wird das zuvor gezeigte Bild zum *hors-champ*, da es nicht mehr zu sehen ist. Filmt man das Schlachtfeld der Provinz Van, kann man die Hersteller der Waffen nicht zeigen und so weiter. Beides gleichzeitig zeigt Steyerl mittels der portablen Medien, wodurch der *hors-cadre* aber zum *champ* wird: die Regisseurin ist im Bild zu sehen, wie sie das iPhone hält.

In ihrer Videolecture[46] *Is the Museum a Battlefield?*, die sie zum ersten Mal 2013 auf der 13. Istanbul Biennale gezeigt hat, führt Hito Steyerl vor, was nun der *hors-cadre* sein könnte. Der Gegenschuss verbleibt nicht mehr innerhalb des Bildes, sondern ist das Publikum vor dem Video, an das sich Steyerl mit eben diesem wendet. «What do I see on the phone? What is the counter shot to this picture?», fragt sie angesichts der Einstellung aus *Abstract*, in der sie mit dem iPhone in die Kamera filmt. «Well actually I see you, or more generally, I see Istanbul Biennial.» Dies ist jedoch nicht einfach nur ein rhetorischer Kniff, wie

45 Christine N. Brinckmann, Die anthropomorphe Kamera, in: dies., *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Chronos (Zürich) 1997, 276–302, hier 277.

46 Zu sehen auf Vimeo: www.vimeo.com/76011774, gesehen am 1.4.2014.

man ihn auch aus Publikumsansprachen wie der Serie *House of Cards* (Netflix, USA 2013) kennt. Da Steyerl aufzeigt, dass Waffenhersteller wie Siemens Kunstveranstaltungen wie die Istanbul Biennale sponsern, lässt sich ein direkter Bezug feststellen: Der Ort der Präsentation und Rezeption wird plötzlich nicht nur über die pseudo-deiktische Antwort auf ihre Frage in das Video miteinbezogen, sondern ist konzeptuell mit diesem verbunden. Der Raum vor der Leinwand sowie der, in dem sich die Projektion ereignet, ist der neue *hors-cadre*. (Abb. 8–11)

Abb. 8–11 **Screenshots der Zweikanal-Videoinstallation *Abstract* von Hito Steyerl (Orig. in Farbe)**

Jenseits 3

Bei mehreren neuen Dokumentarfilmen, die von Amateuren gedrehtes Handy- oder Camcordermaterial kompilieren, fällt auf, dass die Hintergründe der Aufnahme bekannt sein sollten, um die Filme angemessen rezipieren zu können. Der brasilianische Film *Pacific* (Regie: Marcelo Pedroso, 2009) besteht ausschließlich aus dem Material, das die Gäste eines Kreuzfahrtschiffes während der siebentägigen Überfahrt selbst zum privaten Gebrauch aufgenommen haben. Pedroso und sein Team waren auf dem Schiff zugegen, gaben sich aber nicht zu erkennen und sprachen die Touristen erst nach Ende der Kreuzfahrt an. Sie erhielten Material von 33 Passagieren. Solche paratextuellen Informationen sind in der Regel bei Sichtung des Films bekannt und werden im Falle von *Pacific* zu Beginn als Texttafel noch einmal eingeblendet. Ohne sie wäre der Film eine nur mäßig spannende Dokumentation über eine Kreuzfahrt. Mit diesem, die Lektüre bestimmenden Hintergrund ist *Pacific* jedoch ein Film über die Praxis des Urlaubsvideos.

Im *Forum Expanded* der diesjährigen Berlinale war ein weiteres Video zu sehen, das aus gesammelten Clips Dritter bestand. In *Leaves fall in all seasons* (Regie: Ahmed Mater, SAR 2013) werden Handyaufnahmen migrierter Arbeiter auf Baustellen in und um Mekka kompiliert. Da auch hier anzunehmen ist, dass die Aufnahmen sich in erster Linie an die Filmenden selbst sowie ihre Freunde und Familien richten, sind sie ohne die Kontextualisierung Maters, die hier ebenfalls in kurzen Texttafeln gegeben werden, kaum als das zu rezipieren, was sie sind: Dokumente über die Arbeitssituation dieser Baustellen.

Birgit Heins neuester Film, das knapp neunminütige Video *Abstrakter Film* (D 2013) besteht wie Rabih Mroués *Pixelated Revolution* aus von YouTube heruntergeladenen Handyvideos, die hier allerdings überwiegend aus dem

Abb. 12–18 Screenshots aus dem Film *Abstrakter Film* von Birgit Hein (D 2013, Orig. in Farbe)

libyschen Bürgerkrieg stammen. Ihr geht es dabei jedoch nicht um Bebilderung; die Ausschnitte, die sie ausgewählt hat, zeigen allesamt Aufnahmen, auf denen fast nichts zu erkennen ist, weil das Objektiv verdeckt, die Kamera heruntergefallen oder das Bild von Kompressionsartefakten übersät ist. Einzig der Ton, der zu den jeweiligen Ausschnitten gehört, lässt darauf schließen, dass es sich um Situationen des Kampfes handelt, da unentwegt Schüsse und Schreie zu hören sind. Hier ist es der Ton, der das Bild vervollständigt, Textinserts gibt es nicht. (Abb. 12–18)

Einen weiteres interessantes Beispiel ist *The Uprising* (Regie: Peter Snowdon, B/UK 2013) der 78 Minuten überwiegend mit Handykameras aufgenommenes YouTube-Material der arabischen Revolution kompiliert. Der spezielle Hintergrund des Projekts ist hier weniger wichtig, das Material spricht in stärkerem Maße für sich selbst als in den anderen Beispielen. Snowdon montiert es zu einer fiktiven Revolution, indem Aufnahmen aus Ägypten, Tunesien, Syrien und anderen arabischen Ländern nicht nach geografischen und chronologischen Aspekten sortiert, sondern zu einer großen Revolution verschmolzen werden. Die einzige Texttafel am Anfang des Film lautet daher auch: «The revolution that this film imagines, is based on some real revolutions.» Snowdon ordnet das Material zu einem siebentägigen Ablauf an, wobei die einzelnen Tage vom Zeitpunkt des Betrachtens an rückwärts gezählt werden: 7 Days ago, 6 Days ago, yesterday. Dabei konzentriert er sich vor allem auf atmosphärische Momente, auf die Verwirrung, die Wut, die Sprachlosigkeit, die Freude und die Ruhe vor dem Sturm. (Abb. 19)

Bei all diesen Beispielen treten die Urheber des kompilierten Materials in den Hintergrund, obwohl doch das Bildmaterial wie oben dargelegt, sie so stark thematisiert. Und wie im klassischen Found-Footage-Film ist es der oder die Regisseur_in des neuen Films, der/die nun in der dokumentarisierenden Lektüre als Enunziator präsupponiert wird. Am deutlichsten ist dies sicher bei Birgit Hein der Fall, die mit dem Titel ihres Films auf ihre eigene Werkgeschichte anspielt.[47] Mroués Anliegen, den *hors-cadre* seiner gefundenen Handyclips *zu*

47 Snowdon versucht darauf zu reagieren, indem er die einzelnen YouTube-Clips untertitelt wieder ins Netz stellt, damit sie ein größeres Publikum erreichen. Sein Film soll ebenfalls online zugänglich gemacht werden. Siehe Peter Snowdon, *The Uprising*, www.theuprising.be/the-material, gesehen am 15.4.2014.

zeigen, wird so verständlicher: Das Material ist zu brisant, um damit Aufmerksamkeit auf seine Person lenken zu wollen.[48] Nicht weniger problematisch ist, was ebenfalls alle hier aufgeführten Filme gemeinsam haben: Das Material wurde aus dem Zusammenhang gerissen, um etwas Neues und Anderes daraus zu konstruieren. Hito Steyerl hat mit ihrer Installation und der Videolecture diesen Prozess inszeniert: Das Material wird via *portable device* zu einem anderen Ort gebracht, an dem es sein kritisches Potential erst entfalten kann. Gleichzeitig ist es die Künstlerin, die diesen Akt des Übertrags zu leisten hat, der sich im Fall von *Is the Museum a Battlefield* sogar auf den Ort der Präsentation erstreckt.

Abb. 19 Still aus *The Uprising* (Regie: Peter Snowdon, B/GB 2013, Orig. in Farbe)

Eine Reflexion über die Arbeit mit diesem Material stellen ebenfalls die fünf Daumenkinos dar, die Mroué am Eingang seiner dOCUMENTA (13)-Installation präsentierte. Sie bestehen aus den ausgedruckten Bildern der YouTube-Clips, die den Hintergrund der *Pixelated Revolution* bilden. Eine naheliegende Idee, da Mroué die Clips Bild für Bild absuchte und ausdruckte, um in den Einzelbildern die Einschreibung des Todes erkennen zu können.[49] Die Daumenkinos sollen also auch als Werkzeug zur Analyse genutzt werden. Über jedem Daumenkino hängt zudem ein Lautsprecher und über einen Knopf kann die Tonspur des Originalclips gestartet werden. Eine Stimme zählt einen Countdown herunter, sodass Bild und Ton in synchrone Übereinstimmung gebracht werden können. Diese ungewohnte Möglichkeit, eine Tonspur zum Daumenkino zu haben, verleiht diesen «Filmen» eine besondere Präsenz. Zunächst motiviert dies zum mehrmaligen Ansehen, welche das Synchronisieren von Bild und Ton erfordert. Man dringt aber auch auf eine ganz andere Art in das Bildmaterial ein, da die offensichtlichsten Synchronpunkte Maschinen- oder Schussgeräusche sind, die beispielsweise auf einen fahrenden Panzer oder aufsteigenden Rauch aus einem Gewehr hinweisen könnten. Hinzu kommt, dass diese Daumenkinos wie auch die Handys, auf denen die ursprünglichen Clips gedreht wurden, *portable media* sind, es kommt also zu einer Überlagerung dispositiver Aspekte. Zudem ist dieser intensive Rezeptionsakt ungleich individualisierter als die Clips auf einer Plattform wie YouTube zu konsumieren, wo der Click zum nächsten angezeigten Film wahrscheinlicher ist, als der auf den Knopf zur Wiederholung. (Diese Individualisierung wird von Mroué thematisiert, indem die Daumenkinos auf blauen Stempelkissen liegen, wodurch sich die Hände durch den Akt der Rezeption blau färben. Auf den weißen Podesten, auf denen sie liegen, sowie auf den Wänden sieht man so die Spuren der Ausstellungsbesucher.) (Abb. 20–23)

Alle hier aufgeführten Beispiele stellen Versuche dar, gefundene Dokumente aus ihrem vorherbestimmten Fluss zu nehmen (dem YouTubes, der Urlaubsvideos), innerhalb dessen ihr Status eben nur der des Dokuments geblieben wäre: Ich war dort; er ist dort erschossen worden. Eine Diskursivierung dieses Materials findet erst in der Weiterverarbeitung statt, wenn die Fragen nicht mehr allein nach dem «Was» auf den Bildern, sondern auch nach dem «Wie»

48 Eine Problematik, der sich Mroué durchaus bewusst ist, vgl: Kaelen Wilson-Goldie, Rabih Mroué on Tour: The Pixelated Revolution, in: *Al-Akhbar English*, dort datiert 5.1.2012, www.english.al-akhbar.com/content/rabih-mroué-tour-pixelated-revolution, gesehen am 3.4.2014.

49 Mroué, The Pixelated Revolution, 33.

Abb. 20–23 Daumenkino aus *The Pixelated Revolution* auf der dOCUMENTA (13), 2012 (Orig. in Farbe)

gestellt werden. Der neuen Sichtbarkeit im Internet antwortet die Kunst mit einer Untersuchung der durch den Upload entstandenen Unischtbarkeit:

> Was, wie Hein sagt, als «Beweis» ins Netz gestellt wurde, wird aufgelöst, um es wieder der Imagination des Betrachters (der vielmehr Zuhörer ist) zuzuführen. Die Schreckensbilder, die sich die eigene Phantasie unweigerlich auszumalen beginnt, sind vermutlich verstörender als die «So ist es gewesen!»-Rhetorik der ursprünglichen Videos.[50]

Auf YouTube finden sich längst reale Straßenkämpfe aus dem syrischen Bürgerkrieg, die mit Helmkameras in Full HD aufgezeichnet wurden, Kompilationen, die mit dem Versprechen von Blut und einer Altersempfehlung von +21 im Titel um Clicks buhlen. Das Dokumentieren von Kampf und Tod ist inzwischen eine Selbstverständlichkeit. «[I]m Zeitalter der [postkinematographischen] Medienimmanenz»[51] bedeutet dies, dass man in *Syria War Helmet Firefight – Insurgents In Urban Combat Action* (Regie: adri12345, 2013),[52] eher eine Remminenz an ein Egoshooter-Spiel sieht denn das Dokument eines Straßenkampfes, und *The Most Intense Videos From Syria! +18* (2013)[53] erinnert vor allem an Trailer oder Porno-Kompilationen. Was die Künstler_innen dagegen vorschlagen, ist das Herauslösen der Dokumente aus dem Verwertungszusammenhang, um sie in neue Diskurs-Zusammenhänge zu stellen: vom privaten Videoabend zu den Festivals, von YouTube in Ausstellungen, vom Ort des Geschehens zu dem des Unterstützers.

Postkinematografische Medienimmanenz bedeutet nicht nur, dass man unterschiedlichstes Bildmaterial auf den verschiedensten Bildschirmen anschauen kann, sondern auch, dass bestimmte Erfahrungen in oder mit Mediengattungen auf andere Orte oder Zusammenhänge übertragen werden: «Wir sind ins Zeitalter des Kamerabewusstseins eingetreten, in dem unsere Vorstellungen vom Selbst und der Welt durch Rahmen bestimmt sind, die der Film und die Medien mit vorgeben,»[54] erklärt Malte Hagener sein Konzept der Medienimmanenz. In den von Mroué ausgewählten Clips dreht sich der Panzer oder Scharfschütze ohne Hast zu den Filmenden um, er legt an und schießt. Und die Kameramänner, sie filmen weiter, obwohl genügend Zeit gewesen wäre, um sich in Sicherheit zu bringen. «Why do they keep on filming even though they watch with their eyes how the guns are lifted towards their lenses in order to

50 Ann-Christin Eikenbusch, Philipp Scheid, Oliver Scheid, Die Seele im Zelluloid – VIDEONALE.scope eröffnet mit einer Werkauswahl von Birgit Hein, in: *Abspann. Filmkunst & Kultur*, dort datiert 20.11.2013, www.abspannmag.wordpress.com/2013/11/20/die-seele-im-zelluloid-videonale-scope-eroffnet-mit-einer-werkauswahl-von-birgit-hein/, gesehen am 3.4.2014.

51 Vgl. hierzu Malte Hagener, Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz, in: Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle (Hg.), *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, Marburg (Schüren) 2011, 45–59, hier 52.

52 Veröffentlicht auf YouTube am 3.9.2013, www.youtube.com/watch?v=4a6nGBP3AXU, gesehen am 3.4.2014.

53 Veröffentlicht auf YouTube am 30.3.2013, www.youtube.com/watch?v=RF5MTgsw1Lo, gesehen am 3.4.2014.

54 Hagener, Wo ist Film, 52.

shoot them?», fragt Mroué.[55] Weil der Filmende durch den Blick auf sein Display von dem Schauspiel gebannt ist, das sich ihm dort bietet, so seine Antwort:

> Because, by watching what is going on through a mediator – the little screen of a mobile phone – the eye sees the event as isolated from the real, as if it belongs to the realm of fiction. So, the Syrian cameraman will be watching the sniper directing his rifle toward him as if it is happening inside a film and he is only a spectator. This is why he won't feel the danger of the gun and won't run away. Because, as we know, in films the bullet will lose its way and go out of the film. I mean it will not make a hole in the screen and hit any of the spectators. It will always remain there, in the virtual world, the fictional one.[56]

Diesen absorbierenden Effekt, den das Display ausüben kann, bezeichnen Casetti und Sampietro als eine «bubble», in der Zuschauende Schutz suchen können, während sie trotzdem der Umgebung ausgesetzt bleiben.[57] Allerdings beschreiben Casetti und Sampietro eine Art Kinoerfahrung, die sich trotz störender Umwelteinflüsse selbst bei der Rezeption auf einem kleinen Bildschirm einstellen kann, auch wenn man Clips auf YouTube sieht. Mroués interessantes Gedankenspiel hingegen überträgt dieses «relocating» auch auf den Moment der Aufzeichnung, wenn vor der Kamera und auf ihrem Display die gleiche Szene mit den gleichen Bewegungen abläuft, man aber trotzdem, was Reaktion und Erfahrungsabruf angeht, allein aufs Display bezogen bleibt und die «afilmische Wirklichkeit»[58] wie bei der Spielfilmrezeption ausblendet. Für Mroué ist der «Display-Effekt» damit einflussreicher auf den «Produser», als es die Tätigkeit des Handygrafierens ist, also die spezielle Geste, mit dem Handy eine Szene aufzunehmen. Denn unter dem Aspekt der Erfahrung könnte analog zu Casetti auch argumentiert werden, dass die reale Gefahr vor der Kamera in diesem Moment verkannt wird, weil die Filmenden eben keine professionellen Kriegsreporter sind und das Filmen mit dem Handy eher mit Freizeit verbinden denn mit Kriegshandlungen.

Einen *hors-cadre* gibt es in diesen Clips nicht mehr. Das Halten der Handykamera, das Filmen des Schusses und das anschließende Zusammenbrechen mit der Kamera, all das gehört zur Szenerie, es ist der Raum, der zu dem Bild vor der Kamera gehört. Eine Parallele wäre die (von Brinckmann als technomorph arbeitend bezeichnete[59]) Überwachungskamera. Auch hier gibt es keinen Raum hinter der Kamera, der nicht zu der gefilmten Szenerie gehörte, selbst die Kamera ist Teil davon, es bleibt nur *champ* und *hors-champ*. Doch angesichts der unsichtbaren toten Kameramänner muss man feststellen, dass es natürlich einen Unterschied gibt zwischen dem Betrachter im Bild (der wie dargelegt nicht notwendigerweise im Bild zu sehen sein muss) und dem davor (also ich, vor dem Computer oder mit dem Daumenkino in der Hand), denn ich werde nicht von der Kugel getroffen. Aber die Trennung ist nicht mehr so deutlich wie sie es war, als das Konzept vom *hors-cadre* entwickelt wurde. Die beiden Räume (im Bild und vor dem Bild) hängen stärker zusammen. Der Raum des *hors-cadre* hat sich verlagert, er befindet sich nicht mehr in dem Raum des Bildes, sondern findet jetzt sozusagen hinter

55 Mroué, The Pixelated Revolution, 30.

56 Ebd., 31.

57 Francesco Casetti, Sara Sampietro, With Eyes, With Hands: The Relocation of Cinema Into the iPhone, in: Pelle Snickars, Patrick Vonderau (Hg.), *Moving Data: the iPhone and the Future of Media*, New York (Columbia Univ. Press) 2012, 19–32, hier 24.

58 Als afilmische Wirklichkeit bezeichnet Etienne Souriau im filmischen Universum die Wirklichkeit, die weder vom Film beeinflusst noch auf diesen ausgerichtet ist. Etienne Souriau, Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Fimologie, in: *montage/av*, 6/2/1997, Marburg (Schüren), 140–157, hier 146.

59 Brinckmann, Anthropomorphe Kamera, 278.

den Bildern (nicht wie bisher hinter der Bildaufzeichnung) statt, bei der Weiterverarbeitung. Der *hors-cadre* der Überwachungskamera ist der Kontrollraum, in dem die Bilder zusammenlaufen und der der Handyvideos ist bei Mroué der Rezipient, der die Daumenkinos durchblättert. Aumont spricht noch vom *avant-champ*, weil er vom festen Dispositiv Kino ausgeht. Da die Bilder aber nun auf unterschiedlichste Weise und immer häufiger auch automatisiert entstehen (und wo auch immer auf den Abruf auf den unterschiedlichsten Geräten zu den verschiedensten Zwecken warten), gibt es keinen eindeutigen Bereich vor der Leinwand mehr. Erst mit der Weiterverarbeitung, die mehr ist als nur ein Abrufen, ist es sinnvoll, von einem *hors-cadre* zu sprechen. Es ist die Arbeit mit dem und am Bild in einem Raum, der in diesen Bildern selbst nicht mehr enthalten ist.

Jenseits 4

Der Kameramann wird tatsächlich getroffen. Spätestens mit dem Eintritt des Projektils in seinen Körper tritt er in den *hors-champ* ein. Mit dem speziellen adressierenden Format des Bildes aus der Handykamera, das aufgrund der ins Bild eingeschriebenen Portabilität und Blickstrukturen kenntlich gemacht ist und somit auch einen Erfahrungsaustausch bei Produktion und Rezeption im Publikum herstellt, kann der Kameramann jedoch auch schon vorher als «realer Enunziator»[60] angenommen werden. Wie oben bereits dargelegt, ist die Trennung zwischen *hors-champ* und *hors-cadre* im *non-fiction*-Film weit weniger deutlich aufrecht zu erhalten als das im fiktionalen Bereich der Fall ist. Oder anders ausgedrückt: Die Wahrscheinlichkeit, dass der Kameramann eines *non-fiction*-Films bei der Ausführung seiner Arbeit zu Tode kommen kann, ist deutlich höher.

Die Bereiche *champ* (Bild), *hors-champ* (diegetisches Off) und *hors-cadre* (extradiegetisches Off) können für den Dokumentarfilm weit weniger strikt getrennt werden als für den Spielfilm, an dem sie entwickelt wurden, und sie fallen mit den Handyvideos noch weiter ineinander, sodass der *hors-cadre* nun von einem neuen Außerhalb rekonstruiert werden muss. In der Videolecture betont Mroué, dass die Syrer die Situation vor ihnen durch das Display ihres Handys wahrgenommen haben: Sie schauen nicht umher, sie suchen keinen besseren Einstellungswinkel, sie sehen das Gleiche wie wir zu einem späteren Zeitpunkt. Doch das stimmt nicht ganz. In Steyerls *Abstract* gibt es eine Einstellung, die den Blick auf das Handydisplay suggeriert: Man sieht auch den Rahmen des Gerätes, die Hand, die es hält sowie – hier besonders wichtig – unscharf das Gebäude im Hintergrund. Aber dabei handelt es sich natürlich um eine Inszenierung. Bei den Handyclips sehen wir *nicht*, was der Kameramann sah, als er filmte, was ihn töten wird. Der Rahmen fehlt, seine Hände auch. Erst die Daumenkinos machen diesen Bereich wieder sichtbar: die Hände halten die Bilder. Ihr neues *hors-cadre* gibt dem Nicht-Sichtbaren ein Bild.

60 Odin, Dokumentarischer Film, 269.

BILDSTRECKE

EMMA WOLUKAU-WANAMBWA

Operation Legacy

Seit 2012 untersuche ich die verblüffende Sammlung von Fotografien, die in den 1950er Jahren im Auftrag der britischen Regierung in Gefängnissen und von Gefangenen im Protektorat Uganda aufgenommen wurden. Diese Fotografien machen derzeit beinahe den gesamten Bildbestand in den National Archives UK zum Protektorat Uganda aus, das immerhin fast 80 Jahre lang britisch regiert wurde.

So faszinierend diese Bilder sind, so schwierig finde ich es, sie zu zeigen. Nicht aus technischen oder rechtlichen Gründen, sondern weil sowohl die Bilder als auch das Geheimnis, das sie heute umgibt, weniger einen Ermittlungsgegenstand darstellen als ein Symptom – es ist das Symptom einer Reihe von Handlungen und Ereignissen, die nach wie vor einen fundamentalen Einfluss auf die Sagbarkeit der kolonialen Vergangenheit Großbritanniens ausüben.

Im Januar 2011, infolge einer Entscheidung der ehemaligen Mitglieder der Mau-Mau-Bewegung, die britische Regierung der Folter während des anti-kolonialen Aufstands im Kenia der 1950er Jahre anzuklagen, sah sich die britische Regierung schließlich gezwungen zuzugeben, dass sie als Teil ihrer Vorbereitungen auf die Unabhängigkeitserklärung insgeheim die systematische Zerstörung der kolonialen Archive *aller* ehemaligen Kolonien angeordnet hatte. Die ehemals kolonialen Subjekte sollten niemals Zugang zu irgendeiner Information bekommen, die die britische Regierung entweder in Verlegenheit bringen oder einem Gerichtsverfahren aussetzen könnte. Im Protektorat Uganda war das Codewort für diese Maßnahme «Operation Legacy».

1962, als eine Gruppe britischer Offiziere die Dezimierung der Akten gerade abschloss, investierte eine andere Gruppe im Central Office of Information beachtlich viel Zeit, Mühe und Sorgfalt in die Gestaltung einer Abschieds-Ausstellung, die zum Nile Centenary Festival eröffnet wurde und ausführlich im Protektorat Uganda tourte. Diese Ausstellung feierte die ‹Entdeckung› der Nilquelle durch den britischen Forschungsreisenden John Speke und erzählte die ‹Geschichte› der ‹engen Freundschaft› zwischen Uganda und England.

Dokumente und Abbildungen der Akten FCO 141/18409 («Uganda: constitutional development: reorganisation and purging of classified files, Operation Legacy»), FCO 141/19909 («Uganda: background report on pre-independence records migrated to the UK; list of records; Operation Legacy») und CO 1069 201 («UGANDA 16. Photographs of the Speke Centenary Exhibition, mounted by the Central Office of Information, which toured Uganda in 1962») sind mit freundlicher Genehmigung der National Archives UK reproduziert.

TELEPHONE: 2941.

IN ANY CORRESPONDENCE ON THIS SUBJECT PLEASE QUOTE NO. P.569

OFFICE OF THE RESIDENT, BUGANDA.
P.O. BOX 71,
KAMPALA, UGANDA.

107

2nd January, 1962

PERSONAL AND CONFIDENTIAL

Dear John.

Would you please refer to paragraph (c) of Allen's letter 20957 of 21st December to Marshall.

I have, locked away in my filing cabinets and safe, a number of secret and confidential files which relate to the constitutional and political development of Buganda over the last four or five years. Although a good deal of the material in these files is already at Entebbe, or with Special Branch, the papers present in a fairly convenient form - as seen from this office - the more important events and developments of the past few years, and I think these archives would be of immense interest and value to anyone who comes to write about the fascinating events here of recent times. As you can imagine, all these files contain a good deal of "dirty" material, and I would not like to send them over to your office unless I felt confident that they would not, after self-government, get into the hands of people who might use the material for improper purposes. The best thing that could happen to these files would be for them to be sent - before the 1st March - to the Colonial Office, when in due course they might perhaps be used by some historian for an account of the developments of Uganda during the last few years. I do not think it would be practicable for me to extract the "dirty" material from these files, so if you do not think it would be feasible for them to be sent to the U.K. before 1st March, then I would propose to destroy them. (I have purposely refrained from pruning these particular files, at the time this exercise was carried out on my other files, since I wished to raise this matter as a separate issue with your office, and since I still have occasional use of these papers).

I should be grateful if you would let me know the position, and if you like, you could have a glance at some of these files when you are next in Kampala.

Yours ever,
Dick Stone

(R.E. Stone)

J.S. Champion, Esq.,
Acting Permanent Secretary
to the Chief Minister,
P.O. Box 5,
ENTEBBE.

Copies to: D. Marshall, Esq., O.B.E.
P.O. Box 900, MBALE.

J.C.D. Lawrance, Esq.,
P.O. Box 73, FORT PORTAL.

P.A.C. Field, Esq., O.B.E.,
P.O. Box 25,
GULU.

Ministries & Depts			Return.	No of files
SSLR	spk.	441	Reg. clean	
CM	Spk	441 SSR 26	clean	? Archives
F	Spk.	833	~~not yet~~ ~~end day~~ clean	
~~Legal Aff~~	spk.	549	clean.	
~~A c A.I.~~		39	clean	nil
LwR	spk.	821	cleaned	
E.J.	spk.	517	clean	
Minted.			clean.	cleared.
Eco Dev.	spk	833	clean	
Health	spk	~~[illegible]~~ CMO 534	clean	
Local Govt	spk	441	clean	
Works	spk		clean.	
Social Dev.		54	clean	
Comm & Ind		57	clean	
Res / Burg.		68	clean	
P.C.E.P.		34	clean	nil
P.C.W.P.	x			
P.C.N.P.		55	clean	
AR Mengo	x		clean.	
AR Masaka		27 73	clean ~~not yet~~ ~~perfect~~.	
AR Mubende		38	clean	nil
Dc. Busoga	spk	2692	clean	
Dc. Bugisu		42	clean	
Dc. Bukedi		30	clean	nil
Dc. Gulu		28	clean	nil
Dc. Bunyoro		36	clean	nil
Dc. Toro		x		
Dc. Ankole			clean	nil
Dc. Kigezi		69	clean	nil
Dc. Gondo		24	clean	nil
Dc. Mesindi				

		Return			No of files
Dc. Acholi					
Lango		56		clean	
West Nile		~~41~~ 43		clean	nil
Karamoja					
C/Prisons	~~SPK~~ 2997	21/2 50		clean	
G Printer					
D/Inf	SPK 2316				not yet
T. Licensing B		31		clean	nil
T.D.A.		48	20/2	clean	
C/Police					
S Branch		25			not yet purged.
D.M.S		~~37~~ 46		clean	nil
D.E.S.		23/2 53		clean	
C.E.W		22		clean	nil
Ce Forests		45		clean	
C.F.O.					
D.W.D.		72		clean	
C/Mines		29		clean	nil
D/Ag		44		clean	
C/Coop		51	21/2	clean	
D/Tsetse		41		clean	
D.V.S.					
D Public Pros					
Admin G.		52	23/2.	clean	
L/Comm		32		clean	
R/D P&T					
Registrar, High Court					
~~Registrar, High Court~~ [illegible]		23		clean	nil
P.S.C.		33		clean	nil
O/c KAR					
O.&M.					
G.H.					
Town Clerks					
P.I.O.		~~49~~ 49	23/2	clean	

Daily Teleg

LONDON, TUESDAY, NOVEMBER 16, 1875.

NEW AFRICAN EXPEDITION.

COASTING THE GREAT LAKE.

KING MTESA'S CAPITAL.

The subjoined letters from Mr. Stanley are those so fortunately recovered after the death of Colonel Linants de Bellefonds, to whom they were entrusted by the joint Commissioner of *The Daily Telegraph* and the *New York Herald*.

UJAGALLA, MTESA'S CAPITAL, UGANDA,
E. LONG. 32 DEG. 49 MIN. 45 SEC., N. LAT. 0 DEG. 32 MIN., APRIL 12, 1875.

I write this letter in haste, as it is the record of a work begun, and not ended—I mean the exploration of the Victoria Nyanza. But brief as it necessarily must be, I am sure it will interest thousands of your readers, for it solves the great question, "Is the Victoria Nyanza one lake, or does it consist of a group of lakes such as Livingstone reported it?"

In answer to the query, I will begin by stating that I have explored, by means of the Lady A— nearly the whole of the Southern, Easter— North-Eastern shores of the Victoria — have penetrated into every bay, inlet, — that indent its shores, and have ta— seven observations, so that I feel — decide upon the question at i— or prejudice to any hypothe— of notes relating to the coun— ample means of making a prope— camp at Usukuma, but I have — sent neither paper, parallel rules, — ment whatever to lay down the — have taken. I only brought hith— horizon, sextant chronometer, two — ing-point apparatus, sounding l— ammunition, and some provision— keep the boat as light as possible, — work easily in the storms of the Ni— when I reach camp I propose to dra— chart of the Nyanza, and to wri— upon the several countries I hav— repay perusal and study.

I have already informed you — at Kagehyi, in Usukuma, is situ— 33 deg. 13 min. and S. lat. 2 deg. 3— starting on the exploration of th— turned that Muanza was situated a — almost on the same parallel of latitu— Now, Muanza is the point whe— served the Victoria Nyanza and where h— his imaginary sketch of the lake fro— mation given to him by the natives— will look at Speke's map you will find — contains two islands—Ukerewe and Maziti. Looking at the same objects from Kagehyi, I should have concluded that they were islands myself; but a faithful exploration of the lake has proved that the latter is not insulated, but a lengthy promontory of land extending from E. long. 34 deg. 45¼ min. to E. long. 32 deg. 40 min. 15 sec. That part of the lake which Speke observed from Muanza is really a huge gulf about 25 miles wide by 65 miles long. To the noble Nyanza, discovered by him, Speke loyally gave the surname of Victoria, as a tribute to his Sovereign, which let no man take away; but in order to connect for ever Speke's name with the lake which he then found I have thought it but simple justice to the gallant explorer to call the immense inlet Speke Gulf.

If you look again on Speke's map you will observe how boldly he has sketched the Nyanza stretching eastward and north-eastward. Considering that he drew it from mere native report, which never yet was exact or clear, I must say that I do not think any other man could have arrived so near the truth. I must confess that I could not have done it myself, for I could make little of the vague and mythical reports of the natives of Kagehyi.

Proceeding eastward towards the unknown and wherever found; and, if ever a pirate deserved death for inhuman crimes, Sungoro, the slave-trader, deserves death. Kagehyi, in Usukuma, has become the seat of that inhuman slave trade. To that part they are collected from Sima, Magu, Ukerewe, Ururi, and Ugeyeya; and when Sungoro has floated his dhow and hoisted his blood-stained ensign, the great sin will increase tenfold and the caravan road to Unyanyembe will become hell's highway.

On the coast of Ugeyeya I expected to discover a channel to another lake, as there might be a grain of truth in what the Wanguana reported to Livingstone; but I found nothing of the sort except unusually deep bends in the shore, which led nowhere. The streams were insignificant and undeserving the name of rivers.

A few miles from the equator I came upon two islands formed of basaltic rock and overgrown with a dense growth of tropical vegetation. One had a natural bridge of rock thirty- fifteen feet wide; the other sh—

"Ah! singa abaminsani abomwoyo omunaddini abakozi bemirimu abalungi bajja wano! Bassebo wano kyanjadde! Abantu b'okulubalama lwaNyanza babayita mujje mubadukirire.

"Oh, that some pious, practical missionary would come here! . . . Here, gentlemen, is your opportunity: embrace it! The people on the shores of the Nyanza call upon you."

running south-we— large bay. It then— island of Chaga runs directly north and south for eight miles at a distance of twelve miles from the opposite coast of Unyara. With but a narrow channel between, Usuguru Island runs from the southern extremity of Chaga, in a south-south-easterly direction, to within six miles from the eastern shore of the main land. Thus hereabouts almost a lake is formed separate from the Nyanza.

North of Chaga Island, Usoga begins with the large district of Usowa, where we met with the first hostile demonstration—though not actual deed, as the act was checked by show of superior weapons—on the part of the natives. Thence as we proceed westward, the districts of Ugamba, Uvira, Usamu, and Utamba line the coast of Usoga. Where Utamba begins, large islands again become frequent, the principal of which is Uvuma, an independent country, and the largest in the Victoria Nyanza. At Uvuma, we experienced treachery and hostility on the part of the natives. By show of friendship on their part, we were induced to pass within a few yards of the shore, where a mass of natives were hid in ambush behind the trees. While sailing quietly by, exchanging friendly greetings with

that there was no such river at all as the Luajerri, that "Luaserri," however, meant *still water*, applicable to any of the many lengthy creeks or narrow inlets which indent the coasts of Uganda and Usoga. From this I conclude that Speke was misinformed, and that his "Luajerri" is Luaserri, or a still water. At least we discovered no such river, either sluggish or quick, flowing northwards; while in the neighbourhood of "Murchison Creek" I did, indeed, find a long and crooked inlet called Mwaru-Luaserri, or The Quiet-water—which penetrated several miles inland, and the termination of which we saw. I noticed a positive tide here, I should mention, during the morning. For two hours the water of this creek flowed north, and subsequently for two hours it flowed south, while on asking the people if this were a usual sight they said it was, and was visible in all of the inlets on the coast of Uganda.

Arri— at Beyal we were welcomed by a fleet — by Mtesa to conduct us — on the 4th of A—

embarrassed than ever. — soon relieved from the oppressive noise of the huge drums and the hospitable violence of the many screaming discordant fifes, I was invited to sit, Mtesa first showing the example, followed by his great captains, about one hundred in number.

More at ease, I now surveyed the figure and features of this powerful monarch. Mtesa is about 34 years old, and tall and slender in build, as I have already stated, but with broad shoulders. His face is very agreeable and pleasant, and indicates intelligence and mildness. His eyes are large, his nose and mouth are a great improvement upon those of the common type of negro, and approach to the same features in the Muscat Arab when slightly tainted with negro blood. His teeth are splendid, and gleaming white.

As soon as Mtesa began to speak I became captivated by his manner, for there was much of the polish of a true gentleman about it—it was at once amiable, graceful, and friendly. It tended to assure me that in this potentate I had found a friend, a generous King, and an intelligent ruler. He is not personally inferior to Seyd Barghash, the Arab Sultan of Zanzibar, and indeed appears to me quite like a coloured gentleman who has visited European Courts, and

u bagenda baala n'okugaggawala naye betaaga amayumba
nga ag'e Ntinda mangi okusulamu, namasomero mangi
ezamu abaana. Wano Uganda eyolekedde obuzito mu Plan
yokuzimba amayumba amagya era namasomero bwegatyo.
rere emisomo gibumbujja okuwa abayizi ba E.A. okusoma
womutindo ogwawagulu, okwekenenya ebiyinza okuyamba
okukuza Uganda ckugenda mu maaso nga bugolo.
u lugedo kwayo egenda mu maaso awatali kusuula
a nabulombolombo nebintu byaayo ebyobuwangwa.

Increasing population and increasing prosperity demand more houses and more schools.

Uganda meets the challenge.

In a planned drive new housing estates are being built, and new schools erected.

Makerere College spearheads the campaign for higher education providing several essential courses for students from the whole of East Africa, and facilities for research into the country's problems.

Modern Uganda is moving into a new world without forgetting its own traditional cultural and social customs.

olwa Uganda abakungu ba
nga okwefuga kwa Uganda
gwenyini ogwa Demokulasi
npisa ddala eye'Ekingereza.

's Parliament Building from
will guide the destiny of the
da, in the British tradition of
parliamentary democracy.

21

CONFIDENTIAL

DG

S.S.R.

Now that my "purging" of current files is nearly completed, I would like to thank you and all of your staff for the patient way you have put up with my presence and interference in the Security Registry and for the enthusiastic manner in which you have all helped me.

SAS.G.
7/3/61.

INSERT

Cover *Explorations*, Nr. 2, Apr. 1954 (Orig. in Farbe)

60 JAHRE MEDIENTHEORIE: DIE BLACK BOX DER «EXPLORATIONS» WIRD GEÖFFNET

In der Geschichte der Medientheorie bildet die von Edmund Carpenter und Marshall McLuhan von 1953 bis 1957 in Toronto herausgegebene Zeitschrift *Explorations* eine Serie von Publikationen, die ein legendäres Gründungsgeschehen dokumentieren.[1] Dieses betrifft alle MedienwissenschaftlerInnen, aber seine Überlieferung trug dem lange nicht Rechnung: Die *Explorations* waren in Bibliotheken so gut wie nicht vorhanden, außer in Form einer abschließend bereinigten Anthologie, dabei gingen sie allen medientheoretischen Büchern und Forschungsberichten voraus, die McLuhan und seine Mitstreiter aus dem Fundus der *Explorations* erst entwickeln sollten. Die *Explorations* sind für die Geschichte der Medientheorie daher in jedem Sinne eine «Black Box» geblieben, eine historische und systematische Lücke, die bis heute auch in McLuhan-Biografien vor allem durch Spekulationen und Simulationen ausgefüllt wurde.

Dass wir die Black Box der *Explorations* nach sechzig Jahren bald öffnen können, wird das Verdienst eines kommentierten Reprints sein, der momentan von Michael Darroch und Janine Marchessault vorbereitet wird und noch die letzten juristischen Hindernisse überwinden muss, die einer Wiederveröffentlichung im Wege stehen. Dieser editorischen Tat gilt unser vorweggenommener Dank, denn die Folgen für eine Wissenschaftsgeschichte der Medientheorie, aber auch der nordamerikanischen Nachkriegszeit sind noch nicht absehbar. Nur der finale Output der Black Box war bisher bekannt und bildete die Ausgangsmatrix der Medientheorie; er gab durch die Versiegelung der Kiste die klassische Funktionsgleichung vor, mit der sich alle späteren Medientheorien auseinandersetzen mussten, die ihren eigenen Input in der Auseinandersetzung mit dem Output der schwarzen Kiste entwickelten. Und in historischer Hinsicht erscheint die Black Box dieser Zeitschriftenfolge bei ihrer Öffnung als ein Flugschreiber, der nur durch eine sequentielle Lektüre seiner Aufzeichnungen (Nr. 1–8) die Rekonstruktion einer bisher unbekannten Flugbahn erlaubt, aus der Medientheorie entstanden ist.

Die vorliegenden drei Texte können nicht die ganze systematische und historische Arbeit leisten, die angesichts des Korpus der *Explorations* gefordert ist. Aber sie bieten in ihrer Zusammenschau eine Revision der medienwissenschaftlichen Genealogie, die bisher mit den Namen «McLuhan», «Toronto-Schule» und der Vorgeschichte von *Understanding Media* verbunden wird. «The name of a man is a numbing blow from which he never recovers.»[2] Dieser genialste aller Sätze McLuhans gilt auch für die Medientheorie selbst: «McLuhan» war der betäubende Schlag, von dem sie sich nie erholt hat. Als besonders aufschlussreich stellt sich ein Rückgang in das Jahr 1954 heraus – zehn Jahre vor McLuhans *Understanding Media*. Sicher, man kann sich andere Verfahren denken als die Entstehung der Medientheorie an die antike Einheit von Ort, Zeit und Schauplatz zu binden, aber wenn es um Toronto und die Arbeitsgruppe der *Explorations* geht, wird man kein besseres Datum finden, um die Baustelle «Medientheorie» bei der Arbeit anzutreffen. 1954 werden durch die Gruppe der *Explorations* drei Vorbedingungen für die Kodifizierung einer «klassischen Medientheorie» geschaffen, die sich später durch den *Report on Project in Understanding New Media* (1960) und seine Umarbeitung (1964) mit dem Namen McLuhans verbinden sollten:

1. McLuhan hat bereits 1954 die besten Formulierungen für eine Unabhängigkeitserklärung der Medientheorie von allen Funktionalismen und Isomorphien der Kommunikationstheorie. In *Explorations* Nr. 2 sind es seine Ausführungen über *Media as art forms*, die durch eine kritische Kommentierung von Ruesch/Bateson das Unvermögen von Sender-Empfänger-Modellen und ihren kybernetischen Ergänzungen durch Feedback-Richtwert-Modellierungen zum Ausdruck bringen; ein Unvermögen, das durch eine zukünftige Medientheorie behoben werden sollte. Die Fragestellung wird prägnant festgehalten:

> The use of the term ‹mass media› has been unfortunate. All media, especially languages, are mass media so far at least as their range in space and time is concerned. If by ‹mass media› is meant a mechanized mode of a previous communication channel, then printing is the first of the mass media. Press, telegraph, wireless, telephone, gramophone, movie, radio, TV, are mutations of the mechanization of writing, speech, gesture. Insofar as mechanization introduces the ‹mass› dimension, it

> may refer to a collective effort in the use of the medium, to larger audiences or to instantaneity of reception. Again, all of these factors may create a difficulty of ‹feedback› or lack of rapport between ‹speaker› and audience. There has been very little discussion of any of these questions, thanks to the gratuitous assumption that communication is a matter of transmission of information, message or idea. This assumption blinds people to the aspect of communication as participation in a common situation. And it leads to ignoring the *form* of communication as the basic art situation which is more significant than the information or idea ‹transmitted›.[3]

2. 1954 wird von der Gruppe um Carpenter und McLuhan ein Experiment durchgeführt, das den *bias*, die «Voreinstellung» des jeweiligen Mediums testen sollte, ein zweifelsohne naiver Versuch, den «Eigenanteil» der Medien zu isolieren, der aber eine folgenreiche Kategorisierung der experimentell gesetzten Invarianten (einer identisch gedachten mündlichen Botschaft), der unabhängigen Variablen (des jeweiligen Mediums im Vergleich mit den anderen) und der abhängigen Variablen (der empfangenen und erinnerten Botschaft) aufstellt.

3. Und Ende 1954 geschieht der theoretische «Durchbruch» der *Explorations*-Gruppe, ihr Pfingsterlebnis: die Charakterisierung eines mündlichen «akustischen Raums», der als nicht-visuell, synästhetisch und nicht-linear charakterisiert wird, und auf diesem Wege die spätere Typologie von «Mündlichkeit» (als zeitloser Invariante verstanden) und «Schriftlichkeit» (als Serie unabhängiger Variablen bis zur Herausbildung audiovisueller Neuer Medien) vorzeichnet, aber im Gefolge der *Explorations* einige aufschlussreiche Revisionen der medientheoretischen Charakterisierung von «linear» und «nicht-linear», «Schrift» und «Sprechen» auf den Plan rufen sollte.

In diesen drei Elementen – und zwar gut verteilt zwischen mündlicher, schriftlicher und experimenteller Forschung – ist 1954 alles versammelt, was die Kodifizierung der späteren Medientheorie McLuhans und Carpenters ausmachen wird, aber die Irreversibilität tritt erst später ein. Wie die drei Recherchen von Michael Darroch, Jana Mangold und Cora Bender genauer darstellen, liegen zwischen Nr. 1 und Nr. 8 der *Explorations* ganze Welten, die wenige Jahre später in den Fluten des Vergessens verschwanden. Die Gründungsphase der Medientheorie kreist in Toronto um ein ästhetisch-epistemologisches Interferenzmuster, das auch den historischen Rückblick wieder in einen unendlichen Projektionstest verwandelt.

In ästhetischer Hinsicht stellen sich die *Explorations* als ein «Wiederbelebungsversuch an Bambusstangen» dar, als einer der vielen Versuche der frühen Nachkriegszeit, das Feuer der Vorkriegsavantgarden aus der Asche ihres Untergangs neu zu entfachen – und wenn schon nicht als Kunst oder Literatur, dann in Form einer wissenschaftlichen «Fan Fiction». Die Theorie der «media as art forms» nimmt in den *Explorations* das Motiv eines Wettstreits der Künste auf, um in jeder Kunst und ihrem Medium eine spezifische Gültigkeit der Wirklichkeitsbewältigung zu erkennen und die künstlerischen Übertragungen von einer Kunst auf eine andere nachzuzeichnen. In dieser Hinsicht partizipieren die *Explorations* an der Entdeckung der alltäglichsten und profansten Künste, des «Alltags» durch die europäischen Avantgarden, und zwar mit einer Umwertung aller Werte, die schwer zu datieren bleibt – aber auch hier bedeutet 1954 eine gute Wahl. Die Gewährsmänner für eine Ästhetik des Alltäglichsten und Profansten waren vor allem zwei Freunde: Sigfried Giedion und James Joyce. Giedions «anonyme Geschichte» der Mechanisierung, deren Bedeutung für die *Explorations* Michael Darroch in seinem Beitrag detailliert nachzeichnet, war eigentlich eine Verfallsgeschichte: Denken und Fühlen hatten sich durch den Verlust des Handwerks getrennt; wo würde eine neue Mitte entstehen, die beide wieder vereint? McLuhans Version scheint diesen «Verlust der Mitte» zu übernehmen, aber durch die Auslegung ihrer anonymen Ästhetik erhält diese Mitte eine positive Gestalt und einen neuen Namen, und zwar den des «Mediums». Giedions euroamerikanische Verlustgeschichte – und seine ästhetische Faszination angesichts praktischer amerikanischer Optimierungskünste – wird zum Gewinn einer neuen Welt. Medien sind mechanisierte Künste eigenen Rechts («media as art forms»), *sobald* die Zwischenzone des Kunsthandwerks verschwindet, denn dann bleiben die anonymen Botschaften «viele-an-viele» übrig, an deren Gestaltung die Künstler und Schriftsteller nur durch eine Anerkennung ihrer anonymen Konstitution partizipieren – und genau *dann* (und nur dann) fallen ästhetisches Denken und Fühlen wieder zusammen.

Die Demonstration einer solchen tatkräftigen Einheit von Denken und Fühlen durch eine Gestaltung ihrer «anonymen Geschichte» wurde durch James Joyce erbracht, durch das ultimative (und in der Tat das

medientheoretisch aufschlussreichste) Hauptwerk der europäischen Avantgarden: *Finnegans Wake* – stetiger Anlass für eine durch alle Nummern der *Explorations* laufende «Fan Fiction» und für die vielen typografischen Verfremdungen, die *Explorations* in eine Avantgarde-Zeitschrift wie *transition* verwandeln sollten, d. h. jene europäische Avantgarde-Zeitschrift für ein amerikanisches Publikum, die *Finnegans Wake* als «Work in Progress» vorveröffentlichte, und deren Herausgeber, Eugene Jolas, bereits 1929 angekündigt hatte, dass Nordamerika eines Tages als avantgardistischer «Super-Occident» alle anderen ästhetisch übertrumpfen würde. Seit dem Abstrakten Expressionismus schien dieser Tag in der Bildenden Kunst gekommen, und das auch in Toronto.

Allerdings ist das Interferenzmuster der *Explorations* damit nur zur Hälfte beschrieben. Die ästhetischen und hermeneutischen Bemühungen um einen avantgardistischen Kunstbegriff bildeten eine Art Bühne, eine Kulissenschieberei mit liebevoll ausgemalten Wolken und Himmelsleitern, für die Hoffnung auf eine echte wissenschaftliche Revolution, die bereits im ersten Aufsatz der *Explorations*, Nr. 1, als Hoffnung auf eine genuin amerikanische «kopernikanische Revolution» thematisiert wird. Der Autor des allerersten Artikels der *Explorations*, ein Philosoph der Sozialwissenschaften namens David Bidney[4], wusste zweifelsohne nicht, wie ihm geschah. Er ging in aller Ruhe alle gut begründeten wissenschaftlichen und philosophischen «kopernikanischen Revolutionen» durch (Spinoza, Kant, Comte, Tylor), um diesen Status abschließend einem aktuellen amerikanischen Projekt namens «Metalinguistik» zu verwehren. Was Jackson Pollock für die Weltgeltung der amerikanischen Nachkriegsmalerei, schien zur gleichen Zeit Benjamin Lee Whorf für die amerikanische Theorie-Entwicklung zu personifizieren: das Versprechen einer endlich errungenen ästhetischen und theoretischen Priorität, ins Werk gesetzt durch die archetypische amerikanische Gestalt, den Autodidakten aus der Provinz, den männlichen Bastler-Erfinder. Wie Jana Mangold ausführlich darstellt, bildete der «metalinguistische» Anspruch Whorfs das Leitbild der theoretischen Bemühungen der kanadischen Gruppe um Carpenter und McLuhan, und ihrer von Ray Birdwhistell organisierten Vorläufergruppe am «Foreign Service Institute» in den USA. David Bidney blieb zum Auftakt der *Explorations* skeptisch: Der Anspruch auf eine amerikanische «kopernikanische Revolution» war schlecht fundiert.

Sieben Ausgaben später hat sich das Rad gedreht: Carpenter und McLuhan proklamieren, halb parodistisch, halb ernsthaft (in Nr. 8) ihre eigene kopernikanische Revolution, und sie heißt Medientheorie. Ihr Moiré-Effekt entspringt aus eben dieser Quelle: aus der Übersetzung der «metalinguistischen» Versprechen in ein neues Versprechen. Wie die Aufsätze von Michael Darroch, Jana Mangold und Cora Bender erläutern, trafen sich in Gestalt der beiden Herausgeber Carpenter und McLuhan zwei Konzeptionen von Sprache und Kultur, aus deren zuerst noch zaghafter, dann immer stärkeren Interferenz die Kodifizierung der Medientheorie hervorging. Zweifelsohne ging es auch um die wissenschaftlichen Anliegen der *anthropology* und des *literary criticism*, um einen Austragungsort der Interferenz zwischen (ethnologischer) Anthropologie und (hermeneutischer) Literaturwissenschaft, zwischen zwei Nonkonformisten ihres Fachs. Aber der gemeinsame Austragungsort von Carpenters und McLuhans Forschungen war «Sprache» und ihre ästhetische und epistemologische «Relativität», und das zuständige Fach war die Linguistik des Foreign Service Institute.

«Linguistische Relativität» hieß bei Whorf und Dorothy Lee, der hier von Cora Bender erstmals für die Entwicklung der Medientheorie gewürdigten Ethnologin im Schatten Whorfs: Die Grammatik einer Sprache prägt die mit ihren Mitteln verwirklichte kulturelle Weltsicht und eine aus ihr resultierende «Voreinstellung» oder perspektivische «Verzerrung» (*bias*). Die medientheoretische Terminologie der *Explorations* wurde durch eine direkte Übertragung geschaffen, durch eine Lokalisierung der linguistischen Relativität in den Kunstformen der Medien: «media grammars» und «media bias». Diese Übertragung schien auf einen glücklichen Austausch zwischen sprachlicher, wissenschaftlicher und medialer Relativität hinauszulaufen, und in der Tat bestimmt dieser Austausch, wie der Beitrag von Jana Mangold demonstriert, das Programm der ersten *Explorations*. Linguistische Ethnologen stellten neue Dimensionen der mündlichen Sprache und damit neue kulturelle und grammatische Perspektivismen vor; Ethnologen und ethnologische Amateure außereuropäische Medien und Kunstformen («media as art forms» und umgekehrt); literarisches Wissen wurde auf seinen kulturellen «bias» hin befragt und richtete sich durch McLuhan auf die «media grammars» der Künste. Das Medien-Experiment, die anonymen Künste und der akustische Raum waren 1954 Elemente einer gemeinsamen Expansion in der Erforschung mündlicher Sprache, euroamerikanischer und außereuropäischer Medien und Künste und einer postulierten «Medien-Grammatik».

Offensichtlich ließ sich diese Konstellation nicht halten. Die Herausforderung der «linguistischen Relativität», der «Whorf'sche Moment» der nordamerikanischen Wissenschaften sollte sich tatsächlich als eine nachhaltige subversive Größe durchsetzen, aber getrennt für die 1954 zusammen aufgerufenen Größen (Sprachen, Wissenschaften, Medien): als «Linguistic Turn» in der Philosophie, mit Kontroversen einer «ontologischen Relativität» und epistemischen «Unterdeterminiertheit», die zugleich die Voraussetzungen für alle späteren Konstruktivismen ebnen sollten; als Inkommensurabilität der wissenschaftlichen «Paradigmen» in der Wissenschaftstheorie und ihrer praxeologischen Wendung; in der Erforschung des Reichtums sprachlicher Praktiken jenseits der traditionellen grammatischen Strukturen; und als Medientheorie. Diese parallele Entfaltung konnte allem Anschein nach nur durch Trennungen geschehen, und die *Explorations* sind die Dokumentation einer entsprechenden Weggabelung und Trennung, und zwar einer ebenso ironischen wie schmerzhaften. Neue sprachliche Dimensionen und ihre historischen und aktuellen Praktiken, außereuropäische Kulturen und ihre historischen und aktuellen Medien und Künste, Medien-Grammatiken und ihre experimentelle Erforschung, allesamt in wechselseitiger Erhellung – das Forschungsprogramm war ehrgeizig und schlüssig und eine Utopie. Außerdem musste seine Durchführung, wie von Cora Bender für die Schnittstellen von Linguistik und Ethnologie nachgezeichnet, mit dem damaligen Methoden-Boom der Sozialwissenschaften in Konflikt geraten. Nachdem Nr. 8 der *Explorations* unter dem (aus *Finnegans Wake* übernommenen) Titel *Verbi-Voco-Visual* lauter überraschende Flip-Flop-Schaltungen zwischen linear-schriftlichen und alinear-mündlichen Medienpraktiken vorgelegt hatte, wurden die drei Elemente von 1954 spätestens durch den abschließenden *Report on Project in Understanding New Media*[5] in einer sehr viel rigideren Konstellation zusammengeschlossen:

1. Als «Invariante» erschien seit dem Pfingsterlebnis des *acoustic space* die mündliche Sprache, die sogenannte «Mündlichkeit»; sie wurde durch Carpenter und Giedion sowie von Michael Darroch sorgfältig nachgezeichnet, zu einer immer zeitloseren Größe gemacht, die «ewige Gegenwart» der Stammesgesellschaften und Höhlenmalerei, bald ergänzt durch die Charakterisierungen von Goody und Watt, Havelock und Ong, die zwar einen anderen Hintergrund hatten, aber sich in dem Postulat einer invarianten Begrenztheit der «Mündlichkeit» trafen.

2. Zwar hatte das Pfingsterlebnis den unbegrenzten und in sich gekrümmten Raum des kinästhetischen Klangs betont, aber auf Kosten seiner historischen Zeit, die fortan anderen Forschungen und ihren Medientechniken überlassen blieb, deren Anfänge ebenfalls in den ersten Nummern der *Explorations* nachzulesen sind.

3. Als «unabhängige Variablen» und damit als eigentlicher medienwissenschaftlicher Forschungsgegenstand erschien die Serie der euroamerikanischen Medienerfindungen und ihrer historischen Intermedialitäten, deren «abhängige Variablen» die überlieferten Botschaften der Medien sein konnten, aber auch alle ohne sie nicht existierenden Gebrauchsweisen, Illusionen, Organisationsformen und damit auch die Medienpraktiken selbst, aus denen Medien erst hervorgehen können.

Wenn wir die *Explorations* heute lesen, bleibt uns Nachgeborenen eine einzige medientheoretische Aufgabe: die Bestimmung der Invarianten, der unabhängigen und der abhängigen Variablen erneut zur Disposition zu stellen. Der reversible Spielraum der gemeinsamen Expansion, aus dem die *Explorations* entstanden sind, bleibt für uns ebenso relevant wie die Black Box, in der er versiegelt wurde. Nichts ist verspielt: Wir können alles von vorn anfangen. Was getan wurde und gelungen ist, kann noch einmal versucht werden. *Una cosa fatta bene può essere fatta meglio.*

ERHARD SCHÜTTPELZ

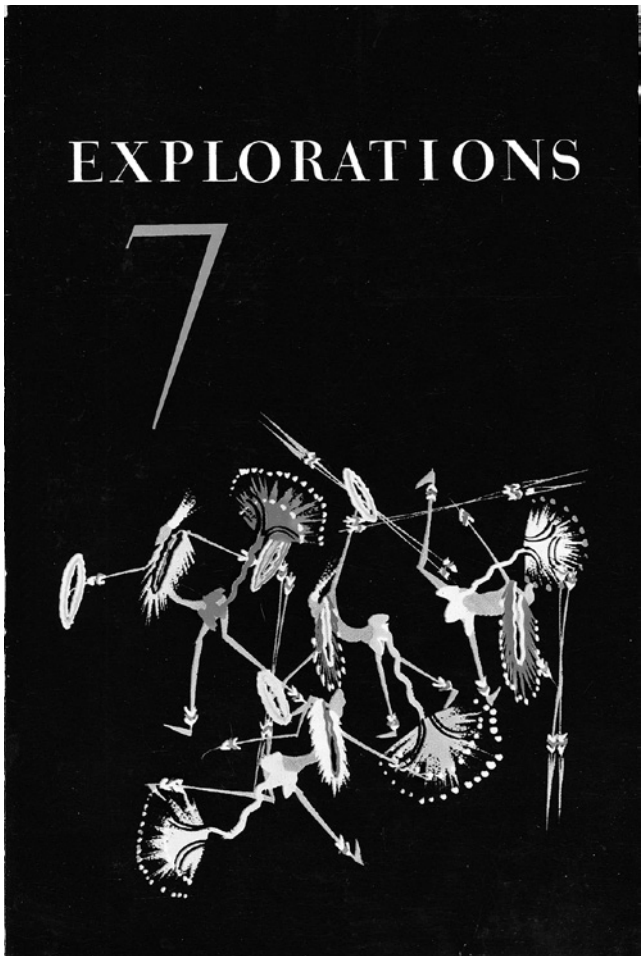
1 Edmund Carpenter, Marshall McLuhan (Hg.), *Explorations: Studies in Culture and Communication*, Nr. 1, Dez. 1953; Nr. 2, Apr. 1954; Nr. 3, Aug. 1954; Nr. 4, Febr. 1955; Nr. 5, Juni 1955; Nr. 6, Juli 1956; Nr. 7, März 1957; Nr. 8, Okt. 1957 (Verbi-Voco-Visual).

2 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man*, Cambridge, Mass. (MIT) 1994 [1964], 32

3 Marshall McLuhan, Media as Art Forms, in: *Explorations*, Nr. 2, 6–13, hier 6; vgl. Jurgen Ruesch, Gregory Bateson, *Communication: The Social Matrix of Psychiatry*, New York (W. W. Norton and Company, Inc.) 1951, 38–44, 273–289.

4 David Bidney, Six Copernican Revolutions, in: *Explorations*, Nr. 1, 6–14

5 Marshall McLuhan, *Report on Project in Understanding New Media*, Washington (National Association of Educational Broadcasters, Urbana, Illinois), Juni 1960, Ann Arbor (University Microfilms), 1: «The same structuring of the form of human association, by various media [wie in der westlichen Welt, ES] is also true of the non-Western world, as of the lives of preliterate and archaic man. The difference is that in the West our media technologies from script to print, and from Gutenberg to Marconi, have been highly specialized.»



Cover *Explorations*, Nr. 7, März 1957 (Orig. in Farbe)

1

SIGFRIED GIEDION UND DIE «EXPLORATIONS»

Die anonyme Geschichte der Medien-Architektur[1]

von MICHAEL DARROCH

Während seiner Lehrtätigkeit an der St. Louis University und dem Assumption College in Windsor (Kanada) gab McLuhan Kurse zum Thema «Kultur und Umwelt» durch eine «Analyse der Szenerie der Gegenwart». Hier wurden «Werbeanzeigen, Zeitungen, Bestseller, Kriminalliteratur, Filme» mit einem «Muster homogener und rational geordneter Kultur» kontrastiert,[2] und in mehreren Vorlesungen in Windsor bezeichnete McLuhan seine Ära zum ersten Mal als «das Zeitalter der mechanischen Braut».[3] In der ersten Konzeption von *Die mechanische Braut* sowie insgesamt in McLuhans Frühwerk sind Einflüsse aus seiner Korrespondenz mit Sigfried Giedion (1943–46) ebenso evident wie aus Giedions *Raum, Zeit und Architektur*.[4] Darin praktiziert der Schweizer Architekturhistoriker bereits sein methodologisches Konzept einer «anonymen Geschichte», die er für die Analyse von Kunst, Mechanisierung und materieller Kultur einsetzte. In der Zeit dieser Korrespondenz forschte Giedion für sein nächstes Buch *Die Herrschaft der Mechanisierung*,[5] dessen Konzept der «anonymen Geschichte» für die *Explorations*-Gruppe um McLuhan von zentralem Interesse werden sollte. Im Zeitalter der Mechanisierung, so argumentierte Giedion, hatten technologische Entwicklungen Denken und Fühlen voneinander getrennt; ein Riss, der sich in der Lücke zwischen Natur- und Humanwissenschaften und ihren prekären Verbindungen zu menschlichen Ausdrucksformen manifestiert. Giedion widmet sich der Demonstration dessen, «wie dringend es ist, die *anonyme Geschichte* unserer Epoche zu erforschen und dem Einfluß der Mechanisierung auf unsere Lebensform nachzugehen – ihrer Auswirkung auf unser Wohnen, unsere Ernährung und unsere Möbel. Erforscht werden müssen auch die Beziehungen zwischen den Methoden, deren man sich in anderen Bereichen bedient – in der Kunst und dem ganzen Bereich der Visualisierung».[6]

Bereits 1943 hatte Giedion gegenüber McLuhan beklagt, dass Historiker stets nur die «großen Trends und Ideen» zitiert und dabei «die Fakten als vollkommen nutzlose Details vernachlässigt» hätten.[7] Giedion hat seinen Begriff der «anonymen Geschichte» seit den späten 1920er und im Laufe der 1940er Jahre entwickelt. In *Bauen in Frankreich* beschrieb er zum ersten Mal architektonische Formen als «anonym» und «kollektiv»: Der Historiker müsse auf die Bauten eines traditionellen oder kollektiven Modernismus achten, jene anonymen Konstruktionen, die nicht mit renommierten Architekten identifiziert werden könnten: Fabriken, Brücken wie die Schwebefähre Rochefort, Industrieflächen und gewöhnliche Ladenlokale.[8] In seinem ersten Artikel zur Mechanisierung unterscheidet Giedion zwischen europäischer und amerikanischer Mechanisierung im späten 18. Jahrhundert: In Europa sei «einfaches Handwerk» wie Bergbau, Spinnen und Weben mechanisiert worden, wodurch diese Tätigkeiten gleichsam zu einem Synonym für Industrie geworden seien. Im Gegensatz dazu habe man in Amerika «kompliziertes Handwerk» mechanisiert – vom Betrieb des Müllers bis hin zum Beruf der Haushälterin im 20. Jahrhundert. Dass dieses komplizierte Handwerk «geradezu aus dem amerikanischen Leben verschwunden war, hatte enormen Einfluss auf Gewohnheiten und Denken».[9] In einem vierseitigen Manuskript mit dem Titel *The Study of Anonymous History* (1944)[10] stellte er einen eigenen Begriff der interdisziplinären Forschung auf, um «Untersuchungen darüber anzustellen, wie das Mosaik des modernen Lebens entstanden ist».[11] Kanonisierte Disziplinen wie Geschichte und Soziologie, die «selten in irgendeiner Weise verknüpft» würden, könnten nur einen unvollständigen Zugang zu unserer «modernen Lebensweise» bieten. Historiker hätten lediglich ein «isoliertes Verständnis der Techniken einer bestimmten Erfindung» und böten wenige Einblicke in Phänomene, «die von primärer Bedeutung für das moderne Leben sind». Im Gegensatz dazu, so Giedion, hätten die modernen Maler gezeigt, dass «die Dinge des täglichen Gebrauchs wie Flaschen, Rohre, Karten, Tapetenstücke oder gemasertes Holz, Bruchstücke der Gips-Dekorationen eines Cafés» einen Einblick in die zeitgenössischen Vorstellungen des modernen Lebens geben. Materielle Alltagskultur sei die Grundlage dieses neuen Forschungsgebiets, all jene Gegenstände und Dokumente, die «häufig von Historikern übersehen werden, die die Erforschung dieser bescheideneren Aspekte der Geschichte als unwichtig betrachten oder die jenseits ihrer

Wahrnehmung verbleiben [...], diese anonyme Geschichte ist die Basis und das Fundament für alle politischen, soziologischen und wirtschaftlichen Ereignisse. Aber die Geschichte der Evolution unseres Alltags befindet sich außerhalb der Sphäre des Historikers, der seine Interessen auf die großen Entwicklungen, die großen Künstler, die großen Erfinder beschränkt».[12]

Ob McLuhan mit diesem vierseitigen unveröffentlichten Manuskript schon 1944 in Kontakt gekommen war, müsste erst noch herausgefunden werden. Jedenfalls – so schrieb er es im Dezember 1945 aus Windsor – folge seine Arbeit dem Weg Giedions, und daher suchte er dessen Unterstützung für ein Buchkonzept, dessen Ausarbeitung der späteren Gestaltung des Buchs *Die mechanische Braut* zugutekam.[13] McLuhan fragte, ob Giedion einen Verleger kenne, der Interesse an einem etwa 200seitigen Buch haben könnte, das vielleicht den Titel *Illiteracy Unlimited* tragen und Artikel wie die folgenden beinhalte:

1. Dagwood's America (published in *Columbia* Jan. 1944)
2. The Innocence of Henry Luce (analysis of Time Life Fortune [sic])
3. Footprints in the Sands of Crime (the significance of detective fiction – coming out in the *Sewanee Review*)
4. The New York Wits (in current *Kenyon Review*)
5. Dale Carnegie in the American grain (essay on the cynical core of YMCA ethics)
6. Scrutiny of Cinema
7. The Comics as Social Barometers
8. Will we get a new Mencken? (Nachlass Giedion, gta Archiv [Archiv des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich]: 43-K-1945-12-22)[14]

Diese acht Kapitel zeichnen viele der Pfade vor, die McLuhan in *Die mechanische Braut* verfolgt, und sie zeigen überdies die Übergängigkeit von Giedions und McLuhans Gedankengut. McLuhan entwickelt die Vorstellung einer «unlimited illiteracy» in seinem ersten Beitrag für die *Explorations*, Nr. 1 (1953), *Culture Without Literacy*, wo er bereits auf raum-zeitliche Verflechtungen anspielt: «Wenn sich das siebzehnte Jahrhundert von einer visuellen, plastischen Kultur entfernte, hin zu einer abstrakt-literarischen Kultur, so scheinen wir uns heute von einer abstrakten Buchkultur zu entfernen, hin zu einer höchst sinnlichen, plastisch-bildlichen Kultur».[15] Hier zitiert McLuhan Eliots «erste Zeilen der Poesie» («Let us go then, you and I / When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherized upon a table»[16]), um die gegenseitige Durchdringung von Effekten zu demonstrieren, eine «Überlagerung der Perspektiven, die gleichzeitige Verwendung von zwei Arten von Raum [...] alle Künste und alle Sprachen sind Techniken, um auf eine Situation durch eine andere zu blicken».[17] Seine Sorge ist, dass unser «Denken der Kultur in Begriffen des Buchs» uns «unfähig macht, die Sprache der technologischen Formen zu lesen», Medien, die eine «neue globale Landschaft» ausmachen – womit er bereits eine Umwelt-Metapher aufruft.[18]

In *Footprints in the Sands of Crime* beschreibt McLuhan zunächst Edgar Allan Poes Seemann in *Hinab in den Maelström* als jemanden, der «die Fähigkeit einer distanzierten Beobachtung» besitzt, die «zu einem wissenschaftlichen Interesse an dem Verhalten des Strudels wird. Und das gibt ihm die Möglichkeit, zu entkommen».[19] In *Die mechanische Braut* nahm McLuhan wohl Giedions Wunsch auf, «ein Buch über Poe zu sehen, in dem jeder Absatz [...] zu einem ganzen Kapitel vergrößert wird, indem «neue Koordinaten» hinzugefügt werden, die das «Spektrum von Literatur» wiedergeben». Die Geschichte des Seemanns macht *Die mechanische Braut* zur zentralen Metapher.[20]

> Poes Seemann rettete sich, indem er die Dynamik des Strudels studierte und sie sich zunutze machte. In ähnlicher Weise unternimmt auch das vorliegende Buch weniger den Versuch, gegen die beachtlichen Strömungs- und Druckkräfte anzukämpfen, die sich durch die mechanischen Einwirkungen von Presse, Radio, Kino und Werbung um uns herum aufgebaut haben. Vielmehr versucht es, den Leser in den Mittelpunkt eines durch diese Kräfte in Rotation versetzten Bildes zu stellen, von wo aus er die Vorgänge beobachten kann, die gerade ablaufen und in die jeder verwickelt ist.[21]

Wie Richard Cavell bemerkt, parodiert McLuhan hier den moralistischen Ton der Werbung und ihre Techniken, «indem er aus ihrem Inneren schreibt, und den Strudel aus Poes Maelström-Geschichte rhetorisch verwirklicht».[22] Im «Media-Log» der Broschüre *Counterblast*, erstmals 1954 gedruckt und in *Explorations*, Nr. 4, republiziert, [23] assoziiert McLuhan den «Presseschreiber» Poe mit der Vergegenwärtigung einer «Gleichzeitigkeit aller Teile einer Komposition», woraus «die Umgangsform der Presse mit Earth City» besteht: «die Formel für das Verfassen sowohl

des Kriminalromans wie auch des symbolistischen Gedichts. Dies sind die Derivate (eine ‹low› und eine ‹high›) der neuen technologischen Kultur».[24] Um «einen Bericht über die neue technologische Kultur im Angelsächsischen schreiben zu können», fährt McLuhan fort, «hat der Schweizer Kulturhistoriker Sigfried Giedion das Konzept der ‹anonymen Geschichte› erfunden».[25]

Die «Explorations»-Gruppe: Von der «anonymen Geschichte» zum «akustischen Raum»

Nach seinem Wechsel zur University of Toronto im Jahr 1946 baute McLuhan eine Gruppe von Intellektuellen auf, die sich den Grundlagen einer interdisziplinären und experimentellen Kulturwissenschaft widmete. In einem Brief an Harold Innis aus dem Jahr 1951 schrieb er die Verdienste für die Entstehung dieses «Kommunikationsexperiments» Sigfried Giedions Methodik zu.[26] Carpenter lernte McLuhan in den späten 1940er Jahren kennen und Tyrwhitt traf ihn zum ersten Mal im November 1952 (zweifellos auf Drängen Giedions).[27] Im Jahre 1953 – dem Jahr, in dem durch die Canadian Broadcasting Corporation in Kanada das Fernsehen eingeführt wurde – hatte sich bereits eine interdisziplinäre Gruppe gebildet, um Voreinstellungen (*biases*) von Kommunikations- und Medientechnologien zu untersuchen; zu der Gruppe gehörten Edmund Snow Carpenter (Anthropologie), Jaqueline Tyrwhitt (Stadtplanung), Tom Easterbrook (Politikwissenschaft) und Carlton D. Williams (Psychologie). Diese WissenschaftlerInnen bewarben sich gemeinsam für ein Stipendium der Ford Foundation zur Einrichtung des kultur- und kommunikationswissenschaftlichen Seminars und erhielten 42.000 Dollar, um «die sich verändernden Muster von Sprache und Verhalten in den neuen Medien der Kommunikation» zu erforschen.[28]

Bei ihren Forschungen legte die Gruppe ein besonderes Augenmerk auf die Geschichte der Mechanisierung. Sie suchten Methoden, mit denen die kulturelle und technologische Umwelt als aktiven Raum studiert und in dem die Eigenschaften und Wirkungen von Medien analysiert werden könnten, und trugen so zu den Grundlagen der Medienwissenschaft bei. Die innovative Zeitschrift *Explorations* mischte Texte von DozentInnen und fortgeschrittenen StudentInnen jeder Disziplin: Neben psychologischen Studien zu Medienwirkungen auf die Wahrnehmung erschienen dort Schriften über Stadtkultur und Stadtgeschichte, Artikel aus der Literaturwissenschaft, Poetologie und Linguistik sowie Beiträge von Dichtern und Schriftstellern wie E. E. Cummings und Jorge Luis Borges. Die *Explorations* wurden von Carpenter initiiert und geleitet und in mehrerer Hinsicht von seinen radikalen anthropologischen Studien arktischer Kulturen und deren Raumwahrnehmung gerahmt. Die ersten sechs Ausgaben wurden von McLuhan, Tyrwhitt, Easterbrook und Williams mit herausgegeben. In einem Brief an Tyrwhitt vom 29. Oktober 1953 erwähnt McLuhan die Idee, eine vollständige Ausgabe Harold Innis zu widmen und eine andere Sigfried Giedion, die sich hauptsächlich mit dem Wandel von Raum- und Zeit-Mustern befassen sollte.[29] Während die *Media-Bias*-Studien von Innis für die Gruppe eindeutig von hoher Relevanz waren, strukturierte Giedions Begriff der «anonymen Geschichte» – von McLuhan verfochten und von Tyrwhitt interpretiert – die formellen und informellen Diskussionen der Seminarmitglieder, wie Einträge in McLuhans Tagebuch aus dem Jahr 1953 belegen. Dort erwähnt er einen «Hart House Library Evening»[30] der Universität Toronto, der sich mit «anonymer Geschichte» befasst, «eine neue Kunst für den industrialisierten Menschen».[31]

Die Sondernummern zu Innis und Giedion wurden nie verwirklicht, aber Schriften von Innis und Giedion wurden in die *Explorations* aufgenommen, als sich die Zeitschrift zu einem Ort für Experimente in interdisziplinärem Denken entwickelte. Sie brachte so diverse AutorInnen zusammen wie u. a. Gyorgy Kepes, Dorothy Lee, Fernand Léger, Jean Piaget, Northrop Frye, Robert Graves, Walter Ong und Donald Theall. McLuhan wollte, dass Giedion eine führende Rolle im *Explorations*-Projekt spielen sollte, und obwohl Giedion nie regulärer Beiträger wurde, fanden seine Konzepte und erkenntnistheoretischen Modelle über seine Kollegin und Übersetzerin Jaqueline Tyrwhitt Eingang in die Zeitschrift. Am 30. August 1953 schrieb Tyrwhitt an McLuhan, dass Giedion eine Kopie des bei der Ford-Stiftung eingereichten Antrags erhalten habe.

> ([…] Obwohl ich eher davon ausgehe, dass er gerade in den Höhlen Frankreichs und Spaniens ist, um Material über ‹die Gemeinschaft menschlichen Erfahrens› zu sammeln). Nachdem ich das Programm erhalten hatte, ging ich nach Zürich und sprach mit Giedion darüber. Seine erste Aussage – mit der wir alle ja übereinstimmen würden – war, dass das Dokument nicht ganz klar durchdacht sei, und dass das tatsächliche Forschungsprogramm noch erarbeitet werden müsse. Dann konfrontierte er mich mit der

> Frage ‹Kommunikation von *was*?›. Seine eigenen Interessen in diesem Gebiet beschränken sich auf die ‹expressiven Momente einer Kultur, die die innere Natur des Menschen offenbaren› – mit anderen Worten: auf die emotionalen Muster unserer Zeit. Dies ist eine große Aufgabe, und ich glaube, wir müssen zuerst einmal eine gemeinsame Sprache innerhalb unserer Gruppe etablieren.[32]

Die *Explorations*-Mitglieder versuchten zunächst, in ihrer jeweiligen Disziplin Modelle für solche Kulturforschung zu finden, aber es war der Begriff des «akustischen Raums», der letztlich ein «gemeinsames Vokabular» bot. Der erste Artikel über «akustischen Raum» in der *Explorations*, Nr. 4 (1955), wird Carlton Williams zugeschrieben, obwohl Carpenter später erzählte, dass er und McLuhan ohne Rücksprache mit Williams Aspekte aus Seminardiskussionen eingefügt hätten.[33] Der Artikel wurde in der Anthologie *Explorations in Communication*[34] neu abgedruckt – unmittelbar vor Giedions Beitrag *Space Conception in Prehistoric Art*, inklusive von Ergänzungen und Änderungen und diesmal unter Carpenters und McLuhans Namen.[35] Carpenters Erfahrungen bei den Aivilik etwa wurden hier und dort eingefügt, um Williams' Thesen zu erweitern, und Sätze und Abschnitte des Artikels werden später in Carpenters Sonderausgabe *Explorations*, Nr. 9 (1959),[36] und seinem Buch *Eskimo Realities* (1973/2008) wieder auftauchen.[37] Während dieser Vorfall einige Reibungen in der Gruppe erzeugte, demonstriert er auch den einfallsreichen und dialogisch fruchtbaren Betrieb des Seminars.

Mit der Untersuchung medialer Voreinstellungen als einer zentralen Thematik entwickelte die Gruppe eine eigene Methodologie, die direkt mit Giedions «anonymer Geschichte» in Zusammenhang gebracht werden kann. Giedion fasst die Umwelt weniger als einen passiven Raum denn als ein dynamisches und aktives Feld auf: «Das natürliche Sichtfeld [ist] dynamisch [...] die Raumwahrnehmung [nicht] an einen einzelnen Standpunkt gebunden».[38] McLuhan und die *Explorations*-Forscher schätzten Giedions Geschichtsauffassung, die, wie McLuhan später in *Die Gutenberg-Galaxis* schrieb, nicht so sehr «Ereignisketten als [...] in einem Wechselspiel stehende Ereigniskonfigurationen» betone.[39]

Während McLuhan die raum-zeitlichen Qualitäten des Klangs mit Giedions Begriff des anonymen Lebens verknüpfte, mitsamt seinen vielfältigen und interpenetrierenden Relationen, entstand die Vorstellung des akustischen Raums aus den dialogischen Begegnungen des Seminars, als die Gruppe versuchte, die Disziplingrenzen zu überschreiten.[40] Giedions Einsichten in die räumliche Dynamik von Höhlen und Pyramiden in schriftlosen Gesellschaften passte mit den ethno-linguistischen Studien der Kulturanthropologin Dorothy Lee über Erfahrungen in nicht-linearen Kulturen gut zusammen; der akustische Raum kombinierte Eliots Konzept der «auditiven Vorstellungskraft» mit Moholy-Nagys Verständnis der *Vision in Motion* (1947) als «ein Synonym für Gleichzeitigkeit und Raum-Zeit»[41] (oder, wie eines der berühmtesten Bilder dieses Buchs nahelegt, als ein «ear for an eye»), und mit dem, was Le Corbusier als die «visuelle Akustik» der Architektur bezeichnet hatte.[42] Wie Giedion in *Bauen in Frankreich* bemerkt, konzentrierte sich Le Corbusier auf die gegenseitige Durchdringung von außen und innen und «die Möglichkeit, ein Gebäude von jedem Punkt aus zu spüren – wenn auch nicht ganz zu sehen».[43] McLuhan war außerdem inspiriert von den Schriften des Torontoer Psychologen E. A. Bott über interrelationale Sinneswahrnehmung, die dieser aus Flimmer-Fusions-Versuchen (*flicker fusion tests*) ableitete.[44] McLuhan und Carpenter verfolgten diese vielen Themen in der *Explorations*, Nr. 8, die den Untertitel *Verbi-Voco-Visual* trug, eine Ode an James Joyce (der ein Bekannter Giedions war), um alle diese Einflüsse zusammenzubringen.[45]

McLuhans Überzeugung, dass Giedions Studien der anonymen Geschichte einen neuen begrifflichen Rahmen für das Verständnis von Technologie bildeten, entfaltet sich über alle Seiten der *Explorations*. In *Notes on Media as Art Forms* behauptet McLuhan, im 20. Jahrhundert hätten wir gesehen, «wie James, Pound und Eliot die verbale Kultur Europas durch ihre technologische Einwirkung auf die alte Welt revolutioniert haben. Und auf der anderen Seite haben Le Corbusier und Giedion unsere technische Kultur verbalisiert. Hier, so scheint es, haben wir die explizit gewordenen Mittel zur Heilung der Wunden, die die Renaissance der westlichen Kultur zugefügt hat».[46] In *New Media as Political Forms* argumentiert er, dass Giedion «das exakte Verfahren angegeben hat, wie der moderne Maler oder Poet sich in Gesellschaft von Wissenschaftlern verhalten sollte: Übernehme ihre Entdeckungen und verändere sie für die Zwecke der Kunst. Warum sollte man dies allein den Deformationen der Industrie überlassen?».[47] In *Space, Time, and Poetry* – einer klaren Anspielung auf *Space, Time, and Architecture*[48] – beklagt McLuhan die Lücke zwischen der nordamerikanischen offiziellen verbalen

Ausbildung und der inoffiziellen non-verbalen: «Inoffiziell hat die Jugend spontan und enthusiastisch auf die neue technologische Umwelt reagiert. Ihre Gefühle wurden von den neuen Maschinenformen geprägt, die selbst wiederum das Produkt der künstlerischen Vorstellungskraft in Mathematik und Physik sind.»[49]

Während eines offiziellen Besuchs Giedions beim *Culture and Communication Seminar* im Februar 1955 sprach Tyrwhitt das Thema des akustischen Raums an. McLuhan kommentierte dazu:

> Es handelt sich hier um eine explorative These, die es vielleicht wert wäre, von anderen überprüft zu werden, die über andere Arten von Informationen verfügen. Der Grundüberlegung ist, dass die Rückeroberung des nicht-visuellen Raums durch das Radio und mechanische Mittel uns vielleicht in einen Bewusstseinszustand des prä-literaten Menschen zurückversetzt hat, von dem man annimmt, dass sein Raum viel eher der akustische ist als der visuelle. Genau genommen entwickelte sich diese Auffassung aus einer Diskussion Ihrer jüngsten Arbeit über die Geschichte des Raums – ihrer Auffassungen über verschiedene Grade räumlichen Bewusstseins, wie wir sie verstanden haben.[50]

Zu diesem Zeitpunkt zog Giedion es vor, noch nicht seine Position zu markieren, aber später nahm er eine Diskussion des akustischen Raums in seinen ersten Band von *Ewige Gegenwart* auf, der den Untertitel *Die Entstehung der Kunst* trägt und auch seinen Artikel *Space Conception in Prehistoric Art* aus den *Explorations* Nr. 6 (1956), beinhaltet.[51] Hier bezieht er sich ausschließlich auf Carpenter, der – wie er schreibt – der erste war, «der die Anschauungen unseres Jahrhunderts herangezogen hat, um die Eskimokunst zu verstehen. Dadurch konnte er [...] ihre Raumkonzeption erfassen».[52]

No Upside Down in Eskimo Art, das 24. und letzte «Item» der *Explorations* Nr. 8 *Verbi-Voco-Visual* (1957) beginnt mit einem Verweis auf Carpenters Arbeit zu «Raumbegriffen der Eskimo», die ohne jegliche Ausbildung die Funktion von Jet-Triebwerken begreifen können; und zwar nicht analytisch durch das Auge, sondern «inklusiv, durch das Ohr».[53] Auf diese Weise greifen McLuhan und Carpenter Giedions Frage aus den *Explorations* Nr. 6 auf: «Was ist es, das uns von anderen Zeiten unterscheidet? Was ist es, das, nachdem es unterdrückt und für lange Zeit ins Unbewusste abgeschoben wurde, jetzt wieder in der Imagination zeitgenössischer Künstler auftaucht?».[54] *Explorations* Nr. 8 beantwortete Giedions Frage damit, dass «uns die instantane Omnipräsenz elektronisch prozessierter Information nach tausenden von Jahren schriftlicher Verarbeitung menschlichen Erfahrens aus diesen uralten Mustern herausgerissen und in eine auditive Welt katapultiert hat». Giedion – so die *Explorations*-Autoren – habe die Ansicht vertreten, dass die «ewige Finsternis» der Höhlen eine andere Raumerfahrung konstituiere, «dass die Höhlenmalereien im visuellen Raum überhaupt nicht existieren [...]. Die Höhlenmaler waren Menschen des auditiven Raums, die ihre Bilder in allen Dimensionen gleichzeitig modellierten und choreografierten. Unser Jet-Zeitalter wäre ihnen so leicht verständlich gewesen wie einem Eskimo ein Jet-Triebwerk».[55]

Zu diesem Zeitpunkt – im Jahre 1956 – wäre Giedion kaum zu der Aussage bereit gewesen, die Höhlenmalereien existierten nicht im visuellen Raum. Vielmehr schrieb er, diese Höhlen besäßen «keinen Raum in unserem Sinne dieses Wortes».[56] Sechs Jahre später, und zwar im englischsprachigen Original *von Ewige Gegenwart – The Eternal Present: The Beginnings of Art*, revidierte er diese Aussage: «The caverns possess no visual space. In them perpetual darkness reigns».[57] Hier fügte er einen neuen Abschnitt mit dem Titel *Akustischer Raum* ein:

> Es wurde richtig beobachtet, daß außer dem optischen Raum – dem Raum, den das Auge umfaßt – etwas existiert, das akustischer Raum genannt werden kann. Er unterscheidet sich vom optischen Raum dadurch, daß er keine Leere hat und mit Lauten gefüllt werden kann. Das ist ein Gebiet, in dem keine Wichtigkeit auf Tastmöglichkeiten oder Sichtbarmachung gelegt wird.[58]

Giedion bemerkt, dass Le Corbusier der erste war, der von akustischer Architektur sprach, und ordnet den Begriff des akustischen Raums Carpenters finaler, neunter Ausgabe der *Explorations* zu:

> Es mag sein, daß diese Unberührbarkeit paläolithischer Kunst in ihrer Beziehung zum akustischen Raum steht. Die Figurationen in den Höhlen erscheinen und verschwinden von einem Moment zum andern. Ihr Charakter ist eher dynamisch als statisch. Sie sind wie Töne, die kommen und gehen.[59]

Carpenter und Giedion: Die «zeitlose Gegenwart» und die «ewige Gegenwart»

Edmund Carpenters scharfsinnige anthropologische Forschung über Inuit-Kulturen in der kanadischen Arktis gab Giedions Begriff des akustischen Raums (*acoustic space*) sein solidestes historisches Fundament. Carpenters Erfahrungen aus der Teilnahme am Leben der Aivilik in den frühen 1950er Jahren hatte grundlegenden Einfluss auf sein Verständnis des Zusammenspiels der Sinne, nicht-linearer Muster sowie Raum-Zeit-Durchdringungen zwischen Menschen und ihrer Umwelt:

> Früher hatte ich gefragt, ob Platons und Aristoteles' ‹Sinneshierarchie› Gegenstücke in tribalen Gesellschaften haben. Besaß jede Kultur ein einzigartiges sensorisches Profil? Warum war das Sehen in tribaler Kunst und tribalem Tanz so oft stumm? War nichtrepräsentationale Kunst direkte sensorische Programmierung? ‹Akustischer Raum› bot einen Hinweis. Wenn die ‹Grammatik› des Ohrs Raum strukturieren konnte, könnten dann andere sensorische Codes stille Musik, unsichtbare Kunst, bewegungslosen Tanz erklären? Waren die Sinne selbst primäre Medien?[60]

In Carpenters Schriften von den 1950er bis zu den 1970er Jahren lässt sich eine allmähliche Angleichung zwischen McLuhans und Giedions Denken und seinen eigenen Ansätzen zu Kultur und Technologie beobachten. Während sich Carpenters Arbeiten in den 1940er und frühen 1950er Jahren mit bestimmten Orten, Kunstwerken und Geschichten indigener Kulturen in Pennsylvania und der kanadischen Arktis befassen, bewegt sich sein Denken aus der *Explorations*-Zeit und in der Korrespondenz mit Giedion in den späten 1950er Jahren in Richtung philosophischer Reflexionen über die räumliche und zeitliche Sinneswahrnehmung der Aivilik. Carpenter und Giedion hatten nach Giedions Besuch des Seminars im Februar 1955 eine ganze Reihe von Briefen ausgetauscht, und sie trafen sich nach einem Vortrag Carpenters mit dem Titel *Art and the Aivilik Eskimos* wieder, den er 1955 auf einer Konferenz der American Anthropological Association in Boston gehalten hatte, während Giedion in Harvard lehrte. Carpenters spätere Interpretation des akustischen Raums setzte einen Schwerpunkt auf die Raumwahrnehmung der Aivilik. In früheren Artikeln hatte er ebensoviel Wert auf zeitliches Bewusstsein gelegt.

Dieser gemeinsame Schwerpunkt auf Raum und Zeit faszinierte Giedion von Anfang an. In *Eternal Life* in der *Explorations*, Nr. 2[61] untersuchte Carpenter das Verhältnis der Aivilik zur Zeit: «Sie haben den Sinn des Lebens im Problem der Zeit gesucht, und die Antwort auf beides in der Natur des Menschen und der Definition des Lebens. [...] Denn Leben, sagen sie, ist wichtiger als Zeit. Es kann nicht verschwinden, denn genauso wie die Geburt ist der Tod ein Ereignis in der Zeit, und Leben steht über der Zeit. Dieser lebendige Glaube – auch wenn er eine unformulierte, stille Annahme bleibt – beschreibt das Wesen der Philosophie der Aivilik.»[62] Trotz des missionarischen Eifers, die christliche Lehre von der Auferstehung zu vermitteln, finden die Aivilik darin nur eine «Bestätigung der zyklischen Reinkarnation».[63] In einem Artikel für die Zeitschrift *Anthropologica* beschreibt Carpenter diese Orientierung der Aivilik an der Vergangenheit als «zeitlose Gegenwart»:[64] «Geschichte und mythische Realität [...] sind für die Aivilik nicht ‹Vergangenheit›. Sie sind für immer gegenwärtig und Teil allen gegenwärtigen Seins, sie verleihen all ihren Aktivitäten und all ihrer Existenz Sinn».[65] Auch in seiner Studie *Eskimo Poetry: Word Magic*[66] in der *Explorations* Nr. 4 gibt Carpenter Beispiele für die nicht-lineare zeitliche Charakteristik der Sprache und Kultur der Aivilik. Giedions Verständnis der Geschichte als anonym und dynamisch sowie McLuhans Enthusiasmus für akustische Konfigurationen und Muster resonierte mit Carpenters Interpretation der Poeten-Sprache der Aivilik:

> Ohne Rücksicht auf Chronologie erzählte er Geschichten in Reihenfolgen, wie er wollte. In der Regel begann er sozusagen mit der Krise und wob rückwärts und vorwärts in der Zeit weiter, mit vielen Auslassungen und Wiederholungen, mit der stillschweigenden Annahme, dass meine Gedanken in derselben Spur wie seine liefen und Erklärungen überflüssig waren. Die außergewöhnlichsten Effekte erzeugte er dabei, indem er Dinge zusammen erzählte, die nicht zeitlich, sondern nur in seinem Kopf zusammengehörten – Effekte, wie sie nur einige unserer raffiniertesten Schriftsteller erzeugen können. Durch diese Gegenüberstellung des scheinbar Inkommensurablen verhaftete er Ohr und Phantasie gleichzeitig; er setzte neue Gedanken in Gang und verlieh seinen Gedichten Leben und Tiefe. Leben in dem Sinne, dass er neue Muster schuf. Im Denken der Eskimo hat dieses nicht-lineare Muster besonderen Wert und nicht die Sequenzialität, Kausalität

> oder der Vergleich. Tiefe hatte es in dem Sinne, dass jedes Muster in die Vergangenheit eingearbeitet war, nicht als Chronologie oder Geschichte, sondern als eine Zutat, die den Mustern Validität und Wert verlieh.[67]

In Carpenters Darstellungen des «ewigen Lebens» und der «zeitlosen Gegenwart» der Aivilik fand Giedion einen Denker, dessen Verständnis von den Zusammenhängen zwischen prähistorischer Kunst, Gegenwartskunst und Medien sein eigenes widerspiegelte. Giedions zweibändige Studie *The Eternal Present: The Beginnings of Art* (1962) und *The Beginnings of Architecture* (1964)[68] wurde erstmals 1957 in der National Gallery of Art in Washington, D.C. als *A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts* vertrieben (bemerkenswerter Weise von Jaqueline Tyrwhitt vor der Publikation übersetzt und überarbeitet). Mit dem Untertitel «A Contribution to Constancy and Change» kehrte Giedion mit diesen Bänden zu den Begriffen der Transparenz und Interpenetration von Formen zurück. «Das Geschehen des Heute liegt transparent über den Formationen des Vergangenen. Dies zeigt sich handgreiflich in vielen Bildern, die diese Seiten begleiten».[69]

Im gleichen Jahr 1955, in dem er sich mit Giedion traf, begann Carpenter damit, über die Raumbegriffe der Avilik zu schreiben. Später schickte er Giedion den ersten Entwurf des Essays, der in der *Explorations*, Nr. 5 als «Space Concepts of the Aivilik Eskimos» publiziert wurde,[70] und außerdem das Manuskript seines Aufsatzes *Art of the Aivilik Eskimos*. Giedion zeigte besonderes Interesse an Carpenters Vortragsmanuskript (dessen größter Teil im *Space Concepts*-Essay enthalten ist) und annotierte Abschnitte, die sich mit seinem eigenen *Ewige-Gegenwart*-Projekt überschnitten. Carpenter argumentiert, Aivilik-Kunst sei dynamisch, in sich überlappenden und simultanen Formen: «Wenn Figuren überlappen, verleiht ihnen dies Transparenz, etwa wenn ein Ei in einem Vogel oder Kind im Mutterleib dargestellt wird oder wenn zwei Ringkämpfer mit vier ausgestreckten Armen gezeigt werden. Diese Transparenz bedeutet mehr als eine optische Eigenschaft der Darstellung; sie bedeutet die simultane Wahrnehmung verschiedener räumlicher Orte».[71]

In *Ewige Gegenwart* belebte Giedion diese Vorstellungen von Transparenz und *Durchdringung* [i. O. deutsch] wieder als eine Methode, die urzeitliche Kunst und Gegenwartskunst zusammen bringt. In jedem Zeitalter resultiere Transparenz aus «Überlagerungen verschiedener Konfigurationen – Körper oder Linien –, eine über der andern, ohne dabei eine zu stören oder zu verwischen», bei einer «simultanen Wiedergabe von Innen [sic!] und außen».[72]

> Der gewöhnlichste Weg, um gleichzeitig Innen- und Außenseite darzustellen, ist, den Gegenstand transparent zu zeigen, seine Umrißlinie zu zeichnen und dann das Innere einzufügen. In der primitiven Kunst nannten die Anthropologen dies ‹Röntgenmethode›. In der heutigen Kunst ist diese Darstellungstechnik selbstverständlich geworden.[73]

Carpenter geht davon aus, dass die Aivilik «‹Röntgen-Bilder› nutzen, um Objekte, die dem Auge verborgen sind, sichtbar zu machen; in sie einzudringen, um so die räumliche Einheit der Dinge zu demonstrieren. [...] Alle relevanten Elemente werden gezeigt, obwohl man sie niemals in einem Moment so sehen könnte. [...] Der daraus resultierende Effekt vereinigt Raum und Zeit, und die visuelle Erfahrung wird eine dynamische Erfahrung».[74] In einem aus der veröffentlichten Version herausgenommenen und von Giedion unterstrichenen Absatz betont Carpenter, diese Formen «multipler Perspektive» seien «das sich bewegende Auge des Beobachters, das hierhin, dorthin und dann dort drüben hin blickt, bis der Beobachter selbst unbemerkt in die Szene hinein gezogen wird».[75] So wie bei Tyrwhitts Reflexionen über «The Moving Eye» in den *Explorations* Nr. 4 rekapitulieren auch Carpenters Beschreibungen Giedions Ansatz zur Bewegung:

> In der Prähistorie nimmt das Tier die entscheidende Rolle ein und beherrscht alle Darstellungen der Bewegung. Die heutige Kunst wird – in bezug auf ihre Darstellung der Bewegung – von zwei Seiten her genährt. Die erste ist, wie im Gebrauch der Transparenz und der Simultaneität gesagt wurde, das Wiedererwachen von langvergessenen Instinkten, und, parallel damit, die Erneuerung gewisser Ausdrucksmittel aus der Urzeit. Die andere ist Verwendung neuer Ausdrucksmöglichkeiten, die direkt aus dem Herzen der Zeit kommen. Diese beiden Quellen widersprechen einander in keiner Weise, sie verbinden Konstanz und Wechsel in sich.[76]

Diese «neuen Ausdrucksmittel», die solche Änderungen ermöglichten, sind nach Ansicht der *Explorations*-Forscher in neuen Medien zu finden. Giedion selbst bemerkte im Jahre 1955, dass er seine eigene Forschung in ähnlicher Weise entwickelt hätte:

> Dies war etwas, das ich in *Die Herrschaft der Mechanisierung* nicht tun konnte – also mich in die komplizierteren Felder begeben, wie zum Beispiel den Einfluss von Film, Radio und Fernsehen auf den Menschen. Ich würde damit beginnen, indem ich ganz einfach zum Patentamt ginge, um nachzusehen, was für Ideen in den Patenten schlummern, in denen sich die Erfindung des Films abzeichnet. Ich weiß es zwar nicht, aber ich bin sicher, dass man dort ziemlich interessante Dinge herausfinden kann, wenn man nur an den richtigen Stellen nachschaut.[77]

Im Jahr 1954 begann Carpenter, sein Verständnis von Akustik und nicht-linearem Zeit-Raum auf zeitgenössische Medien und ihre Voreinstellungen zu übertragen. *Eternal Life* wurde in der *Explorations* Nr. 2 veröffentlicht – auf deren Cover die scherzhafte Schlagzeile stand: *New Media Changing Temporal-Spatial Orientation to Self*. In der *Explorations* Nr. 3[78] publizierte Carpenter *Certain Media Biases* als seine erste Einschätzung des ersten Medien-Experiments, das die Gruppe in den Studios der Canadian Broadcasting Corporation durchgeführt hatte (in Zusammenarbeit mit dem Produzenten Sydney Newman und vor dessen Karriere bei BBC Drama und später dem National Film Board of Canada). Das Experiment versuchte, ihre zentrale These zu überprüfen, der zufolge sich verschiedene Medien (Sprache, Print, Radio und Fernsehen) für bestimmte Ideen und Werte besser eigneten als andere. 136 Anthropologie-Studenten wurden mit einem Vortrag von Carpenter mit dem Titel *Thinking Through Language* konfrontiert, der sich mit «linguistischen Kodifizierungen der Realität» befasste. Vier Gruppen von jeweils dreißig Studierenden sahen den Vortrag im Studio, sahen ihn am Fernseher, hörten ihn im Radio oder lasen ihn als Manuskript, gefolgt von einer Prüfung über Inhalt und Verständnis. Die Ergebnisse – über die auch die *New York Times* berichtete – zeigten, dass Studierende, die den Vortrag im Fernsehen gesehen hatten, das meiste behielten, gefolgt von der Radio-Gruppe, der Manuskript-Gruppe und als letztes der Studio-/Hörsaal-Gruppe. Carpenter bemerkte in einem Brief an die *Explorations*-Mitglieder:

> Mein Interesse waren die medialen Voreinstellungen. Ich war überzeugt, dass das Geheimnis des Fernsehens seine extreme Nicht-Linearität ist, im Gegensatz zur Linearität des Buches, sodass ich entschied, ein Thema auszuwählen, das mit Buchkultur assoziiert wird, aber dieses nicht-linear zu präsentieren. Auf diese Weise hoffte ich, eine ‹neutrale› Show zustande zu bekommen – und dabei habe ich mich geirrt; wir wissen jetzt, dass der Inhalt entgegen unseren Erwartungen im Fernsehen genau so zuhause ist wie die nicht-lineare Präsentation.[79]

Das Experiment unterstützte eindeutig Innis' Vorstellungen von den spezifischen Voreinstellungen verschiedener Kommunikationsmedien. Dennoch unterschied sich in Carpenters Augen das Fernsehen – also das Live-Fernsehen der frühen 1950er Jahre – von anderen Medien durch seine Fähigkeit, die Sinne und Künste in einer Form zu vereinen, die an Giedion erinnern: «Die Kameras führen den Zuschauer von einer Gesamtansicht zu einer Nahaufnahme und wieder zurück, und erzeugen so ein dynamisches Bild [...] womit es näher an einer ungekürzten Kommunikationssituation ist, als jedes andere Medium und das direkte Nehmen und Geben einer dynamischen Beziehung abbildet».[80] Live-Fernsehen ist ein dramatisches Medium, und «nur im Drama blieb [die Kunst; MD] vereint».[81]

Carpenter und McLuhan nannten die neuen Medien in einem gemeinsam verfassten Artikel für die *Chicago Review* (1956) «The New Languages» und verwendeten dabei Teile von Carpenters Text *Certain Media Biases*, der in verlängerter Version nur unter Carpenters Namen in der *Explorations* Nr. 7 (1957) erschien. Auf diesen Seiten werden Innis' Plädoyer für eine Balance zwischen Raum-Zeit-Verzerrungen und Giedions Aufruf für eine Wiedervereinigung der Künste, des Denkens mit dem Fühlen, zusammengebracht. Die nicht-linearen Muster von Zeitungen und Zeitschriften störten letztlich das «Wissensmonopol» der Druckkultur, während «Fernsehen Drama und Ritual am nächsten kommt», indem es «Kunst, Sprache, Gestik, Rhetorik und Farbe» kombiniere und «Simultanität visueller und auditiver Bilder» favorisiere.[82] Ihre Schlussfolgerung lautet, dass «jeder Kommunikationskanal Realität unterschiedlich kodifiziert und dadurch in einem überraschenden Ausmaß den Inhalt der kommunizierten Botschaft beeinflusst»,[83] oder wie Carpenter ausführte: «Medienunterschiede [...] bedeuten, dass es nicht einfach darum geht, eine einzelne Idee auf verschiedene Weisen zu kommunizieren, sondern dass eine bestimmte Idee oder Einsicht primär – wenn auch nicht ausschließlich – zu einem Medium gehört und dass diese am besten durch dieses Medium gewonnen oder kommuniziert werden kann».[84]

Giedions Bedeutung für den Verlauf der intellektuellen Entwicklung der *Explorations*-Gruppe wird am treffendsten in einem handschriftlichen Entwurf des Abschlussberichts für die Ford-Foundation verdichtet:

> Wir waren zu dem Schluss gekommen, dass Giedion einen idealen Ansatz für Probleme der Kommunikation bot. Seine Arbeit, wie auf ihre Art auch die von Innis, ist eine Pionierleistung, weil sie verschiedene Bereiche zusammen bringt, indem sie Methoden der Aufmerksamkeit für die Sprache des Sehens lehrt, die Malerei, Technologie und Architektur innewohnt. Sein Begriff der ‹anonymen Geschichte› leistet für die Sprache des Sehens all das, was Freud und andere für die Sprache der unwillkürlichen Gesten getan haben. Fräulein Tyrwhitt, lange eine Verbündete von Giedion (und jetzt Professorin für Stadtplanung in Harvard) war hier eine großartige Hilfe. Für sie war Innis' verbaler Ansatz zu vielen von Giedions Interessensgebieten so schwierig zu meistern, wie für den Rest von uns Giedions Sprache des Sehens war. Unsere Psychologen und Anthropologen begriffen die Idee sehr schnell und bereicherten unsere Einsichten mit visuellen Daten aus ihren Welten. Es war die Schnittstelle der Interessen von Tyrwhitt, Carpenter und Williams, die uns in die Lage versetzte, die Natur des akustischen Raums zu identifizieren und zu definieren (*Explorations* IV). Und schon dies allein hätte die Existenz des Seminars gerechtfertigt.[85]

Am Ende des Ford-Stipendiums begannen McLuhan und Carpenter ein «zeitgenössisches Institut» zu konzipieren, einen Vorläufer des *Centre for Culture and Technology* an der Universität von Toronto, das später McLuhans Namen trug. Im Dezember des Jahres 1955 schrieb McLuhan an Giedion, dass sie Skizzen für das Institut entwürfen, um bei der Ford Foundation und der Rockefeller Foundation einen Antrag einzureichen, und dass sie sich dabei Giedions Einwilligung wünschten, «als unser beratender Kopf zu wirken», als «Director of Studies» oder als «Präsident».

Da Giedion vorher angemerkt hatte, dass er in *Mechanization Takes Command* gerne die Medienforschung weiter verfolgt hätte, schrieb McLuhan:

> Wir möchten mit allen Bereichen des Radios, Fernsehens und Films zusammenarbeiten, um die Grammatiken der neuen visuellen Sprachen der neuen Medien herauszuarbeiten. Dabei haben Sie schon so viel für uns getan, indem Sie die Sprache des Sehens entdeckt haben.[86]

Aus dem Amerikanischen von Johannes Paßmann

1 Diese Forschung wurde mit Unterstützung des Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC) ermöglicht. Mein besonderer Dank gilt Janine Marchessault (York University) und Reto Geiser (Rice University) für ihre kontinuierlichen Diskussionen und Hinweise; den Nachlässen von Marshall McLuhan, Edmund Carpenter und Jaqueline Tyrwhitt; Daniel Weiss und Gregor Harbusch vom gta Archiv, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zürich sowie Norm Friesen und Richard Cavell für ihre editorischen Kommentare.

2 Matie Molinaro, Corinne McLuhan, William Toye (Hg.), *Letters of Marshall McLuhan*, Toronto (Oxford Univ. Press) 1987, 157.

3 Philip Marchand, *Marshall McLuhan: The Medium and the Messenger*, Toronto (MIT Press) 1998 [1989], 116.

4 Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Ravensburg (Maier) 1965.

5 Originaltitel: Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command*, New York (Oxford Univ. Press) 1948.

6 Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, 2. Aufl., Hamburg (Europ. Verl.-Anst.) 1994 [1982], 14, Herv. i. Orig. [Mechanization Takes Command, vi.].

7 Marshall McLuhan Fonds, *National Archives of Canada*, MG31, D156, Ottawa, Kanada, Vol. 24, File 65 (im Folgenden: MMF).

8 Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig/Berlin (Klinkhardt & Biermann) 1928.

9 Sigfried Giedion, A Complicated Craft is Mechanized, in: *The Technology Review*, Vol. 46, Nr. 1, 1943, 2–9, hier 3. In *Notes on the Media as Art Forms* (Marshall McLuhan, in: Edmund Carpenter, Marshall McLuhan (Hg.), *Explorations: Studies in Culture and Communication*, Nr. 2, Apr. 1954, 6–13) greift McLuhan auf Giedions Unterscheidung zwischen Europa und Nordamerika zurück. In Giedions «meisterlicher Darstellung der Mechanisierung der Brotindustrie zeigte er sich verwundert über die Tatsache, dass die europäischen Einwanderer, die ausgezeichnetes Brot gewöhnt waren, in Amerika gierig nach dem Ersatz-Laib [i. Orig.: «ersatz loaf»; Übers. Johannes Paßmann (JP)] waren. Die Antwort liegt in der Tatsache, dass wir auch gierig auf Ersatz-Träume [i. Orig.: «ersatz dreams»; JP], -Häuser und -Unterhaltung sind. Ist es nicht die schiere magische Kraft der technologischen Umwelt, die uns das Künstliche gegenüber dem Natürlichen bevorzugen lässt?» (Ebd., 8).

10 Sigfried Giedion, The Study of Anonymous History, unveröffentlichter Auszug, 1944, in: Nachlass Jaqueline Tyrwhitt, Royal Institute of British Architects, TyJ/17/2, 4 Seiten.

11 Ebd., 1.

12 Ebd., 2.

13 Marshall McLuhan, *Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen*, Amsterdam (Verl. d. Kunst) 1996 [1951].

14 Sigfried Giedion, Nachlass, Archiv des Institut für die Geschichte und Theorie der Architektur, Besitz: 43 Sigfried Giedion, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich (im Folgenden: Nachlass Giedion).

15 Marshall McLuhan, Culture Without Literacy, in: *Explorations*, Nr. 1, Dez. 1953, 117–127.

16 T.S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, siehe: http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse/6/3#!/20570428, gesehen am 14.07.2014.

17 McLuhan, Culture Without Literacy, 5 f.

18 Ebd., 8.

19 Marshall McLuhan, Footprints in the Sands of Crime, in: *The Sewanee Review*, Vol. 54, Nr. 4, 1946, 617–634, hier 634.

20 Carpenter und McLuhan behaupteten in ihrem gemeinsamen Artikel *The New Languages*, «dass T.S. Eliot gesagt hat, er würde ein unbelesenes Publikum bevorzugen, da die offizielle Form der literarischen Bildung die jungen Menschen nicht dazu befähige, sich selbst, die Vergangenheit oder die Gegenwart kennenzulernen.» Edmund Carpenter, Marshall McLuhan, The New Languages, in: *Chicago Review*, Vol. 10, Nr. 1, 1956, 46–52, hier 51.

21 McLuhan, *Die mechanische Braut*, 7.

22 Richard Cavell, *McLuhan in Space*, Toronto (Univ. of Toronto Press) 2002, 33.

23 Marshall McLuhan, Space, Time and Poetry, in: *Explorations*, Nr. 4, Feb. 1955, 56–64, 52–55.

24 Marshall McLuhan, *Counterblast*, Corte Madera, Cal. / Hamburg (Gingko Press) 2011 [1954], 11.

25 Ebd., 12.

26 Molinaro u. a. (Hg.), *Letters*, 1987, 223.

27 McLuhan schrieb Elsie McLuhan im November 1952: «Heute Abend haben wir Jacqueline [sic] Tyrwhitt, Gastprofessorin für Stadtplanung an der School of Architecture, zu Gast. Siegfried [sic] Giedion schrieb mir von ihr, als er mir für das Buch dankte [*Die mechanische Braut*, MD]» (Molinaro u. a. (Hg.), *Letters*, 1987, 233). Siehe auch Tyrwhitt an McLuhan am 16. April 1968: «Er [Giedion, MD] war der Grund, wir einander überhaupt kennenlernten.» (MMF: MG31, D156, Vol. 39, File 59).

28 Ford Foundation, *Ford Foundation Annual Report 1953*, New York, 67; vgl. Michael Darroch, Bridging Urban and Media Studies: Jaqueline Tyrwhitt and the Explorations Group, 1951–1957, in: *Canadian Journal of Communication*, Vol. 33, Nr. 2, 2008, 147–163; Michael Darroch, Janine Marchessault, Anonymous History as Methodology: The Collaborations of Sigfried Giedion, Jaqueline Tyrwhitt and the Explorations Group 1953–1955, in: Andreas Broeckmann, Gunalan Nadarajan (Hg.), *Place Studies in Art, Media, Science and Technology: Historical Investigations on the Sites and Migration of Knowledge*, Weimar (VDG) 2009, 9–27; Reto Geiser, Erziehung zum Sehen: Kunstvermittlung und Bildarbeit in Sigfried Giedions Schaffen beidseits des Atlantiks, in: Werner Oechslin, Gregor Harbusch (Hg.), *Sigfried Giedion und die Fotografie: Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich (gta) 2010, 142–157; Reto Geiser, *Giedion in Between: A Study of Cultural Transfer and Transatlantic Exchange*, 1938–1968, Dissertation, Zürich (ETH) 2010; Janine Marchessault, *Marshall McLuhan: Cosmic Media*, London (SAGE) 2005.

29 Jaqueline Tyrwhitt, Nachlass, Royal Institute of British Architects, London (im Folgenden JTP), TyJ\18–2.

30 Das Hart House war ein Veranstaltungsort der Universität Toronto für die allgemeine Öffentlichkeit.

31 MMF, MG31, D156, Vol. 3, File 11.

32 JTP, TyJ\18–2.

33 Edmund Carpenter, That Not-So-Silent-Sea, in: Donald F. Theall (Hg.), *The Virtual Marshall McLuhan*, Montréal / Kingston (McGill-Queen's Univ. Press) 2001, 241: «Zwei Artikel – einer über die Mechanik des auditiven Raums, der andere über akustisches ‹patterning› – hätten diplomatischer ausfallen können. Aber wir brauchten Input von Carl, und der würde sicher nicht kommen, ohne dass nachgeholfen wird. »Die Fahnen der *Explorations-in-Communication-Anthologie* zeigen, dass das Kapitel über den akustischen Raum (Edmund Carpenter, Marshall McLuhan, Acoustic Space, in: dies. (Hg.), *Explorations in Communication. An Anthology*, Boston (Beacon Press) 1960, 65–70) eigentlich Williams und Carpenter hätte zugerechnet werden sollen, was (im Gegensatz zu anderen Darstellungen dieser Geschichte) darauf hindeutet, dass es Carpenter war, der Willams' Beitrag als erster redigierte. Willams Name wurde von Hand durchgestrichen und mit «McLuhan» ersetzt (MMF, MG31, D156, Vol. 72, File 1).

34 Carpenter, McLuhan (Hg.), *Explorations in Communication*.

35 Sigfried Giedion, Space Conceptions in Prehistoric Art, in: *Explorations*, Nr. 6, Juli 1956, 38–57. In der deutschen Übersetzung: «Die Raumkonzeption der Urkunst» (Sigfried Giedion, *Ewige Gegenwart. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel. Bd. 1: Die Entstehung der Kunst*, Köln (DuMont Schauberg) 1964, 390 f.).

36 Edmund Carpenter, Robert Flaherty, Frederick Varley, Eskimo. Text by Edmund Carpenter, sketches and paintings by Frederick Varley, and sketches and photographs of Robert Flaherty's collection of Eskimo carvings, in: *Explorations*, Nr. 9, Sonderausgabe, Toronto 1959.

37 Edmund Carpenter, *Eskimo Realities*, 2. Aufl., New York (Holt, Rinehart and Winston) 2008 [1973].

38 Sigfried Giedion, *Ewige Gegenwart. Ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel. Bd. 2: Der Beginn der Architektur*, Köln (DuMont Schauberg) 1965, 373.

39 Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf / Wien (Econ) 1968, 293.

40 Vgl. Geiser, *Giedion in Between*. Giedions laufende Studien über die Anfänge von Kunst und Architektur – die dunklen Innenräume der Pyramiden und Tempel und die Unterscheidung zwischen eingeschlossenen und uneingeschlossenen Räumen (*encolled/unenclosed spaces*) – beförderte ein gemeinsames Verständnis von auditivem oder akustischem Raum als ein Zusammenspiel der Sinne. Mit diesem Thema befasste sich zwar auch die Gruppe um Tyrwhitt, aber es war der Psychologe Carl[ton] Williams, der bemerkte, dass «der uneingeschlossene Raum am besten als akustischer oder auditiver Raum betrachtet werden muss». Carpenter erzählte später, wie sehr die Gruppe durch diese Idee elektrisiert wurde: «Marshall zitierte symbolistische Poesie. Jackie [Tyrwhitt] erwähnte die indische Stadt Fatehpur Sikri. Tom [Easterbrook] sah Parallelen zum mittelalterlichen Europa. Ich sprach über die Eskimos» (Carpenter in: Theall, *The Virtual Marshall McLuhan*, 241).

Im Protokoll der 8. Seminarsitzung am 24. November 1954 ist eine der ersten Diskussionen des akustischen Raums verzeichnet. Williams unterbreitet viele der räumlichen und sinnlichen Begriffe, die McLuhan und Carpenter später aufgreifen würden: «Raum wird in der Regel als ‹leerer Raum› […] zwischen Dingen aufgefasst», aber nicht für das Kind, dessen «Erfahrung der Tiefe durch persönliche Bewegung und Berührung erworben wird». In diesem Raum lerne man, «wie man Lärm erzeugende Objekte lokalisiert […]. Wir hören gleich gut in alle Richtungen. Raum ist richtungslos und hat keine klaren Grenzen. Wir können nicht nach Belieben unsere Ohren schließen». Die «Elektrisierung», von der Carpenter spricht, ist in der anschließenden Diskussion greifbar: «Carpenter las einen Absatz von Kandinsky, der Farbe mit Klang verknüpfte. McLuhan sagte, dass die Übersetzung von einem Sinn in einen anderen in der scholastischen Philosophie der Ursprung des Begriffs ‹common sense› sei. Tyrwhitt las einen Aufsatz über das ‹Moving Eye›». Im Stadtkern von Fatehpur Sikri in Indien und um ihn herum könne «die Anordnung der Gebäude nicht durch die Zentralperspektive und deren Beobachterposition erklärt werden» (MMF, MG31, D156, Vol. 203, File 30).

41 Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago (Theobald) 1947, 12.

42 Vgl. Le Corbusier, *Œuvre complète*, Bd. 5 (1946–1952), Zürich (Birkhäuser) 1953, 88; Christopher Pearson, Le Corbusier and the Acoustical Trope: An Investigation of Its Origins, in: *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, Nr. 2, 1997, 168–183.

43 Stephen Gardiner, *Le Corbusier*, New York (Da Capo Press) 1988 [1974], 54; Cavell, *McLuhan in Space*, 114.

44 Edward A. Bott, Studies on Visual Flicker and Fusion. I. The Meaning of Fusion in Sensory Experience, in: *Canadian Journal of Psychology*, Vol. 4, Nr. 4, Dez. 1950, 145–155.

45 Marshall McLuhan, Verbi-Voco-Visual, *Explorations*, Nr. 8, Okt. 1957.

46 McLuhan, Notes on the Media as Art Forms, 10.

47 Marshall McLuhan, New Media as Political Forms, in: *Explorations*, Nr. 3, Aug. 1954, 120–126, hier 123.

48 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, 5. Aufl., Cambridge, Mass. (Harvard Univ. Press) 1982 [1941].

49 Marshall McLuhan, Space, Time and Poetry, in: *Explorations*, Nr. 4, 56–64, hier 60.

50 Nachlass Giedion, 43-T-13-S.3.

51 Das englischsprachige Original *The Eternal Present. The Beginnings of Art* erschien in New York 1962, also zwei Jahre vor der deutschen Übersetzung.

52 Giedion, *Ewige Gegenwart:* I, 393.

53 Ebd.

54 Sigfried Giedion, Space Conceptions in Prehistoric Art, in: *Explorations*, Nr. 6, 38–57, hier 47.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Sigfried Giedion, *The Eternal Present: A Contribution on Constancy and Change:* I. *The Beginnings of Art*, New York (Pantheon) 1962, 526. In der deutschsprachigen Übersetzung aus dem Jahre 1964 erscheint wieder die Formulierung von 1956: «Höhlen bilden keine Räume in unserem Sinn; denn es herrscht dort ewiges Dunkel» (Giedion, *Ewige Gegenwart:* I, 394) [Anm. JP].

58 Giedion, *Ewige Gegenwart:* I, 394.

59 Ebd., 396. Zu Giedions lebenslanger Auseinandersetzung mit der Entwicklung einer Sprache des Sehens und Sehvermögens und dessen Beziehung zu den Explorations sowie zum Verhältnis von Architektur und visuellem Raum in Giedions Werk siehe Geiser, *Erziehung zum Sehen* und *Giedion in Between*. [Giedion verwendet in *The Eternal Present*: I., 528, statt «acoustic space» «audible space», «hörbarer Raum», Anm. JP.].

60 Giedion, zit. n. Theall, *The Virtual Marshall McLuhan*, 241.

61 Edmund Carpenter, Eternal Life, in: *Explorations*, Nr. 2, 59–65.

62 Ebd., 59, 62.

63 Ebd., 65.

64 Edmund Carpenter, The Timeless Present in the Mythology of the Aivilik Eskimos, in: *Anthropologica*, Nr. 3, 1956, 1–4.

65 Ebd., 2.

66 Edmund Carpenter, Eskimo Poetry: Word Magic, in: *Explorations*, Nr. 4, 101–11.

67 Ebd., 102 f.

68 Deutschsprachige Übersetzung: Giedion, *Ewige Gegenwart:* II.

69 Giedion *Ewige Gegenwart:* I, 19.

70 Edmund Carpenter, Space Concepts of the Aivilik Eskimos, in: *Explorations*, Nr. 5, Juni 1955, 131–145.

71 Nachlass Giedion, 43-T-13-S. 3: 5.

72 Giedion, *Ewige Gegenwart:* I, 48.

73 Ebd., 53.

74 Edmund Carpenter, Art of the Aivilik Eskimos, Vortrag vor der American Anthropological Association, Boston 1955, zehnseitiges Manuskript, in: Nachlass Giedion: 43-T-13, 3, 5 f. Nach Einreichung des ersten Bandes von *The Eternal Present* bat Giedion Carpenter, ihm seine «hervorragenden Beispiele für Röntgen-Schnitzereien» zu senden (12. Dezember 1959).

75 Ebd., 7.

76 Giedion, *Ewige Gegenwart:* I, 68.

77 Nachlass Giedion, 43-T-13–3.

78 Edmund Carpenter, Certain Media Biases, in: *Explorations*, Nr. 3, 65–74.

79 JTP, TyJ\17\4. Das Experiment wurde zwei Jahre später am Ryerson Institute wiederholt, indem «jedem Medium erlaubt wurde, seine Möglichkeiten voll auszuspielen» (Edmund Carpenter, The New Languages, in: *Explorations*, Nr. 7, März 1957, 4–21, 9). In dieser zweiten Runde schlug das Radio das Fernsehen, aber beide «zeigten einen entscheidenden Vorteil gegenüber den gelesenen und geschriebenen Formen» (McLuhan in ebd., 18).

80 Edmund Carpenter, Certain Media Biases, in: *Explorations*, Nr. 3, 65–74, hier 68.

81 Ebd., 70.

82 Carpenter, McLuhan, The New Languages, 46–52, 48 f.

83 Ebd., 49.

84 Carpenter, The New Languages, 18.

85 MMF: MG31 D156 Vol. 203 File 31.

86 Nachlass Giedion, 43-K-1955-12-07: 2.

2

ZWISCHEN SPRACHE/N

Explorationen der Medien zwischen Kultur und Kommunikation 1954

von JANA MANGOLD

Im August 1954 erschien die dritte Ausgabe der Zeitschrift *Explorations*. Heft 3 der *Explorations* wird in diesem Jahr 60 Jahre alt und kann – gewissermaßen bei seinem Eintritt ins Rentenalter – noch einmal Auskunft geben über die Anfänge der Medienwissenschaft in einer Zeit und einer Wissenskonstellation, in der es diese Wissenschaft noch gar nicht geben konnte, in der sie vielmehr noch ein offenes Feld der Explorationen zwischen Kultur und Kommunikation war.

Mit *Culture and Communications* bezeichnete sich das interdisziplinäre Forschungsseminar, aus dem die Zeitschrift *Explorations* zwischen 1953 und 1957 an der University of Toronto hervorging. Es war kein geringeres Seminar als jenes, das maßgeblich von dem Ethnologen Edmund Carpenter und dem Literaturwissenschaftler Marshall McLuhan geplant worden war und dem im Frühjahr 1953 recht überraschend die begehrten Forschungsgelder der Ford Foundation zugesprochen wurden, die diese U.S.-amerikanische Institution erstmals nach Kanada fließen ließ. Die heutigen nordamerikanischen *Media and Communication Studies* feiern dieses Seminar meist als vorbildhafte Institution ihrer Forschungsweise und Wissenschaft der «‹interdiscipline› of communications».[1] Der deutschsprachigen Medienwissenschaft ist es hauptsächlich aus der gängigen Sekundärliteratur zum Werk McLuhans bekannt, wobei beim Namen ‹McLuhan› die Kenntnisse zum Torontoer Seminar *Culture and Communications* und seiner Zeitschrift *Explorations* meist auch schon enden.[2] Die bunte Mischung aus anthropologischem Forschungsparadigma, Literaturtheorie, Wirtschafts- und Stadtplanungsgeschichte sowie einer empirisch vorgehenden Psychologie, wie sie durch die TeilnehmerInnen Carpenter, McLuhan, Tom Easterbrook, Jacqueline Tyrwhitt und Carl Williams vertreten wurde, ist dabei hierzulande bisher kaum in ihrer Medienwissen generierenden Form in Betracht gezogen worden.[3] Das 60jährige Jubiläum der Forschungsgruppe und seiner Zeitschrift erscheint daher als geeigneter Anlass zur Betrachtung dieser Verhältnisse. Und Heft 3 der *Explorations* markiert dabei eine Weggabelung, an der die Torontoer Forschungsausrichtung von der proliferierenden Kommunkationsforschung jener Tage abweicht.

Zunächst ist für das Torontoer Forschungsseminar festzuhalten, dass die Ford Foundation 1953 kein Forschungsprojekt über Massenmedien zu fördern gedachte, sondern Projekte im Bereich der Verhaltensforschung.[4] Daher reichte auch der Anthropologe der Forschungsgruppe,[5] Carpenter, den Förderantrag ein. Im Titel dieses Antrags erscheinen die neuen Kommunikationsmedien der Jahrhundertmitte des 20. Jahrhunderts eher wie ein nachgeschobener Zusatz: «Changing Patterns of Language and Behavior and the New Media of Communication».[6] Der Antragsentwurf schlägt ein interdisziplinäres Bündnis für das Studium der Eigenschaften gegenwärtiger Kommunikationsbedingungen vor und reagiert damit in erster Linie auf den Integrationsvorschlag der Ausschreibung, verhaltenswissenschaftliche Erkenntnisse mit dem Wissen der geisteswissenschaftlichen Fächer zusammenzubringen.[7]

Was Carpenter unter dem Titel des Antrags im Sinn gehabt haben mag, lässt sich anhand eines kurzen Artikels rekonstruieren, den er im April 1953 in *The Canadian Forum. An Independent Journal of Opinion and Arts* etwa zeitgleich mit dem Antrag für die Ford Foundation veröffentlichte. Carpenter schreibt hier über die wissenschaftlichen Errungenschaften des Ethnolinguistik-Autodidakten Benjamin Lee Whorf. Dieser sei mit seinen vergleichenden phonologischen Studien der Sprachstrukturen im mexikanischen Raum zu den großen Fragen nach dem wahren Verhältnis zwischen Sprache, Denken und Realität vorgestoßen.[8] Abweichend von den hauptsächlich deskriptiv und taxonomisch vorgehenden Forschungen der amerikanischen Kulturanthropologie ist es Whorf damit – wenn es nach Carpenter geht – um «the examination of ideas» und «the whole large order of experience, virtually of the world of nature» gegangen.[9] Whorfs grundlegende Erkenntnis ist demnach, dass jede Sprache eine einzigartige Metaphysik in sich berge. All das, was gemeinhin als Intuition angesehen werde, bestünde eigentlich aus kulturell geprägten Vorstellungen (*cultural ideas*), die der Sprache aufsitzen. Raum und Zeit sind demnach keineswegs so universelle

Begriffe wie wir meinen: «On the contrary, Newtonian space, time, and matter are no intuitions. They are recepts from culture and language. That is where Newton got them.»[10] Im Vergleich der Raum- und Zeitkonzepte in den Sprachen verschiedener Kulturen wird Whorfs Ansatz für Carpenter besonders aufregend: So kennen die Trobriander keine Zeitformen, und die Hopi-Sprache verfügt weder über Worte noch über grammatische Konstruktionen des Zeitbezugs.[11]

Mit Whorf ließ sich also nicht nur die Wissenschaft vom Menschen und seiner Kultur neu ausrichten, sondern auch noch die abendländische Philosophie aus den Angeln heben. Und genau daran zeigt sich Carpenter zum Abschluss seiner Whorf-Einschätzung besonders interessiert:

> Whorf limited himself to language and did no research in other symbolic media such as art and music. To my mind, here is another great area open to empirical investigation once we begin to give serious thought to the relationship between art, perception, and philosophy.[12]

Dem Verhältnis von Kunst, Wahrnehmung und Philosophie kann mit Whorfs These nun auch empirisch, unter Einsatz des Wissens und der Forschungen zu fremden Kulturen, nachgegangen werden, um die Frage nach den Wahrnehmungsdifferenzen bei nichtliteralen Völkern (*non-literate peoples*) zu bearbeiten:

> What perceptual differences, if any, result from the total absence of certain features we take for granted, like the three dimensional perspective which in Western culture is only about five centuries old? In other words, did the rise of representation of scientific perspective in Western painting as a convention lead to any changes in the manner in which subsequent generations of Europeans have come to perceive the spatial aspects of the world?[13]

Die Antworten auf diese Fragen sind aus den späteren explizit medientheoretisch und -geschichtlich argumentierenden Texten McLuhans gut bekannt. Hier lässt sich bereits aus Carpenters Whorf-Aneignung von 1953 ersehen, wie die Antworten ausfallen müssen: Die Theorie zur Beantwortung der zur Diskussion gestellten Fragen steht ja schon mit dem Zusammenhang von Sprache und Welt nach Whorf fest. Demnach sind Kulturen verschieden und diese Verschiedenheit ist nicht von ihrer Sprache oder ihren sonstigen Ausdrucks- und Kommunikationsmitteln zu trennen.[14] Medienforschung ist 1953 in Toronto daher vor allem nordamerikanische Anthropologie oder «Anthropology and Communication», wie ein erster Untertitelungsvorschlag für die Zeitschrift *Explorations* lautete: *A Canadian Journal of Anthropology and Communication*.[15]

Kultur und Kommunikation

Die erste Ausgabe der Zeitschrift erscheint im Dezember 1953 dann mit dem Untertitel *Studies in Culture and Communication*. Das Heft statuiert den human- und sozialwissenschaftlichen Schwerpunkt recht prominent. Es versammelt Beiträge von namhaften Anthropologen wie David Bidney, Edmund Leach, David Riesman und Melford Spiro und kombiniert mit ihnen Texte, wie den eines Missionars über «Kommunikation per Gong» in Zentralafrika oder Robert von Ranke Graves' Abriss zu mallorquinischen Bräuchen in Geschichte und Gegenwart. Daneben tauchen Texte von einem konservativen Kulturkritiker und einem Geschäftsführer der amerikanischen Werbeindustrie auf, die flankiert werden von einem Bericht über Hexerei aus dem 17. Jahrhundert, einem Manifest für die Erkenntnisweisen der Kunst von György Kepes und einem technischen Abriss des Physiologen und Stressforschers Hans Selye. Die Ausgabe schließt mit den Aufsätzen zweier Literaturwissenschaftler, McLuhan und Northrop Frye. Die Unterschiedlichkeit der Beiträge dieser Zeitschrift, die sich laut ihres Deckblatts als erkundende, suchende und Fragen stellende Publikation versteht,[16] wird von den beiden Begriffen im Untertitel der Zeitschrift zusammengehalten: «Kultur» und «Kommunikation». *Explorations* folgt damit einem Versprechen, das die nordamerikanische Kommunikationsforschung zu dieser Zeit im Allgemeinen vorantreibt und das auch Teil des kybernetischen Projekts war: die Neubeschreibung menschlichen Verhaltens und des Wissens über den Menschen in Begriffen der Kommunikation.[17]

Der einzige Text, der sich bereits in der ersten Ausgabe der *Explorations* des Worts «Medien» bedient, ist McLuhans «Culture without Literacy». Hier wandeln sich die zunächst angesprochenen «*means* of communication» und das «network of communication» während des Aufsatzes über «our new media», «time-binding medium» und «mechanization of time» zu «mechanical mass media», «medium», «mass media» und «those media».[18] Der Artikel stellt aber ebenso die Fragen des Torontoer Forschungsantrags, nämlich:

«What happens to existing societies?» und «What happens in our minds»? Er zeigt dabei, wie man recht unabhängig von den gängigen Forschungsansätzen der Sozialwissenschaften, und also im Ansinnen der Ford Foundation-Ausschreibung, über historische Forschungen zu neuen Antworten darauf kommen kann.[19] Generell ist für die gesammelten Beiträge in *Explorations* festzuhalten, dass sie Bedenken gegenüber den aktuellen sozialwissenschaftlichen Vorgehensweisen anmelden. Die schematischen, naturwissenschaftlichen Modelle und ihre Verstrickung in Marktforschung blendeten den Menschen und seine Kultur und Geschichte aus.[20]

Auch die zweite Ausgabe der *Explorations* (April 1954) setzt die Erforschung von «Kultur und Kommunikation» fort, unter anderem mit einem 6oseitigen Text des Anthropologen Irving Hallowell über das Selbst in seiner Verhaltensumwelt (*behavioral environment*). Ein Aufsatz Carpenters beschäftigt sich mit der Konzeption des «ewigen Lebens» unter den Eskimos, und die Wintu-Expertin Dorothy Lee schreibt in Reaktion auf Befürchtungen von entmenschlichten Sozialwissenschaften ein Plädoyer für das anthropologische Denken bzw. die Praxis der amerikanischen Kulturanthropologie. Selbst der literaturwissenschaftliche Beitrag des Torontoer PhD-Kandidaten Donald Theall über James Joyces *Finnegans Wake* versteht sich als Angebot an die anthropologische Forschung, «providing an anthropology – a type of knowledge and insight into man and his cultural artifacts».[21]

In diesem Programm allerdings war die Forschungsgruppe von Toronto nicht sonderlich originell. Das zeigt Heft 3 der *Explorations* (August 1954), das entsprechend eines frühen Leitfadens der Zeitschrift «articles by participants in the Toronto communications seminar and similar Ford Foundation seminars at other universities» abdruckt.[22] Eigentlich fanden die Neubeschreibungen der menschlichen Interaktion, des Menschen und seiner Kultur, in Begriffen der Kommunikation nämlich längst in einem anderen Seminar namens *Culture and Communication* statt, das der Anthropologe Ray L. Birdwhistell zwischen 1946 und 1956 an der Universität von Louisville in Kentucky organisierte. Mit einem *Interdisciplinary Committee on Culture and Communication* veranstaltete er jährliche Seminare zur Diskussion der Ansätze zu «Kultur und Kommunikation» unter Anthropologen und Linguisten.[23] *Explorations* Nr. 3 stellt diese Forschungen vor: Neben einem Artikel von Birdwhistell über dessen Programm der Bewegungsanalyse menschlicher Interaktionen (Kinesik)[24] erscheint auch der Aufsatz «Culture and Communication» von zwei Kollegen und Diskussionspartnern Birdwhistells, George L. Trager und Edward T. Hall.

Tragers und Halls Beitrag stellt Überlegungen vor, die in dem sehr speziellen Rahmen des *Foreign Service Institute* (FSI) des amerikanischen *Department of State* um 1950 für die Ausbildungspraxis zum Auswärtigen Dienst angestellt wurden.[25] Hier ging es darum, theoretische Diskussionen der Linguistik und Anthropologie für konkrete Missionen im Ausland aufzubereiten – oder auch: herunterzubrechen – und die groben Linien der Struktur einer Kultur begreifbar zu machen.[26] Das FSI orientierte sich dafür am wissenschaftlichen Vorgehen der strukturalen Linguistik, das die strukturelle Bedeutung sprachlicher Daten entdeckt und Einheiten, Gruppen und Muster identifiziert hatte. Trager und Hall plädieren in *Explorations* Nr. 3 für die Erweiterung der Methodologie der Linguisten auf andere Bereiche der Kultur und verweisen u. a. auf Birdwhistells Kinesik, um zu zeigen, wie ein kulturelles System (der Bewegungen in der Interaktion) analog zum sprachlichen System der Linguistik beschrieben werden kann:[27]

> [A]ll of culture is a kind of symbolization. [...] For language, as a cultural complex, reflects all the rest of culture, and since we know something about how to analyze it, we need but to follow its lead to see how to begin to study all other cultural behavior.[28]

Die Autoren identifizieren dementsprechend Einheiten (*units*) auf verschiedenen Komplexitätsleveln aller möglicher Kultur- bzw. Verhaltensmuster, dann deren Zusammenhänge (*sets*) und deren Muster (*patterning*) und erreichen so eine Klassifizierung von kulturellen Einzelsystemen. Die Sache wird recht technisch; Trager und Hall entwerfen Diagramme und «a kind of proto-mathematics» der Kultur, die in *Explorations* Nr. 3 abgebildet und erläutert sind.[29] Auf der Grundlage strukturalistischer Analysen kommen sie zu neuen theoretischen Modellen für die Betrachtung und Bewertung kultureller Situationen und menschlicher Interaktion und begründen dabei die Disziplin der *Metalinguistics*.[30]

Die theoretische Grundlage hinter dieser Anwendung linguistischer Analysen zur Erforschung weiterer Bereiche menschlichen Verhaltens ist auch hier Whorfs Erkenntnis über die Strukturierung von Erfahrung in der Kultur

durch das Sprachsystem der betreffenden Kultur.[31] Wie Carpenter wollen Trager und Hall Whorfs Erkenntnisse auf andere Bereiche menschlichen Verhaltens und damit auf andere symbolische Systeme in der Kultur ausweiten. Tatsächlich hat Carpenter dieses Programm selbst vom FSI empfangen, weist doch schon sein Whorf-Artikel darauf hin, dass die angesprochenen Grundlagentexte Whorfs kostenfrei am FSI angefordert werden können.[32] Halls und Tragers *The Analysis of Culture* (1953), eine Abhandlung über die grundlegenden Komponenten verschiedener kultureller Aktivitäten für die anthropologische Forschung, gehörte daher auch zur Bibliothek der Forschungsgruppe in Toronto.[33]

Birdwhistells, Tragers und vor allem auch Halls Arbeiten laufen auf die Beschreibung von Kultur *als* Kommunikation hinaus.[34] Bei dieser Beschreibung setzen sie jedoch mit Whorf unterschiedliche Weisen der Kommunikation voraus, und zwar innerhalb eines kulturellen Systems. D. h. der damals aktuelle universelle Begriff der Kommunikation, der nach den Gemeinsamkeiten von Kommunikationsvorgängen fragt und an der Isomorphie und Kongruenz jeglicher Kommunikation interessiert ist,[35] wird mit der formal-linguistischen Analyse in verschiedene Kommunikationskanäle (neben der Sprache Mimik, Gestik, Nutzung von Raum und Zeit usw.) und ihre je eigenen Muster und Bedingungen aufgespalten.

Kanäle im Test

In Toronto hatte es um 1950 analoge Kommunikationsstudien gegeben, die eine Aufspaltung der universell und einheitlich vorgestellten Kommunikation für weitere Studien zu «Kultur und Kommunikation» nahelegten. Schon in ihrem Antrag bei der Ford Foundation hatten die Mitglieder des Torontoer Seminars hevorgehoben, dass sie mit den historischen Arbeiten des Wirtschaftswissenschaftlers Harold A. Innis auf ebenso fortgeschrittene Kommunikationsstudien wie «auf dem Kontinent» (gemeint sind die USA) für ihre gemeinsame Arbeit zugreifen könnten.[36] Innis hatte in seinen Studien zum Werden und Vergehen von Weltreichen erkannt, dass die historische Entwicklung von Kommunikationsmitteln zur Erweiterung und Erhaltung von Macht-, Reichs- und Wissensstrukturen einer Reduktion der Kommunikation gleichkommt, so zumindest legt es die Torontoer Forschungsgruppe aus. In *Explorations* Nr. 3 findet sich neben den Kommunikationsstudien des Louisviller Seminars auch die Innis-Lektüre der Torontoer:[37] «[E]ach new medium of communication actually reduces communication.»[38] Kommunikation wird hier im Anschluss an Innis' Darlegungen zur *oral tradition* als Gesamtsumme solcher Beziehungen verstanden oder gesetzt, die den Einzelnen mit der Welt und mit den Menschen um ihn herum vereinen. Kommunikation verläuft also weniger über einen – in heutiger Lesart Innis' – materiell zu bestimmenden Kanal, sondern erscheint vielmehr als diffuses Feld ein- und ausgehender Nachrichten. Innerhalb dieses Felds nehmen einzelne Kommunikationsmittel dann notwendig Verzerrungen vor. Diese Einsicht interessiert die Torontoer besonders hinsichtlich der bestehenden anthropologischen Forschungen zum menschlichen Verhalten in der Geschichte. Denn Innis offeriert anstelle der rein beschreibenden Arbeit der Anthropologen einen kausalen Faktor, «the operation of an invariant», der sowohl Stabilität als auch Wandel erklären könne: «the bias or imbalance which developed in the dimensions of the communication channel».[39] Hieraus geht hervor, dass jede Beschäftigung mit einer einzigen Dimension des umfassenden Kommunikationsfeldes das universelle Modell der Kommunikationstheorie mit seiner Konzentration auf die Effizienz des Nachrichtenempfangs sprengen muss.

Diesen Sprengungstendenzen geht das Torontoer Seminar selbst u. a. mit einem empirischen Experiment zu den verschiedenen Kanälen der Kommunikation nach: Unter Carpenters Federführung wurden vier Studierendengruppen in den Studios der *Canadian Broadcasting Corporation* über verschiedene Kommunikationskanäle zeitgleich ein und derselben Vorlesung ‹ausgesetzt›. Anschließend schrieben alle vier Gruppen – ob sie die Vorlesung nun direkt im Fernsehstudio, über Radio, über den Fernsehbildschirm oder als Manuskript mitverfolgt hatten – einen Test über das Verstandene. Das Fernsehen und das Radio machten das Rennen. *Explorations* Nr. 3 bietet eine vollkommen (sozial-)wissenschaftliche Darstellung des Experiments und seiner Auswertung mit «Conclusions and Comments» durch den Psychologen Williams.[40] Ihr geht ein Beitrag Carpenters über «Certain Media Biases», also über die Aufspaltung des Forschungsinteresses für Isomorphien der Kommunikation in die Untersuchung der Tendenzen einzelner Kommunikationskanäle, voraus. Carpenter stellt darin ausführlich die Unterschiede dar, die zwischen den verwendeten Medien im Laufe des Experiments und seiner Vorbereitungen hervortraten.

Man stößt dabei auf eine Art *Medley* der von McLuhan popularisierten Eigenschaften verschiedener Medien und auf die Insistenz, dass Kommunikation eben mehr sei als die Übertragung von Information.[41] Wie Whorf für verschiedene Sprachen, so konstatiert Carpenter, dass ein bestimmter Typ Ideen oder Erkenntnisweisen zu einem bestimmten Medium gehört. Das Beispiel schlechthin, das der heutigen Medienwissenschaft eher aus der Feder McLuhans geläufig ist, bildet der Buchdruck mit seiner Tendenz zu Linearität und Chronologie.

Im Zusammenhang mit dem Buchdruck erweisen sich die Grammatiken der Kunstformen, die Carpenter mit Whorf zu analysieren gedachte, als ganz wörtliche, rigide Grammatiken, die das Denken und Wahrnehmen nur noch in bestimmte Richtungen zulassen und weitere Kanäle der Kommunikation abschneiden.[42] Es ist immer nur ein bestimmter Anteil der Realität, den ein Medium kommuniziert.[43] Und darin – das ist der entscheidende Punkt für den Anthropologen – ist es nicht besser oder schlechter als ein anderes Medium; es ist einfach anders. Die Reaktionen auf das im Zuge dieser Überlegungen veranstaltete Experiment – «All stressed the high score of television and, by implication, its superiority as an educational medium.» – waren daher in Carpenters Augen

> unfortunate and missed the main point, for the results did not indicate the superiority of one medium over others. They merely directed attention toward differences between them, so great as to be differences of kind rather than degree. Each communication channel codifies reality differently and thus influences, to a surprising degree, the content of the message communicated. It strikes me this approach is more rewarding than ... most current audience research.[44]

Hier treffen sich noch einmal die ursprünglichen Ansätze von *Explorations* an einem Punkt. Es kann nach anthropologischen Grundsätzen nicht darum gehen, eine Form des menschlichen Verhaltens gegen eine andere auszuspielen. Und es kann auch nicht darum gehen, eine bestimmte Form menschlichen Verhaltens wissenschaftlich für kommerzielle Zwecke auszunutzen. Stattdessen sind philosophische Annahmen grundsätzlich zu überdenken, sobald man mit Whorf Kulturen und mit Carpenter nun auch Kommunikationsmedien in ihren konkreten Weisen der Realitätsvermittlung untersucht. Sie führen zu Unterschieden der Art und lassen alle Inhalte von Nachrichten als philosophisch oder epistemologisch wesentlich geringeres Problem erscheinen.

Dichtung gegen Struktur

Obwohl die Amerikaner um Birdwhistell, Innis und die Torontoer Forschungsgruppe allesamt die Unterscheidung von Kommunikationskanälen und ihren Eigenheiten vornehmen und damit zum Forschungsobjekt «Medien» vorstoßen, gelangten nur die Torontoer – und unter ihnen hauptsächlich Carpenter und McLuhan – zu einem Medienbegriff heutigen Verständnisses. Innis geht in seinen Studien letzten Endes nicht der Theoretisierung des vorgefundenen Bias der Kommunikation nach, sondern betrachtet die Verzerrung im Licht der Effizienz der Kommunikation,[45] die die Kommunikationsforschung um 1950 eint. Auch Birdwhistell und seine Kollegen kommen letztlich auf ein Effizienzmodell der Kommunikation zurück, wenn sie von der vollkommenen Erfassung der sprachlichen sowie der außersprachlichen Kommunikationskanäle in der Kultur ausgehen. Vollständig erkannte Einzelkomponenten sollen den Prozess der Kommunikation erkennbar und damit auch funktionalisierbar machen, wie v. a. der Ansatz am FSI verdeutlicht. Dies aber ist es, was die Torontoer Forschungsgruppe spätestens nach der Veröffentlichung von *Explorations* Nr. 3 nicht mehr glauben kann, wie das Protokoll des Forschungsseminars am 27. Oktober 1954 festhält. Die Torontoer Gruppe war gerade von einem Besuch beim *Culture and Communication*-Seminar in Louisville zurückgekehrt:

> Faculty members gave their impressions of the Louisville conference and there was general discussion on some of the points raised – in particular on the type of break-down of language employed by the Foreign Service Institute of the U.S. State Department.[46]

Das Herunterbrechen – oder auch das Zusammenbrechen – der Sprache in den Untersuchungen der FSI-Mitglieder im Unterschied zum Vorgehen in Toronto, das hier angesprochen ist, findet sich in aller Deutlichkeit im 14-seitigen Protokoll zur Konferenz in Louisville abgebildet, das Tyrwhitt für die Forschungsgruppe verfasst hat. Beiträge u. a. der Linguisten und Sozialwissenschaftler Henry Lee Smith, Trager, Birdwhistell, Lawrence K. Frank und Reuel Denney stehen hier dem Redeeinsatz von McLuhan

gegenüber.[47] Die Erstgenannten operieren mit zahlreichen Tabellen, schematischen Darstellungen und formellen Aufzählungen. Sprachliche und kulturelle Systeme werden frei nach den Verfahren der Sprachwissenschaft unterteilt, tabellarisch aufgeteilt, durch Variablen ersetzt und auf ihre hierarchischen Zusammenhänge hin geprüft. McLuhan hingegen bietet nichts in der Art. Das Protokoll zu seinem Auftritt verzeichnet eher eine Ansammlung von *Claims*, die auch aus den späteren, explizit *Media Studies* betreibenden Texten McLuhans bekannt sind. Darunter gibt die erste Behauptung einen Hinweis auf McLuhans Selbstverständnis in der Kultur- und Kommunikationsforschung dieser Zeit: «Untapped field of communication in contemporary poetry.» Kurz darauf findet sich der Stichpunkt «Writing as metaphor», und abschließend heißt es, dass es unmöglich sei, eine Kunstform zu finden, die nicht eine «extension of language» sei.[48]

Während den Louisviller DiskutantInnen an der Begrenzung, Systematisierung und Einordnung von sprachlichen und kulturellen Phänomenen anhand klar analytischer Methoden der Linguistik gelegen ist, konfrontiert McLuhan dieses Sprachdenken mit den immer schon unermesslichen Dimensionen der poetischen Sprache, mit der Metapher und den grenzenlosen Substitutions- und Anschlussvorgängen in der Sprache, die die analytische Linguistik künstlich draußen hält. Der Unterschied in der den «Louisvillern» und Torontoern gemeinsamen Herangehensweise an die Unterschiede in der Kommunikation durch verschiedene Kommunikationskanäle besteht in der Auffassung von der Sprache, die den Überlegungen zu den Kommunikationsverhältnissen vorausgeht. Während Birdwhistell, Trager und Hall von einer strukturalen Sprachauffassung ausgehen, die das symbolische System in seine kleinsten Einheiten zerlegt und somit seine Komplexität zugänglich machen will, ist die Sprache bei Carpenter und McLuhan ein komplexitätssteigerndes Grundlagenmodell.

Bereits in *Explorations* Nr. 3 zeigt McLuhan, wie die Dichtung für die Kommunikationsforschung zu erschließen ist. Sein Artikel «New Media as Political Forms» liefert entgegen seinem Titel keine Abhandlung über neue Medien oder Politik und politische Formen, sondern versammelt verschiedene poetische Beispiele und präsentiert ein literaturwissenschaftliches Wissen von der Sprache. Laut McLuhan sind die Dichter nämlich schon immer eifrige Studenten der nichtliterarischen Kultur gewesen und haben die anderen Künste und Wissenschaften und damit auch die Medientechniken ihrer Zeit für ihre Kunst in Augenschein genommen.[49] Der Artikel beginnt mit Begeisterung für Joyces «last work», *Finnegans Wake*. Anstelle der linearen Vorgehensweise des individuellen Bewusstseins habe Joyce einen «alle Richtungen»-Kreisverkehr mit Einfällen von oben und von unten in seinem Buch installiert.[50] Joyces *Finnegans Wake* ist ein Roman der Sprache und der Sprachen. Die Handlung flirrt an jeder Stelle des Buches aus in die Unendlichkeit der sprachlichen und Bedeutungsähnlichkeiten der verwendeten Wörter, die es noch dazu in der schriftlich niedergelegten Form oft gar nicht gibt, die aber bei ihrer Aussprache Ähnlichkeiten zu verstehen geben zu Klängen und Bedeutungen anderer Wörter im Englischen, Lateinischen, Französischen, Deutschen oder in irischem Dialekt. *Finnegans Wake* ist kein Roman im geläufigen Sinne mehr, sondern eine Kakophonie der Zungen mit den entsprechenden Vieldeutigkeiten.

Joyce hat aus McLuhans Sicht, einem Dichter gemäß, seine Umgebung in sein literarisches Werk aufgenommen. Auch wenn «[t]he *Wake* may take a few months to get acquainted with», so liefere Joyce doch eine großartige Abkürzung zu den Künsten und Wissenschaften des 20. Jahrhunderts.[51] Doch geht es für McLuhan nicht nur um die Entstehungszeit und ihre technischen Möglichkeiten in der Literatur, sondern vor allem um das Schreibverfahren, das etwas über die technologische Umwelt lehre: das Optophon-Prinzip. «The optophone is an instrument for turning images into sounds.»[52] Dieses Verfahren der Umwendung von Bildern in Klänge interessiert McLuhan. Er kombiniert es im Fortlauf seines Artikels mit historischen Betrachtungen zum Verhältnis zwischen Bildern und Dichtung, das die Literaturhistorikerin Rosemond Tuve in einer Studie zur sogenannten ‹metaphysischen› Dichtung des 17. Jahrhunderts nachgewiesen hat. Laut Tuve gehen die besondere Sprache, die ausgefallenen Symbole und Metaphern der früheren Dichtung auf eine ikonographische Tradition in den Stundenbüchern, Armenbibeln und Kirchen zurück.[53] In *Explorations* Nr. 3 deutet McLuhan diesen historischen Rückgriff auf die Ikonographie sogleich mithilfe des Vokabulars der Kommunikationsmedien nach Innis als Kategoriensprung zwischen medialen Formen. Das von Tuve zwischen Bildmotiven und poetischen Motiven entdeckte Verhältnis gilt McLuhan als «transfer of traditional pictorial imagery to the new printed page».[54]

Das Verhältnis der beteiligten Medientechniken fasst McLuhan als Übertragungsverhältnis auf. Dabei ist sein Modell der Übertragung allerdings nicht wie in der

allgemeinen Kommunikationsforschung dieser Zeit dem linearen Verlauf publizistischer Prozesse entlehnt.[55] Die Übertragung entstammt vielmehr dem Bereich der Sprache, wie McLuhan schon in *Explorations* Nr. 1 beim Bezug auf Tuves Studie verdeutlicht, wenn die konstatierte Übertragung als «translation of visual effects from medieval manuscript and woodcut into the more abstract form of the printed word» bezeichnet wird.[56] Die Übertragung von einer medialen Form in eine andere ist eine Übersetzung.

Der Wechsel zwischen den durch unterschiedliche Kommunikationsmedien bestimmten historischen Epochen kann daher auch, wie später in *Explorations* Nr. 4 (Februar 1955), als Übersetzung beschrieben werden. Im Artikel «Space, Time and Poetry» setzt McLuhan diese Denkfigur ein, wenn er die Geschichte der menschlichen Bildung und Kommunikation als Mechanisierungskreislauf ausweist: «[T]he cycle began in prehistory. [...] Writing is the translation of the audible into the visible.»[57] Die Übersetzung von Bildern in Klang bei Joyce oder den metaphysischen Dichtern des 17. Jahrhunderts wird hier als Übersetzung vom Hörbaren der Rede ins Sichtbare der Schrift in der Frühgeschichte wieder aufgegriffen. Und dabei bleibt die poetische Sprachauffassung tonangebend: «The translation is literally, metaphor. Recorded history is thus set upon a metaphor.»[58] Auch die Geschichts*schreibung* selbst ist nach der Übersetzung von Rede in Schrift nicht anders als als Metapher zu begreifen.[59] Eine Metapher aber ist nicht einfach ein anderes Wort für ein und denselben Gegenstand oder Sachverhalt in einer anderen Sprache. Eine Metapher erreicht in der Übersetzung eines Worts oder einer Wendung in einen neuen Kontext eine Steigerung des Sinns, eine Verschiebung vermeintlich feststehender Bedeutungen von Wörtern und Wendungen. Mit einer solchen Form der Übersetzung lässt sich keine Interkulturelle Kommunikation betreiben, wie sie die Mitarbeiter am FSI lehren. Es lässt sich damit aber ganz hervorragend dichten.

In der nordamerikanischen Literaturkritik der 1930er bis 1950er Jahre – deren Wissen McLuhan hier für die Explorationen zu «Kultur und Kommunikation» einbringt – übernimmt die Metapher eine zentrale Rolle für die Bestimmung der Eigenschaft poetischer Texte. Ihre Funktionsweise des Verschiebens und Weitertragens von Bedeutungen über sprachlich-klangliche und semantische Strukturen bildet zusammen mit anderen Sprachfiguren, wie Paradox oder Vergleich, den komplexen Verweisungszusammenhang, der ein Gedicht bzw. einen literarischen Text ausmacht. Das poetische Verfahren besteht gerade darin, dass es anstelle einer wissenschaftlichen Reduktion von Welt und Erfahrung auf Fakten, in den sprachlichen Verweisungsstrukturen die Welt als Ganzes in ihrer Komplexität verkörpert.[60] Im spezifischen Dichtungsverständnis der angloamerikanischen Literaturwissenschaft ist insbesondere das Verweisungsverhältnis der einzelnen Elemente und zwischen den einzelnen Elementen in Bezug auf die Gesamtstruktur poetischer Texte Gegenstand der Untersuchung.

Darin gleicht die poetische Sprachauffassung dem ganzheitlichen Sprachverständnis der Kulturforschung nach Whorf. Auch für die Kulturanthropologie stehen einzelne sprachliche Elemente immer schon in einem Verhältnis zu einer ganzen Kultur und werden immer als diese Ganzheit vermittelnde Elemente betrachtet. D. h. anstelle einer Komplexitätsreduktion ergibt die Analyse der sprachlichen oder symbolischen Einzelheiten wie in der Dichtungstheorie immer nur größere Komplexität, immer nur Verweisungen auf weitere Elemente und deren Relation zu weiteren Elementen und zur Gesamtkultur.[61] Übersetzungen zwischen Kulturen müssen daher Verweisungen zwischen den jeweiligen Elementen und deren gesamtem kulturellen System berücksichtigen, und die Metapher der Dichtungstheorie scheint hierfür gerade der rechte Fachausdruck zu sein. «We must invent a NEW METAPHOR, restructure our thoughts and feelings», heißt es in einer ohne Verfassernamen abgedruckten Replik auf ein Dylan Thomas-Gedicht in *Explorations* Nr. 4.[62]

Poetische Übersetzungen

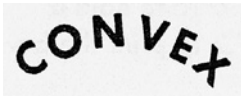
Mit der Whorf'schen Auffassung von Kultur und Kommunikationsmedien als je eigener Welt oder einzigartiger Metaphysik, die sich durch je spezifische Sprachen und Sprachstrukturen vermitteln, ist es geradezu folgerichtig, dass zur gegenseitigen Verständigung wie zur zeitgemäßen Anpassung an neue Kommunikationsbedingungen in *Explorations* vor allem Übersetzungen gefragt sind, «the need to discover new means for translating the experience of one medium or one culture into another».[63] Die Entdeckung von Übersetzungsmitteln, die zwischen den unterschiedlichen Erfahrungen vermitteln können, ist die eigentliche Aufgabe der Explorateure zwischen Kultur und Kommunikation. Und diese Entdeckung fällt dem Literaturwissenschaftler McLuhan nicht schwer, kann er sie doch bei den Dichtern

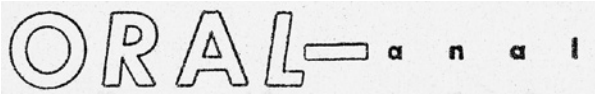
verschiedenster Epochen ablesen. Die ‹metaphysischen› Dichter oder Joyce übersetzten in ihren überraschenden Metaphern, Vergleichen und Paronomasien materielle Bilder in die neue Form des Buchdrucks oder des Sprachengewirrs des Rundfunks. Nichts anderes hat der Kommunikationsforscher zu tun. Und so nimmt es kaum Wunder, dass nach der Dylan-Thomas-Replik in *Explorations* Nr. 4 die folgenden Beiträge McLuhans kaum von Dichtung zu unterscheiden sind – etwa in der Metapher einer dichtenden TV-Röhre in *Explorations* Nr. 5 (Juni 1955) oder in der Parodie auf das Gospel-Lied «Joshua Fit the Battle of Jerico» in *Explorations* Nr. 6 (Juli 1956) – und schließlich im freien Vers in *Explorations* Nr. 7 (März 1957) gipfeln.[64]

Parallel zu dieser poetischen Fassung der Kommunikation findet aber ab der vierten Ausgabe der *Explorations* auch eine zunehmende Typisierung der (mit Whorf) untereinander nicht verrechenbaren Kommunikationsmedien statt. Sie lässt sich in den Texten Carpenters und McLuhans recht genau auf die Anwendung des Konzepts des akustischen Raums auf die Erfahrungswelt unterschiedlicher Medien zurückführen. Dieses Konzept, das Williams in die Diskussionen des Forschungsseminars einbrachte, versetzte die Seminarteilnehmer in helle Aufregung, schien es doch ein geeignetes Übersetzungsmittel für die unterschiedlichen Gegenstände, Methoden und Erkenntnisse ihrer jeweiligen Disziplinen selbst.[65] Fortan sollte der akustische Raum die orale Tradition, orale Kulturen und orale/akustische Medien bezeichnen und modellieren. Er wird darin zum Gegenmodell zu einem visuellen Raum schriftlicher Kulturen und schriftbasierter/visueller Medien und Medientechniken. Dabei wird die (poetische) Übersetzungsleistung der jeweiligen Medientechnik spätestens in verschiedenen Beiträgen von *Explorations* Nr. 7 zur (kommunikationstheoretischen) Kodifizierung der Realität.[66] Aus einem komplexitäts- und sinnsteigernden Übersetzungsprozess, der als Gegenmodell zu den szientifischen, linguistischen Analyseweisen zur Betrachtung unterschiedlicher Kommunikationsmedien eingesetzt wurde, wird somit ein systematischer Vorgang der Zuordnung von vermeintlich genau bestimmbaren Elementen auf beiden Seiten einer Übersetzung.[67] An die Stelle der vielfältigen Möglichkeiten der poetischen Übersetzung rückt dann aber ein unüberwindbarer Gegensatz zwischen mündlich-akustischem und schriftlich-visuellem Kode, der auf eine Dichotomisierung von Kommunikationsmedien hinausläuft, welche schon wieder an Szientismus grenzt.

Explorations Nr. 8 (Oktober 1957), das letzte Heft der *Explorations*, das schon längst nicht mehr von allen Mitgliedern des dann bereits einige Jahre zurückliegenden Forschungsseminars getragen wird,[68] schiebt diese kategorische Dichotomisierung ihres Gegenstands der Medien(differenzen) noch ein wenig auf, in der Vielfalt ihrer Beispiele – wie die Namensfindung für ein neues Automodell, der Stress als nichtvisuelle Herangehensweise an Krankheitserscheinungen oder die Oralität der Psychoanalyse – und insbesondere in der Flexibilität der verwendeten «Flexitype» für die typographische Gestaltung – etwa wenn das Wort «convex» auch konvex abgedruckt wird (Abb. 1–4).[69] In McLuhans Medientheorie-Klassiker *Understanding Media* erscheint die Dichotomie von mündlich/akustisch – schriftlich/visuell (z. B. im Kleid heißer und kalter Medien) wenige Jahre später wie erstarrt. Sie riskiert, in der grundlegenden Einsicht in Mediendifferenzen die Selbstdifferenzen der einzelnen Medien nicht mehr wahrzunehmen.

Andererseits aber ist all das auf Metaphern errichtet. Die neue Metapher, die laut *Explorations* Nr. 4 erfunden werden muss, um Gedanken und Gefühle angesichts der neuen symbolischen Kommunikationsformen zu restrukturieren, könnte das Wort ‹Medien› selber sein, und zwar ganz wörtlich: «All media are active metaphors in their power to translate experience into new forms.»[70] In der Nachgeschichte der *Explorations* und der Vorgeschichte der heutigen Medienwissenschaft wandert die metaphorische – also sinnverschiebende – Übersetzung, die zunächst zwischen Medien und Epochen durch den Kommunikationsforscher zu leisten war, in die Seinsweise der Medien selbst ein. Als Prozessierung in jedem Medium schlägt die Metapher im zweiten Jubiläumstext dieses Sommers, in *Understanding Media*, auf die Kommunikationstheorie zurück. Die (ganz wörtlich) metaphorischen Medien verabschieden jede Betrachtung der effizienten Nachrichtenübertragung in ihren steten Sinnverschiebungen, ohne die auch das Diktum vom Medium, das die Botschaft selbst ist, nicht auskommt.





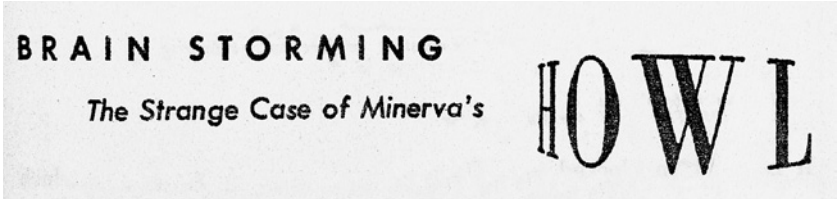


Abb. 1 Schriftzug «convex» aus: *Explorations*, Nr. 8, Oktober 1957 (Verbi-Voco-Visual)

Abb. 2 Überschrift zu «Item 9» über den Oralitätsbegriff der Psychoanalyse aus: *Explorations*, Nr. 8

Abb. 3 Überschrift zu «Item 24» über Perspektiven in der Kunst der Eskimo aus: *Explorations*, Nr. 8

Abb. 4 Schriftzug der ersten Überschrift (zu «Item 1») aus: *Explorations*, Nr. 8

1 Liss Jeffrey, The Heat and the Light. Towards a Reassessment of the Contribution of H. Marshall McLuhan, in: *Canadian Journal of Communication*, Nr. 4–5, Bd. 14, 1989, 1–29, hier 1, 23. Vgl. unter den neueren Arbeiten dazu v. a. Michael Darroch, Janine Marchessault, Anonymous History as Methodology. The collaborations of Sigfried Giedion, Jaqueline Tyrwhitt and the Explorations-Group 1953–55, in: Andreas Broeckmann u. a. (Hg.), *Place studies in art, media, science and technology*, Weimar (VDG) 2008, 9–27; Michael Darroch, *Interdisciplinary Vocabularies at the University of Toronto's Culture and Communications Seminar 1953–1955*, Vortrag am MIT, April 2009, in: http://web.mit.edu/comm-forum/mit6/papers/Darroch.pdf, gesehen am 13.4.2014.

2 Dies hat auch mit der Unzugänglichkeit der Zeitschrift *Explorations* hierzulande zu tun. Es existieren lediglich einige Ausgaben einer 1960 erstellten Anthologie – und damit einer im Rückblick und von einem veränderten Standpunkt aus getroffene Artikelauswahl – in einigen Bibliotheken Deutschlands. Eine Wiederauflage aller *Explorations*-Ausgaben wird zur Zeit von Michael Darroch und Janine Marchessault vorbereitet.

3 Eine Ausnahme bilden die Untersuchungen Erhard Schüttpelz' zur Forschungslandschaft der Kommunikationswissenschaft in den USA um 1950. Vgl. Erhard Schüttpelz, «Get the message through». Von der Kanaltheorie der Kommunikation zur Botschaft des Mediums, in: Irmela Schneider, Peter M. Spangenberg (Hg.), *Medienkultur der 50er Jahre*, Wiesbaden (Westdt. Verl.) 2002, 51–76, und ders., Die ältesten in den neuesten Medien. Folklore und Massenkommunikation um 1950, in: *Navigationen*, Nr. 1, 6. Jg., 2006, 33–46.

4 Vgl. The Ford Foundation, Behavioral Sciences Division: «Announcement of Interdisciplinary Research and Study», in: Library and Archives Canada, McLuhan Fonds, LAC MG 31 D 156, vol. 204, file 26. Vgl. auch Philip Marchand, *Marshall McLuhan. Botschafter der Medien*, Stuttgart (DVA) 1999, 170, 172.

5 Ich übernehme im Weiteren die an den englischen Sprachgebrauch angelehnten Bezeichnungen Anthropologie / Anthropologe für Ethnologie / Ethnologe.

6 Vgl. den Titel im Bewilligungsschreiben der Ford Foundation an den Präsidenten der University of Toronto vom 19. Mai 1953, in: *LAC MG 31 DG 156*, vol. 204, file 26.

7 Ich gehe hier von Entwürfen des Antragstextes aus, die sich im Nachlass von Marshall McLuhan befinden. Im Entwurfsstadium trägt der Antrag noch den Titel *Changing Patterns of Man and Society Associated with the New Media of Communication* (vgl. *LAC MG 31 DG 156*, vol. 204, file 26). Der endgültige Antragstext liegt dort nicht vor.

8 Vgl. Edmund Carpenter, Shapers of the Modern Outlook: Benjamin Lee Whorf, in: *The Canadian Forum*, April 1953, 9 f., hier 9.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd., 9 f.

12 Ebd., 10.

13 Ebd.

14 Die im Kulturvergleich konstatierten Differenzen werden in den Folgearbeiten Carpenters und McLuhans in die historische Zeit projiziert.

15 Vgl. «Tentative Outline» (undatiert), in: *LAC MG 31 D 156*, vol. 203, file 30.

16 Vgl. die Vorrede in Edmund Carpenter, Marshall McLuhan (Hg.), *Explorations: Studies in Culture and Communication*, Nr. 1–6 (Dez. 1953–Juli 1956): «*Explorations* is designed, not as a permanent reference journal that embalms truth for posterity, but as a publication that explores and searches and questions.»

17 Vgl. Adam Kendon, Stuart J. Sigman, Ray L. Birdwhistell (1918–1994), in: *Semiotica*, Nr. 1–2, Vol. 112, 1996, 231–261, hier 233.

18 Vgl. Marshall McLuhan, Culture without Literacy, in: *Explorations*, Nr. 1, Dez. 1953, 117–127.

19 Diese historischen Forschungen sind maßgeblich durch die Arbeiten Innis', aber auch von Material, Thesen und Ansätzen der Kulturhistoriker Sigfried Giedion und Lewis Mumford informiert.

20 Vgl. Bidney, Six Copernican Revolutions; David Riesman, Veblen's System of Social Science; Goodman, Freud and the Hucksters, in: *Explorations*, Nr. 1, 6–14, 34–46, 105–110, hier 13 f., 38, 108 f.

21 Donald Theall, Here Comes Everybody, in: *Explorations*, Nr. 2, Apr. 1954, 66–77, hier 67.

22 Vgl. «Tentative Outline».

23 Birdwhistell, der zwischen 1944 und 1946 auch an der University of Toronto lehrte, ist über den Austausch mit Margaret Mead und Gregory Bateson zum menschlichen Verhalten als Teil des menschlichen Kommunikationssystems gekommen. Vgl. Kendon, Sigman, Birdwhistell, 234 ff.

24 Vgl. Ray L. Birdwhistell, Kinesics and Communication, in: *Explorations*, Nr. 3, Aug. 1954, 31–41. *Kinesics* ging den visuell wahrnehmbaren Aspekten nonverbaler, interpersoneller Kommunikation nach und erarbeitete insofern ein Analysemodell für ein weiteres Puzzleteil zur Beschreibung menschlichen Verhaltens als Kommunikation.

25 Zwischen Birdwhistell, Trager und Hall und einigen weiteren Mitarbeitern des FSI herrschte reger Austausch. Birdwhistell weilte selbst 1952 für ein halbes Jahr am Institut. Vgl. Wendy Leeds-Hurwitz, Notes in the History of Intercultural Communication. The Foreign Service Institute and the Mandate for Intercultural Training, in: *Quarterly Journal of Speech*, Nr. 76, 1990, 262–281.

26 Vgl. George L. Trager, Edward T. Hall, Culture and Communication: A Model and an Analysis, in: *Explorations*, Nr. 3, 137–149, hier 137 f.

27 Vgl. ebd., 140 f. So sucht etwa Birdwhistell, in seinen Bewegungs- und Gestenanalysen wie die Linguisten des Strukturalismus differenzielle Bedeutungen zwischen den isolierten kleinsten ‹Partikeln› zu bestimmen. Vgl. Birdwhistell, Kinesics and Communication, 32 f.

28 Trager, Hall, Culture and Communication, 148.

29 Ebd., 142 (Abbildungen, 144 f).

30 Vgl. ebd.

31 Vgl. ebd., 148.

32 Carpenter, Shapers of the Modern Outlook, 10. Trager hatte gemeinsam mit Whorf historisch-vergleichende Analysen zu Sprachfamilien des südamerikanischen Kontinents durchgeführt. Tragers Hintergrund war maßgeblich für die Entwicklungen am FSI.

33 Vgl. «Books in Library, as at February 1st, 1955», in: *LAC MG 31 D 156*, vol. 203, file 30.

34 Vgl. Leeds-Hurwitz, Notes in the History of Intercultural Communication, 269, 273.

35 Zum Kommunikationsbegriff und der Kommunikationsforschung in Nordamerika um 1950 vgl. Schüttpelz, «Get the message through», insb. 51–65, und ders., Die ältesten in den neuesten Medien, insb. 33 f.

36 Vgl. die Antragsentwürfe, in: *LAC MG 31 D 156*, vol. 204, file 26. Der Antragstext bezieht sich nicht auf die ‹Materialität der Kommunikation›, die bei Innis schon Berücksichtigung findet, sondern zunächst einmal auf die besondere Stellung der kanadischen Forschung zwischen dem Handelsnetzwerk der alten Welt und dem neuen Sozialnetzwerk in den ehemaligen Kolonien, welche in Innis' kommunikationshistorischen Studien im Vordergrund stehen.

37 Nach Darroch war eine ganze Ausgabe zu Innis geplant (vgl. Michael Darroch, Bridging Urban and Media Studies. Jaqueline Tyrwhitt and the Exploration Group, 1951–1957, in: *Canadian Journal of Communication*, Nr. 2, Vol. 33, 2008, 147–169, hier 156), die offenbar nie in dem Maße realisiert wurde und deren Reste sich zwischen *Explorations* Nr. 3 und Nr. 5 aufteilen.

38 So die Formulierung im Textbeitrag des Forschungsstudenten Walter Kenyon (Innis and the Oral Tradition) in der Sektion «Innis and Communication», in: *Explorations*, Nr. 3, 96–104, hier 98, die McLuhan einleitet.

39 So die Formulierung des Forschungsstudenten Robert C. Daily, der Innis ins Verhältnis setzt zu anthropologischen Forschungen (Innis and Anthropology), in: *Explorations*, Nr. 3, 99.

40 Vgl. D. Carleton Williams, Mass Media and Learning – An Experiment, in: *Explorations*, Nr. 3, 75–82. Eine ausführlichere Darstellung des Experiments wurde inzwischen in der *Critical Edition* von *Understanding Media* bei Ginkgo Press neu aufgelegt.

41 Demnach begünstigt das Fernsehformat kurze Darlegungen gegenüber der wandernden und wiederholenden Rede im Vorlesungssaal. Das Fernsehbild überträgt Mimik und Gestik, welche den RadiozuhörerInnen fehlt. Carpenter beobachtet Unterschiede in der Geschwindigkeit der Informationsübertragung, der persönlichen Involviertheit der Empfänger, unterscheidet visuellen und thematischen Realismus und erkennt eine Zeit-Raum-Dualität der westlichen Kultur. Frei nach Birdwhistell, auf dessen Aufsatz im selben Heft Carpenter verweist, lassen sie jeweils entscheidende Aspekte der Kommunikation aus und reduzieren sie auf ‹Information›. Vgl. Edmund Carpenter, Certain Media Biases, in: *Explorations*, Nr. 3, 65–74.

42 «Indeed, the influence of the book has been so great, that its limitations and resources have become, to a surprising degree the limitations and resources of Western thought. […] Rigid verbal grammar, a product of literacy, is valued; rhetoric and gestures are avoided …; the non-lineal argument is distrusted.» Carpenter, Certain Media Biases, 72.

43 Ebd., 73.

44 Ebd., 74. Carpenter berichtet von den Ereignissen nach Veröffentlichung der Ergebnisse: Sogar die *New York Times* schrieb darüber. Der Präsident der örtlichen Marketingorganisation verlas die Pressemitteilung auf einem Bankett der Werbeleute und kommentierte, dass nun endlich der wissenschaftliche Beweis für die Überlegenheit des Fernsehens vorliege. «Within a week about 120 letters were received from advertising agencies and groups concerned with educational television. The former were often written in the superheated jargon of the trade (‹Dear Eddie: Your experiment came with providential timing … .›) and were concerned with one problem: how to sell expensive television time to reluctant advertisers.»

45 Vgl. Harold A. Innis, *Empire and Communications*, Lanham u. a. (Rowman & Littlefield Publ. Inc.) 2007 [1950], 29 ff., sowie die zeitgenössische Lesart, wie sie sich etwa in Easterbrooks Einführung und Kenyons Zusammenfassung zu Innis in *Explorations*, Nr. 3 findet.

46 «Notes of 4th Meeting» (27. Oktober 1954), in: *LAC, MG 31 D 156*, vol. 203, file 30.

47 Unter den Vortragenden und Diskutanten sind auch Dorothy Lee, Margaret Mead und S. I. Hayakawa verzeichnet. Vgl. «University of Louisville Institute on Culture & Communications» (22. u. 23. Oktober 1954), Typoskript, pag. 1–12, in: *LAC MG 31 D 156*, vol. 203, file 30.

48 «University of Louisville Institute on Culture & Communications», 12.

49 Marshall McLuhan, New Media as Political Forms, in: *Explorations*, Nr. 3, 120–126, hier 122.

50 Vgl. ebd., 120.

51 Ebd.

52 Ebd. Das Optophon ist ein Hilfsinstrument für Blinde, das gedruckte Worte in Klang konvertiert.

53 Vgl. Rosemond Tuve, *A Reading of George Herbert* (1952), Chicago u. a. (Univ. of Chicago Press) 1965, bes. 113–116.

54 McLuhan, New Media as Political Forms, 121.

55 Vgl. Henk Prakke, Die Lasswell-Formel und ihre rhetorischen Ahnen, in: *Publizistik*, Nr. 3, 10 Jg., 1965, 285–291, hier 285.

56 Vgl. McLuhan, Culture without Literacy, 122.

57 Marshall McLuhan, Space, Time and Poetry, in: *Explorations*, Nr. 4, Feb. 1955, 56–62, hier 58.

58 Ebd.

59 Diese Auffassung entspricht selbst einem Wörtlichnehmen des lateinischen Fachbegriffs für Metapher. *Translatio* ist die lateinische Übersetzung von Metapher in den einschlägigen spätantiken Rhetorikbüchern wie Quintilians *Institutitionis Oratoriae* (VIII.6.4).

60 Vgl. u. a. Cleanth Brooks, Metaphor and the Tradition, in: ders., *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill (Univ. of Chapel Hill Press) 1939, 1–17; ders., The Language of Paradox, in: Allen Tate, *The Language of Poetry*, New York (Russel & Russel Inc.) 1960 [1942], 37–64; John Crowe Ransom, *The New Criticism*, Norfolk, Connecticut (New Directions) 1941, bes. 277–293.

61 Vgl. hierzu insb. die Beiträge der Nachwuchsforscherinnen der Anthropologie in der Torontoer Forschungsgruppe, Claire Holt und Joan Rayfield (in *Explorations*, Nr. 5, Juni 1955), und der Kulturanthropologin und feurigen Vertreterin der Thesen Whorfs, Dorothy Lee (in *Explorations*, Nr. 6, Juli 1956).

62 Five Sovereign Fingers Taxed the Breath, in: *Explorations*, Nr. 4, 31–33, hier 32. Es handelt sich um Thomas' «The Hand That Signed a Paper» (1936).

63 McLuhan, Culture without Literacy, 126.

64 Vgl. Five Sovereign Fingers Taxed the Breath; Marshall McLuhan, Radio and TV vs. the ABCED-Minded, in: *Explorations*, Nr. 5, 12–18, hier 16; ders., Media Fit the Battle of Jerico, in: *Explorations*, Nr. 6, 15–19; Classroom without Walls, in: *Explorations*, Nr. 7, März 1957, 22–26. Vgl. insb. zu Letzterem auch Rembert Hüser, Fünf Freunde und die falsche Wand, erscheint in: *Navigationen*, Nr. 2, 14. Jg., 2014.

65 Vgl. die Erinnerungen Carpenters, That Not-So-Silent-Sea,in: Donald F. Theall, *The Virtual Marshall McLuhan*, Montreal u. a. (McGill-Queen's Univ. Press) 2001, Appendix B, 236–261, hier 241.

66 Vgl. Edmund Carpenter, The New Languages, und Dorothy Lee, Lineal and Nonlineal Codification of Reality, in: *Explorations*, Nr. 7, 4–21 (hier 4 u. 17) und 30–45.

67 Diese Gleichsetzung oder Missachtung des Unterschieds zwischen Übersetzung und Kodifizierung geht vermutlich auf ein u. a. aus der nordamerikanischen Anthropologie stammendes Lehrbuch der Kommunikation zurück. In Jurgen Rueschs und Gregory Batesons *Communication. The Social Matrix of Psychiatry*, New York (Norton & Co) 1951, 169, heißt es «[I]nternal events are different from external and are reflections or translations of events in the external world. The term used by communication engineers for the substitution of one type of event for another … is *codification*. […] [C]odification must, in the nature of the case, be systematic».

68 Die Ausgaben 1–6 (1953–56) sind von den Teilnehmern des Forschungsseminars herausgegeben. Herausgeber der Ausgaben 7 und 8 (Okt. 1957) sind Carpenter und McLuhan.

69 Vgl. insb. «Item» 1, 9 u. 10, in: *Explorations*, Nr. 8, sowie die abschließenden Bemerkungen zur Verwendung der Flexitype: «To the knowledge of the Editors of *Explorations* this is the first time that Flexitype has been used in any quantity outside the field of advertising. Inherent in the visual distortion of the word is the possibility of its sounding. It was felt that the use of Flexitype in *Explorations* 8 (devoted to the oral) was particularly apt.» – Ich danke Erhard Schüttpelz für die Diskussion der eigentümlichen Gemengelage und Verschiebungen des Wissens im Verlauf der Zeitschriftenreihe *Explorations*.

70 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London, New York (Routledge) 2008 [1964], 63.

3

DOROTHY LEE: LINEARE UND NICHT-LINEARE KODIFIZIERUNGEN DER REALITÄT

Auf Spurensuche nach einer Vordenkerin der Medientheorie

von CORA BENDER

Lineare und nicht-lineare Kodifizierung

Die Ethnologin Dorothy Demetracopoulou Lee (1905–1975) unternimmt in ihrem Beitrag *Lineal and Nonlineal Codifications of Reality*, der 1960 von Edmund Carpenter und Marshall McLuhan in der Anthologie *Explorations* veröffentlicht wurde, einen Vergleich zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Weisen, Erfahrung zu Wahrnehmungsmustern zu verdichten. In der Anthologie erscheint Dorothy Lees Text als eine Übung an Weltbildern unter anderen, auch der Bezug zur Medientheorie bleibt unklar. Wenn man auf die Zeitschrift *Explorations* zurückgreift, erscheint dieser Zusammenhang in einem anderen Licht. Nach mehreren Texten Lees in den ersten Ausgaben widmet sich der überwiegende Teil der Ausgabe 7 einer Diskussion von Lees Darstellung von linearen und nicht-linearen Kodifizierungen und weiteren Ausführungen Lees zur Kodifizierungsfrage,[1] gerahmt von flankierenden medientheoretischen Interventionen Carpenters und McLuhans.[2] Und die gesamte Ausgabe 8 legt die lineare/nicht-lineare Unterscheidung Lees einer weitausgreifenden Demonstration des Unterschieds zwischen linear-schriftlichen und alinear-mündlichen *oder* alinear-elektronischen Kodifizierungen zugrunde. Das medientheoretische Finale der *Explorations* ist daher sehr direkt mit diesem Text Dorothy Lees verknüpft.

Aber auch eine ganze Reihe späterer medientheoretischer Unterscheidungen zwischen linearen und nicht-linearen Medien, die ihrerseits auf McLuhan und Carpenter reagiert haben, gehen indirekt auf dieses Finale zurück. Ein Grund mehr, die Ausführungen Lees genauer nachzulesen: ihren Vergleich zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Weisen, Erfahrung zu Wahrnehmungsmustern zu verdichten. Diese Verdichtung vollzieht sich durch die spezifische Sprache, in der ein Mitglied einer gegebenen Gesellschaft sich ausdrückt, sowie durch andere kulturspezifische Verhaltensmuster *(patterned behavior)*.

Lees untersuchungsleitende Annahme geht nicht davon aus, dass «reality itself» relativ wäre (denn sonst könne es keine erfolgreiche Kommunikation geben). Für Lee ist die Realität in pragmatischer Hinsicht absolut, doch sie wird von verschiedenen Kulturteilnehmern auf verschiedene Weise akzentuiert («punctuated») und kategorisiert. Aspekte dieser absoluten Realität werden von Angehörigen verschiedener Kulturen in unterschiedlicher Weise bemerkt oder ihnen präsentiert – ein Angehöriger einer bestimmten Kultur kann die Realität nur so erfassen, wie sie ihm in seinem Code präsentiert wird. Da sich aber alle Kulturen letztlich auf die gleiche absolute Realität beziehen, sind ihre Konzepte, trotz aller Unterschiede, gegenseitig nachvollziehbar («comprehensible») und übersetzbar. Darin liegt Lees große Hoffnung auf einen Verständigungs- und Lernprozess: «It may even, eventually, lead us to aspects of reality from which our own code excludes us.»[3]

Linguistik in Nordamerika

Lees Aufsatz ist im Zusammenhang mit zeitgenössischen Debatten und Formierungsprozessen zu sehen, die heutzutage unter dem nicht ganz zutreffenden Schlagwort *Sapir-Whorf-Hypothese* zusammengefasst werden.[4] Dieses Schlagwort verweist auf eine langanhaltende wissenschaftliche Kontroverse zum Zusammenhang zwischen Sprache, Kultur und Welterfahrung. Spätestens seit Franz Boas' Einleitung zum *Handbook of American Indian Languages* (1911)[5] war die auf den Evolutionismus des 19. Jahrhunderts zurückgehende Vorstellung destabilisiert, dass Sprache und «Kulturstufe» einander entsprechen und sich gemeinsam vom Niederen zum Höheren entwickeln – dass also «primitive Kulturen» auch «einfache» Sprachen haben. Stattdessen konnte man mit Verweis auf die ungeheure Sprachvielfalt der indigenen Bevölkerungen Nordamerikas die Diffusion verschiedener Kulturmerkmale unter verschiedenen Gruppen einer Region verfolgen und stellte dabei fest, dass beispielsweise Gruppen mit sehr ähnlicher Wirtschaftsweise völlig unterschiedliche Sprachen besaßen (wie z. B. an der kanadischen Nordwestküste), oder dass Gruppen mit nahe verwandten Sprachen in Gesellschaften ganz unterschiedlicher Komplexität lebten (wie z. B. die Einzelsprachen des Uto-Aztekischen, die von den

wildbeuterischen Ute und Shoshone des Großen Becken bis zum Nahuatl des aztekischen Teilweltreichs in Mexiko reichten). Außerdem wurde klar, dass die Kategorien der indoeuropäischen Grammatik, mit der die europäischen Philologen sich traditionell beschäftigten, nicht auf andere Sprachen übertragen werden konnten, ohne dem spezifischen Charakter dieser Sprachen Gewalt anzutun.

Linguistische Forschung in Amerika fand nie in einem politikfreien Raum statt: Seit den Tagen von Schatzmeister Albert Gallatins erster statistischer Sprachumfrage unter Indianeragenten (1836)[6] war es das Bemühen der amerikanischen Sprachforschung gewesen, anhand von Analysen und Klassifikationen belastbare empirische Daten über den Zivilisationsgrad der indigenen Bevölkerung, d. h. über den augenblicklichen Stand ihres Fortschritts auf dem Weg zur Zivilisation zu erhalten. Doch es entwickelten sich auch andere, dieser Kontrollier- und Verwertbarkeit widersprechende Ansätze. Boas selbst griff auf die romantische Tradition von Herder und Humboldt zurück, um Sprachen und Kulturen aus ihrem eigenem Recht, ohne abwertende Einordnung oder gouvernementalen Eingriff zu verstehen.[7] Auch im Zuge der globalen und wissenschaftlichen Neuaufteilungen der Welt nach 1918 blieb die Erforschung der indigenen Sprachen Nordamerikas oberste Forschungspriorität. Die Forschungsförderung dieser Jahre konzentrierte sich auf drei wesentliche Punkte: Erstens die Einführung der Problemorientierung in den Sozial- und Kulturwissenschaften (d. h. des *applied*- oder angewandten Fokus); zweitens die Erforschung von *race* und damit zusammenhängenden Konflikten; drittens den Fokus auf «aussterbende» indigene Sprachen und die Entwicklung einer komparatistischen Methodologie zur Erfassung mannigfaltiger linguistischer Bestände.[8] Letztlich ging es um einen Fokus auf die Herstellung sozialer Ordnung im amerikanischen Inland sowie in den kolonialen und postkolonialen Einflusssphären. Vom Beitrag der Ethnologie zur Rassenfrage und zur Modernisierung von tribalen Gesellschaften in Übersee erwartete man sich Einsichten in irrational oder unvorhersehbar erscheinende Aufstände und andere kulturelle Bewegungen, die von der Soziologie nicht erklärt werden konnten.

Die Ethnologie schien zunächst von diesem gesellschaftlichen Auftrag zu profitieren: Um 1930 gab es mit Columbia, Chicago, Berkeley, Pennsylvania, Washington und Yale bereits sechs einflussreiche Zentren der linguistisch-ethnologischen Forschung. Die meisten der dort arbeitenden SprachforscherInnen waren von Boas oder seinem Schüler Edward Sapir ausgebildet worden. Viele von ihnen, wie z. B. Ruth Benedict, Cora DuBois, Margaret Mead und Dorothy Lee, verstanden sich als KulturwissenschaftlerInnen, die sich durch einen intensiven Austausch mit Philosophen, Künstlern, Psychologen, Schriftstellern und vor allem auch mit ihren Gewährsleuten in der Feldforschung auszeichneten. In den Jahren des New Deal und des Krieges gegen Nazideutschland und den Faschismus im Pazifik war der erzieherische, freiheitliche, auf Verständigung abzielende Impetus dieser Ethnologie politisch sehr willkommen. Doch seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem Beginn des Kalten Krieges, im McCarthyismus und der hysterischen Kommunistenhatz wurden diesem Impuls in den Vereinigten Staaten bald klare Grenzen gesetzt. Der Völkerverständigungsgedanke wurde in die Kanäle politischer Institutionen geleitet, wie z. B. des Foreign Service Institute, in entwicklungspolitische Beratung[9] und in die neue «intercultural communication».[10] Vorangetrieben wurde ein Szientifismus der Sozialwissenschaften, der die Ethnologie in Mitleidenschaft zog und sich auch in der linguistischen Forschung verfolgen lässt. Mit der Spezialisierung und Verwissenschaftlichung gingen Grabenkämpfe, Spaltungen, disziplinäre Verhärtungen und Marginalisierungen einzelner Positionen einher.

Bei den Wintu

Dorothy Demetracopoulou wurde 1905 als jüngstes von neun Kindern in eine griechische Familie in Istanbul (damals noch Konstantinopel) hineingeboren. Ihr Vater war griechischer Botschafter und zugleich evangelischer Pastor. Sie erhielt ein Stipendium für die US-Elitehochschule Vassar College; ihr Bruder Demos ging zur gleichen Zeit nach Harvard und erhielt später den Royce-Lehrstuhl für Philosophie.[11] 1927 begann sie das Studium der Ethnologie in Berkeley bei Alfred Kroeber und unternahm 1929–1930 gemeinsam mit Cora DuBois ethnografische Feldforschung bei den Wintu,[12] einer in der Gegend des Mount Shasta im Nordwesten Kaliforniens beheimateten indigenen Gruppe, die zu diesem Zeitpunkt noch ca. 400 von ehemals mehr als 14.000 Angehörigen zählte.[13] Die Wintu lebten traditionell in Dörfern von etwa zwanzig bis hundertfünfzig Menschen. Familien teilten sich Rindenhäuser oder halb unterirdisch angelegte Erdhäuser und

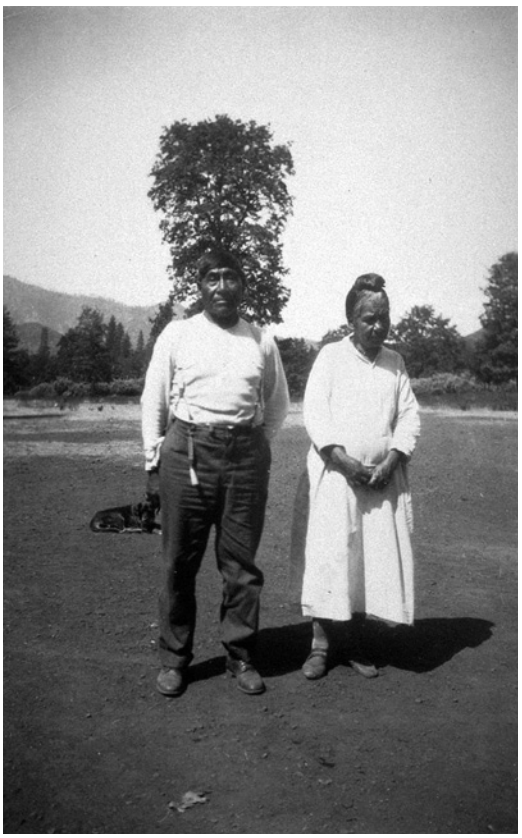


Abb. 1 «Alte Frau mit Kopftuch» (von Wintu-Zeitzeuginnen als Fanny Brown identifiziert), eine Schamanin und Informantin von Dorothy Lee und Cora DuBois

Abb. 2 Ein älteres Wintu-Paar, vom Fotografen als «Charley Klooche and his wife» identifiziert, 1928. C. Hart Merriam Collection of Native American Photographs (Orig. in Sepia)

ernährten sich im milden, ausgeglichenen kalifornischen Klima vom Jagen, Fischen und Sammeln von Eicheln und anderen Pflanzen, bis sie Ende der 1820er Jahre den ersten Kontakt mit Europäern hatten. Danach wurden sie durch eingeschleppte Seuchen, zielgerichtete Massaker der ‹landhungrigen› Einwanderer und die Zerstörung ihrer natürlichen Lebensgrundlagen im Zuge des Goldrauschs innterhalb weniger Jahrzehnte fast vollständig ausgerottet. Während die Wintu sich heutzutage zahlenmäßig wieder etwas erholt haben und in verschiedenen kleineren *communities* in Nord-Kalifornien leben, von denen einige auch durch die Bundesbehörden offiziell anerkant sind, steht es um ihre Sprache schlecht: Wintu-Ritualisten verfügen wohl noch über religiöses Wissen in der Wintu-Sprache, doch es scheint keine Wintu-MuttersprachlerInnen mehr zu geben.[14]

Dorothy Lee arbeitete intensiv mit wenigen InformantInnen, die sie in einem ihrer Texte als ErzählkünstlerInnen charakterisiert[15] und in ihren Publikationen stets ausführlich zu Wort kommen lässt, vor allem ihre Hauptinformantin, eine Frau namens Sadie Marsh, «who was born c. 1890 and was brought up strictly and deliberately in Wintu ways, till she reached adolescence. She is equally fluent in Wintu and in English. She has worked for white families and takes pride in her white ways, as well as in her knowledge of Wintu customs.»[16] Lee verfasste ihre Dissertation über ein Thema der Erzählforschung, *The Loon Woman Myth: A Study in Synthesis* (1933),[17] und baute in den folgenden Jahren ihre Forschung zu einer anspruchsvollen kulturwissenschaftlich und philosophisch orientierten Linguistik des Wintu aus.[18]

Sie heiratete den Dewey-Schüler Otis Lee, der wenig später Institutsdirektor der Philosophie am Vassar College wurde. Mit ihm erlebte sie während seiner Gastaufenthalte in Kiel und Freiburg die Machtergreifung der Nationalsozialisten. «[T]he Lees watched helplessly as student thugs drove a Jewish professor from his classroom. They saw both sides of existentialism: for Heidegger, Nazism; for them, freedom.»[19] Der Dialog mit ihrem Mann war für Dorothy Lee eine wichtige Inspirationsquelle, wie sich auch in ihrem Werk nachzeichnen lässt.[20] Als er 1948 unerwartet starb, sah sie sich mit der Aufgabe konfrontiert, ihre vier Kinder alleine großzuziehen. Sie mit den Codes der amerikanischen Gesellschaft vertraut zu machen, also als «American citizens» zu erziehen, empfand die selbst in einer mehrfachen Schwellensituation als evangelische Griechin in der Hauptstadt des Osmanischen Reichs groß gewordene Migrantin als schwierige Aufgabe, die sie auch bewusst mit ihren ethnologischen Studien über die Bedeutung des Individuums in der Gesellschaft verknüpfte, im Rahmen des Forschungsprogramms, das zwischen 1930 und 1960 die amerikanische Ethnologie als *Culture and Personality*-Fragestellung dominierte.[21] Kompromisslos zog sie dabei in ihrer Arbeit Beispiele aus ihrem eigenen häuslichen Leben heran, um dem Ideal der Ethnologie gerecht zu werden, demzufolge ein Verständnis fremder Kulturen nur über den Einsatz der ganzen eigenen Person geschehen kann. 1953 verließ sie ihre Stelle am Vassar College und ging nach Detroit ans Merrill Palmer Institute, eine Forschungs- und Lehreinrichtung für Kindheits- und Familienstudien, die 1920 durch eine wohlhabende Philantropin gegründet worden war. Hier unterrichtete sie sechs Jahre lang und begann in dieser Zeit, sich den *Home Economics* zuzuwenden, einer praxisorientierten sozialwissenschaftlichen Familien- und Haushaltsforschung, die später als *Family and Consumer Sciences* eine naturwissenschaftlichere Richtung einschlug. 1959 veröffentlichte sie den Essayband *Freedom and Culture*, der es schnell zu großer Popularität unter den Studierenden der Ethnologie brachte. Ein entsprechendes Lektüre-Zeugnis betont die einschneidende Erfahrung kultureller «Relativität», die sich vermittelt durch die Schriften Lees gewinnen lässt:

> This book changed my life in the 1970s. I read it for a cultural anthropology course (the only one I ever took) and it completely opened my mind in regard to understanding that there are so many different perceptions of reality than those that the western world, and indeed speakers of English, have. The chapters on the different cultures – and especially how their language shapes their experience of time, relationships etc. is fascinating. I've read thousands of books in my lifetime, and even after 35 years, would still list this book as one of the five most important and influential books I've ever read. Don't miss it![22]

Kultur und Relativität

Nach dem Erscheinen von *Culture and Freedom* verließ Lee Detroit und ging nach Harvard, um mit dem Soziologen und Erziehungswissenschaftler David Riesman zu arbeiten, doch im Betrieb der Eliteuniverstität hielt sie es nicht lange aus und wechselte 1961 zu Edmund Carpenter ans

San Fernando State College in Kalifornien.[23] Sie unterrichtete noch einige Jahre an unterschiedlichen Institutionen und veröffentliche 1975 einen zweiten Essayband, *Valuing the Self*, der es ebenfalls zu einiger Bekanntheit brachte, doch sie etablierte sich nie dauerhaft in ihrer eigenen Disziplin. Warum sie kurz nach der Veröffentlichung von *Freedom and Culture*, scheinbar auf dem steilen Weg zu einer großen Karriere, plötzlich aufhörte zu publizieren, wird aus dem veröffentlichten auto/biografischen Material nicht ganz klar. Sie selber beschreibt es als eine Art negatives Erleuchtungserlebnis: Die Erfahrung, dass Studierende ihre Arbeiten unhinterfragt als «Wahrheit» aufgenommen hätten, sei so schockierend gewesen, dass sie auf der Stelle beschlossen habe, nichts mehr zu schreiben.[24] Edmund Carpenter gibt eine andere Version dieses Ablösungsprozesses:

> Just before [her husband] died, he had asked Dorothy how various tribesmen might answer certain philosophical questions. After she'd finished dinner and helped four children with schoolwork, she wiped the kitchen table clean and sat down to answer those questions. The result was a series of remarkable essays on languages that lacked or minimized temporal tenses, adjectives, metaphors, first-person singular, as well as all equivalents to our verbs ‹to be› & ‹to become›; languages that blurred the distinction between nouns & verbs, that conjugated and declined from plural to singular, but also possessed forms alien to Standard Indo-European languages. As that silent dialog faded, Dorothy gradually gave up writing. She preferred one-to-one dialog. Print got in the way. She loved the subject of anthropology, but not the profession. She worried when students followed her uncritically, losing their autonomy. She resigned from Harvard and in her last years moved about the country, teaching in home economics at Iowa State, in art at Immaculate Heart, wherever she found dialogue.[25]

Jeffrey Ehrenreich, der der zweiten Auflage ihres Bandes *Freedom and Culture* eine biografische Skizze beistellt, bemerkt ebenfalls, sie habe wohl aus ihrer Familie und ihrem großen Freundeskreis, selten aber aus den Reihen ihrer eigenen Zunft Unterstützung und Förderung erfahren.[26] Im Vergleich mit den prominenten und schlagkräftigen Anführerinnen der Ethnologie jener Zeit, insbesondere mit Ruth Benedict, der Dorothy Lee in einem gefühlvollen Nachruf einen Platz als schier unersetzbare Wegweiserin einer holistisch integrierten Ethnologie attestierte,[27] und Cora DuBois, die heutzutage als *die* Wintu-Forscherin gilt,[28] erscheint sie merkwürdig unkonturiert, so als habe sie ihr Licht – absichtlich? – unter den Scheffel gestellt oder es abgelehnt, sich im akademischen Ränkespiel mit ihren eigenen Leistungen ins Rampenlicht zu boxen. Allerdings weist diese Geschichte noch andere Dimensionen auf. Eine Konfliktlinie, die in den linguistisch-ethnologischen Auseinandersetzungen besonders hervorscheint und sich bis in heutige Fachgeschichten als Standardkritik tradiert hat, richtet sich auf die Methodologie, die Art und Weise, wie Behauptungen in wissenschaftlichen Arbeiten zu legitimieren sind. Die langwierige, dialogorientierte Arbeit mit einigen wenigen Schlüsselinformanten, wie Dorothy Lee sie leistete, wurde seit der Nachkriegszeit als «unsystematisch» und «empirisch unzureichend» abqualifiziert: «Lee's project was to extract from language data, both structural and textual, the worldview characteristic of a culture.»[29]

Diese Kritik ist kurzsichtig und verdreht überdies die Grundaussagen und das grundsätzliche Erkenntnisinteresse in Lees Werk. Sie gibt Lees Forschungsinteressen in genau jener Wissenschaftssprache wieder, gegen die Lee sich im Verlauf ihrer Studien zu wenden begann. Sie selbst beschreibt ihre Arbeit nicht als quasi-naturwissenschaftliches Datenextrahierungsunternehmen, sondern vielmehr als philosophische Erörterung über Kultur, Symbolismus und Erfahrung:

> The common theme of the essays in this volume is that culture is a symbolic system which transforms the physical reality, what is there, into experienced reality. […] In cultural behaviour, I see a system whereby the self is related to the universe […]. The individual acts within each culturally structured situation would then be expressions of this relatedness.[30]

Dementsprechend bedeutet der Satz, der am häufigsten gegen sie in Anschlag gebracht wird («Grammar contains in crystallized form the accumulated and accumulating experience, the Weltanschauung of a people»[31]) nicht, wie so häufig behauptet, dass sie sich auf die Seite der Deterministen geschlagen habe und naiv eine direkte Korrelation zwischen Sprache und Volksgeist konstruiere. Sondern er beinhaltet einen Aufruf zu einem holistischen, multisensorischen Umgang mit Sprache:

> When we read about another culture, we have to remember to read every word; we have to forget our habits of fast reading, because, when we begin a sentence, we can never predict what its end will be.[32]

> Ruth Benedict taught us to read an ethnography as we would visit a tribe: to accord equal dignity to every datum, to read slowly and repeatedly, delving beyond the interpretative words of the writer, till we could savor the culture. She taught us meticulous attention to detail, because to her mind no detail was trivial; it was to be examined carefully as a clue to society's peculiar expression and arrangement of reality. Ruth Benedict read an ethnography repeatedly and studied the culture till she could experience reality to some extent as that group did; until their behavior and their formulations ‹made sense›; and the trenchant illuminative comments upon other cultures which her students like to quote, came out of this experience. When she tried to find a name for this meaning which emerged after total acquaintance with a culture, she called it ‹pattern.› It was perhaps an unfortunate name, as it has been attacked by a number of her colleagues; but what it refers to remains valid, and its validity is being re-enforced continually through intensive studies dealing with various aspects of culture.[33]

In Lees Forschungen geht es nicht nur darum, eine Sprache zu lesen wie einen Bericht, der uns aus einem anderen Teil des Universums zukommt und uns die Möglichkeit einer völlig anderen Sicht auf dieses Universum bietet. Ein ebenso wichtiger Punkt in Lees Gesamtwerk, und insbesondere in dem Aufsatz *Lineal and Nonlineal Codifications of Reality*, ist die Ausdehnung des Gedankens der kulturellen Relativität auf die Wissenschaft selbst. In einem aus heutiger Sicht mehr als wegweisenden Exkurs über die kulturelle Bedeutung der Linie in unserer Kultur entnaturalisiert sie die Codierungsformen der Naturwissenschaften:

> I have seen lineal pictures of nervous impulses and heartbeats, and with them I have seen pictured lineally a second of time. These were photographs, you will say, of existing fact, of reality; a proof that the line is present in reality. But I am not convinced, perhaps due to my ignorance of mechanics, that we have not created our recording instruments in such a way that they have to picture time and motion, light and sound, heartbeats and nerve impulses lineally, *on the unquestioned assumption of the line as axiomatic*. The line is omnipresent and inescapable, and so we are incapable of questioning the reality of its presence.[34]

Und sie scheut sich nicht davor, im Werk des britischen Sozialanthropologen Bronislaw Malinowski, Grandseigneur des Fachs, auf einen solche unhinterfragte Grundannahme hinzuweisen:

> Malinowski, writing for members of our culture [...] described the Trobriand village as follows: ‹Concentrically with the circular row of yam houses there runs a ring of dwelling huts.› But in the texts which he recorded, we find that the Trobrianders at no time mention circles or rings or even rows when they refer to their villages. Any word which they use to refer to a village [...] is prefixed by the substantival element *kway* which means *bump* or *aggregate of bumps*. This is the element which they use when they refer to a pimple or a bulky rash; or to canoes loaded with yams. In their terms, a village is an aggregate of bumps; are they blind to the circles? Or did Mailinowski create the circles himself, out of his cultural axiom?[35]

In der geläufigen sprachwissenschaftlichen Fachgeschichte wird dieser aus heutiger Sicht ebenso so einfache wie überzeugende Gedanke einfach umgedreht und die Infragestellung eigener wissenschaftlicher Voraussetzungen auf einen bei Lee nicht nachweisbaren Dogmatismus zurückgeführt: «[...] the important point about [Lee's] work is that it depends on strong, untested assumptions about the relation of language to thought.[36]

Die zweite grundsätzliche Kritik an ihrem Werk bezieht sich auf ihre angeblich mangelnde Systematizität und Testbarkeit: «In the absence of an assessment of nonlinguistic correlates, such a relation cannot be assumed to exist either in general or in particular. In short, studies of this sort beg the question at issue in the work of Sapir and Whorf of the relation of linguistic and nonlinguistic phenomena.»[37] Diese Kritik beruht allerdings ihrerseits auf einer unhinterfragten Grundannahme – nämlich der, dass es nichtsprachliche Phänomene gäbe, die von sprachlichen klar unterschieden und gegeneinander abgerechnet werden könnten. Doch Lees Grundgedanke beruhte darauf, dass jede Aussage über die Welt eine

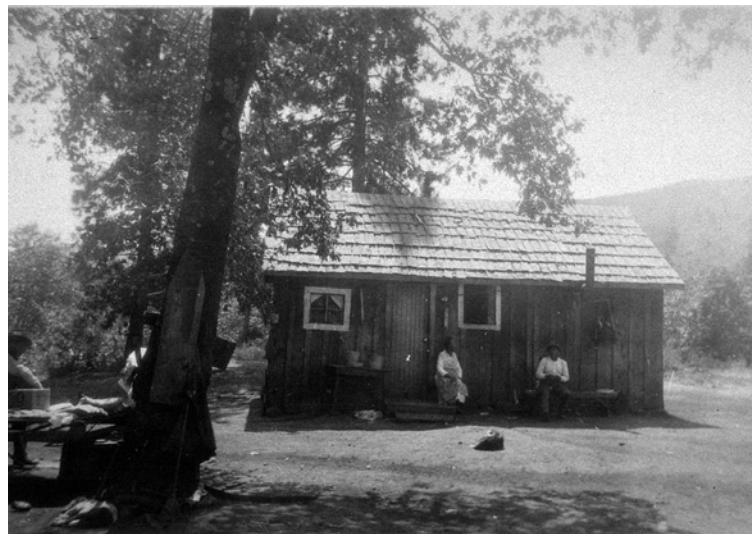


Abb. 3 Dasselbe ältere Wintu-Paar (vgl. Abb. 2) vor seinem Holzhaus, 1928. C. Hart Merriam Collection of Native American Photographs (Orig. in Sepia)

Abb. 4 Traditionelles Wintu-Rundhaus, das in den 1920er Jahren immer noch für Zeremonialzwecke benutzt wurde. C. Hart Merriam Collection of Native American Photographs (Orig. in Sepia)

sprachlich vermittelte Aussage ist und dass wir linguistische Aussagen nicht gegen eine außerhalb von Sprache konstituierte Realität testen können – wie ihre Einlassung über die Darstellung von Herzschlägen als Linien deutlich macht. Mit Leichtigkeit weist sie nach, dass die naturalistische Darstellungskonvention der Linie in Wirklichkeit ein moralischer Diskurs ist:

> I am not maintaining here that the Trobrianders cannot see continuity; rather, that lineal connection is not automatically made by them, as a matter of course. [...] I believe that, where valued activity is concerned, the Trobrianders do not act on an assumption of lineality at any level. [...] It is because they find value in pattern that the Trobrianders act according to nonlineal pattern, not because they do not perceive lineality.[38]

> When we in our culture deal with events or experiences of the self, we use the line as guide for various reasons [...]. First, we feel we must arrange events chronologically in a lineal order; how else could our historians discover the causes of a war or a revolution or a defeat? [...] Secondly, we arrange events and objects in a sequence that is climactic, in size and intensity, in emotional meaning, or according to some other principle. [...] the present is the climax of our history.[39]

> Much of our present-day thinking and much of our evaluation are based on the premise of the line as good. Students have been refused admittance to college because the autobiographic sketches accompanying their applications showed absence of the line: they lacked purposefulness and ability to plan; they were inadequate as to character as well as intellectually. Our conception of personality formation, our stress on the significance of success and failure and of frustration in general, is based on the axiomatically postulated line. [...] But failure is devastating in our culture, because it is not failure of the undertaking alone; it is the moving, becoming, lineally conceived self that has failed.[40]

Dorothy D. Lees Texte betonen daher weniger das, was man «kulturelle Relativität» genannt hat, als eine «kulturelle Relationalität». Das heißt, wir können unsere eigene Wahrnehmung der Realität nur in der Wahrnehmung anderer Menschen von Realität spiegeln und testen. Wir haben Zugang zur Realität, doch unsere Sicht auf die Realität ist immer gefärbt, kodiert und begrenzt, auch wenn unsere Sprache die der Wissenschaft ist. Erweiterung und Verifizierung können nur durch den Dialog der Kulturen geschehen, und die Wissenschaft nimmt in diesem Dialog keine privilegierte Position ein, sondern übernimmt höchstens einen besonders bedeutungsvollen, verantwortungsvollen Auftrag: die Position der anderen zu übersetzen. Mitte der 1950er Jahre musste eine solche Position der wissenschaftlichen Selbstreflexion und Kulturkritik auf Widerstand stoßen. Zur Konferenz *Language in Culture*, wo es auf Betreiben von Harry Hoijer zur zentralen und programmatischen Fachdiskussion der *Sapir-Whorf-Hypothese*[41] kommen sollte, wurde sie nicht eingeladen. Trotzdem wurde sie dort in Abwesenheit attackiert, und zwar von Robert Redfield, der sie als Deterministin brandmarkte – fälschlicherweise, wie sich an ihren Schriften leicht nachweisen lässt.[42] Seither ist sie in ethnologischen Fachgeschichten so gut wie unsichtbar. Der australische Ethnologe Roger Keesing machte sich in einer Besprechung von Clifford Geertz' *Local Knowledge* 1985 auf charakteristische Weise über sie lustig: Ihre brillianten Einsichten hätten sich unter dem Einfluss eines «deep linguisticist from MIT»[43] in «vacuous nonsense» aufgelöst. Er warnte Geertz sogar, es könne ihm mit seiner interpretativen Anthropologie ähnlich ergehen wie Lee.[44]

«Explorations»

So schien die Marginalisierung ihrer Position in der damaligen Wissenschaftsauseinandersetzung zum Abschluss zu kommen: Lee erhielt keine Einladung zur wichtigsten Fachdiskussion der *linguistic relativity*, und aus der Abweisung ihrer Arbeit als «nicht empirisierbar» folgte, dass man ihr in Zukunft keine Beteiligung am empirischen Programm der Sapir-Whorf-Bewegung mehr zumaß. Whorfs Schriften wurden Anfang der 1950er posthum zusammengestellt und zu einem weltweiten linguistischen Bestseller, auch deshalb, weil seine Aufsätze als Popularisierungen und spekulative Erweiterungen der sapirschen Linguistik geschrieben worden waren; Dorothy Lees Wintu-Aufsätze, die ein stringenteres und philologisch-ethnografisch fundiertes Korpus der philosophischen Darlegung des gleichen Programms entwickelt hatten, sind bis heute nicht in Buchform versammelt worden.[45] Doch die Dominanz der Empirizisten unter den Sapir-Whorf-Bewegten war ein kurzlebiger, ein Pyrrhus-Sieg, und zwar vor allem deshalb, weil die empirische Unterscheidung von «sprachlichen»

und «kulturellen» Faktoren – die Boas, Sapir und Lee explizit vermieden hatten – schon bald unlösbare methodische Probleme aufwarf. Und zur selben Zeit, als Dorothy Lee in der Ethnologie marginalisiert wurde, avancierte sie über ihre Bekanntschaft mit Edmund Carpenter zur Hausautorin der *Explorations*. Dort war sie durch Wiederabdrucke von Aufsätzen und ein Diskussions-Heft (Nr. 7), das nur von ihren Texten ausging, recht großzügig repräsentiert.

> I write about her here because she was *Explorations* most influential force. Whorf died in 1941, so his influence on *Explorations* was only indirect. Lee's, however, was direct. Six essays by her, as well as four commentaries on those essays, appeared in successive issues. Letters from her filled several folders. She met with our group repeatedly, first in Louisville at a conference organized by Ray Birdwhistel[l]. Also in attendance were Edward Hall, George Trager, Henry Lee Smith, Margaret Mead, Larry Frank, Robert Armstrong, and others whose contributions constituted about a fifth of *Explorations*.[46]

Ihr Grundgedanke, dass Sprache ein Medium sei, das die Botschaft prägt, ist der Grundgedanke der Zusammenarbeit von Carpenter und McLuhan in den *Explorations*, und es ist der Grundgedanke von *Understanding Media*. Seinem *Report on Project in Understanding New Media* hat Marshall McLuhan (oder war es Edmund Carpenter?) die Adaption eines Textes von Dorothy Lee vorangesetzt, der wie ein experimentelles Gedicht gesetzt ist. Und seine Einleitung bezieht sich auf ihre Arbeit:

> Our media have always constituted the parameters and the framework for the objectives of our Western world. [...] The same structuring of the forms of human association by various media is also true of the non-Western world, as of the lives of preliterate and archaic man. The difference is that in the West our media technologies from script to print, and from Gutenberg to Marconi, have been highly specialized. Specialism creates not stability and equilibrium, but change and trauma, as one segment of experience usurps and overlays the others in aggressive, brawling sequence and cycle.[47]

> Explorations focused on media biases. This concern rested on the belief that certain media favor, while others do not, certain ideas & values, or more simply: each medium is a unique soil. That soil doesn't guarantee which plants will grow there, but it influences which plants blossom or wilt there.[48]

> English is a mass medium. All languages are mass media. The new mass media – film, radio, TV – are new languages, their grammars are yet unknown. Each codifies reality differently; each conceals a unique metaphysics. Linguists tell us it's possible to say anything in any language if you use enough words or images, but there's rarely time; the natural course is for a culture to exploit its media biases. Writing, for example, didn't record oral language; it was a new language, which the spoken word came to imitate. Writing encouraged an analytical mode if thinking with emphasis on lineality.[49]

Inhaltlich stellte Dorothy Lee mit ihrer linearen/nonlinearen Kodifizierung von Realität das zentrale Theorem einer neuen, kulturwissenschaftlich orientierten Medientheorie bereit. Man muss daher statt von einer Auflösung vielmehr von einer Trennung und einer Transformation der «linguistischen Relativität» – und ihrer von Lee betonten «Relationalität» – sprechen. Die kulturell-linguistische Position wurde in den 1950er Jahren gespalten. Es blieb die Sapir-Whorf-Hypothese als Forschungsaufgabe einer szientistisch operierenden Linguistik in der Ethnologie. Dort hatten Dorothy Lees Arbeiten, trotz aller Sorgfalt und Brillianz ihrer Analysen des Wintu, keinen Platz. Nach einer ganz grundlegenden Transformation ging Lees kulturell-linguistische Relativität der Weltanschauungen in eine medientheoretische Relativität über. Auch das Medien-Experiment, mit dem Carpenter und McLuhan den «bias» unterschiedlicher Medien testen wollten, und dessen Auswertung einen großen Teil von McLuhans *Report on Understanding New Media* einnimmt, geht auf eine direkte Auseinandersetzung mit Dorothy Lee zurück. Der Text, dessen Rezeption Edmund Carpenter in verschiedenen Medien anhand einer Multiple-Choice-Auswertung zur Geltung brachte, heißt *Thinking Through Language* und ist eine von Carpenter adoptierte Version der Ausführungen Dorothy Lees zur nicht-linearen Realitätsauffassung der Trobriander (nach und gegen Malinowki). Der Vorgang könnte kaum symbolträchtiger sein, und er fasst die Entstehung der kanadischen Medientheorie im Kern zusammen. Was im einzigen empirischen Medien-Experiment von Carpenter und McLuhan als «media bias» getestet wurde, war die Fähigkeit zur Rezeption einer Explikation

der «linguistischen Relativität» in verschiedenen Medien.[50] Selbst die ganz konkrete Botschaft, durch die der «media bias» zur Botschaft einer Theorie gemacht werden sollte, stammte von Dorothy Lee.

Auf diese Weise hat Dorothy Lee entscheidenden Einfluss auf die Entstehung einer kulturwissenschaftlich informierten Medientheorie gehabt, während die linguistische Sapir-Whorf-Bewegung spätestens unter dem Eindruck von Ekkehard Malotkis Arbeit über Zeit- und Raumkategorien der Hopi zusammenbrach und sich seitdem neu formieren musste.[51] Dorothy Lee verwandte viele Jahre ihres Lebens darauf, mit Studierenden aus den Ländern der sogenannten Dritten Welt zu arbeiten, die zur Ausbildung in die USA kamen.[52] Dies tat sie nicht aus einem vagen Unwillen, sich mit der akademischen Ethnologie zu arrangieren, sondern weil sie an einem Dialog interessiert war, der zwischen Forschung und Lehre keinen Unterschied machte. Daher muss man sie nicht nur als Pionierin der Medientheorie, der Symbolischen Anthropologie und einer anthropologischen Reflexivität bezeichnen, sondern auch als Wegbereiterin einer forscherischen Zusammenarbeit, wie sie sich heutzutage beispielsweise in akademisch gestützten, aber indigen kontrollierten tribalen Sprachrevitalisierungsprogrammen realisiert.[53] Dass dabei regelmäßig auch elektronische – d. h. nonlineare – Medien zum Einsatz kommen, hätte sie bestimmt mit Begeisterung zur Kenntnis genommen.

1 Edmund Carpenter, Marshall McLuhan (Hg.), *Explorations: Studies in Culture and Communication*, Nr. 7, März 1957, 32–72; 85 f.

2 Ebd., 4–29; 74–84; 99–116.

3 Dorothy Demetracopoulou Lee, Lineal and Nonlineal Codifications of Reality, in: Edmund Carpenter und Marshall McLuhan (Hg.) *Explorations in Communication. An Anthology*, Boston (Beacon Press) 1960, 162–179, hier 136.

4 John E. Joseph The Immediate Sources of the ‹Sapir–Whorf Hypothesis›, in: *Historiographica Linguistica*, Nr. 3, 23. Jg.,1996, 365–404.

5 Franz Boas, Introduction, in: *Bureau of American Ethnology Bulletin*, 40. Jg., 1911 (Handbook of American Indian Languages), 1–83.

6 Albert A. Gallatin, A Synopsis of the Indian Tribes of North America, in: *Transactions and Collections of the American Antiquarian Society*, 2. Jg., 1836, 1–422.

7 Regna Darnell, Linguistic Change and the Study of Indian Languages from Colonial Times to the Present, in: Philip J. Deloria und Neal Salisbury (Hg.), *A Companion to American Indian History*, Oxford (Blackwell) 2004, 175–192.; George W. Stocking Jr., The Boas Plan for the Study of American Indian Languages, in: Dell Hymes (Hg.), *Traditions and Paradigms in the History of Linguistics*, Bloomington (Indiana Univ. Press) 1974, 454–484.

8 Thomas C. Patterson, *A Social History of Anthropology in the United States*, Oxford (Berg) 2001, hier 72.

9 Dorothy Demetracopoulou Lee, The Cultural Curtain, in: *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Nr. 323, 1959, 120–128.

10 Edward T. Hall, *The Silent Language*, New York (Doubleday) 1959.

11 Jeffrey Ehrenreich, Epilogue. Autonomy and Community in the Life of Dorothy Lee, in: Dorothy Lee, *Freedom and Culture*, Prospect Heights (Waveland Press) 1988, 175–180.

12 Cora DuBois und Dorothy Demetracopoulou Lee, Wintu Myths, in: *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, Nr. 5, 28. Jg, 1931, 279–403; Ehrenreich, Epilogue, 175–180; Victor Golla, *California Indian Languages*, Berkeley (Univ. of California Press) 2011, 42.

13 Frank R. LaPena, Wintu, in: Robert F. Heizer (Hg.), *California*, Washington D.C. (Smithsonian Institution) 1978 (Handbook of North American Indians, Bd. 8), 324–340.

14 Cora DuBois, Wintu Ethnography, in: *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, Nr. 1, 36. Jg., 1935, 1–148; Marc Dadigan, Wintu Massacre: ‹A Very Sacred Area Where Some Very Bad Things Happened›, in: *Indian Country Today Media Network*, dort datiert 29.07.2013, http://indiancountrytodaymedianetwork.com/2013/07/29/learning–about–californias–wintu–massacre–and–friendship–feasts–150611, gesehen am 18.6.2014.

15 Dorothy Demetracopoulou Lee, Stylistic Use of the Negative in Wintu, in: *International Journal of American Linguistics*, Nr. 2, Jg. 12, 1946, 79–81.

16 Dorothy Demetracopoulou Lee, The Linguistic Aspect of Wintu Acculturation, in: *American Anthropologist*, 45 Jg., 1943, 435–440, hier 435.

17 Dorothy Demetracopoulou Lee, The Loon Woman Myth. A Study in Synthesis, in: *Journal of American Folk–Lore*, 46. Jg., 1933, 101–128.

18 Dorothy Demetracopoulou Lee, Conceptual Implications of an Indian Language, in: *Philosophy of Science*, Nr. 1, 5. Jg., 1938, 89–102; Dorothy Demetracopoulou Lee, A Wintu Girls' Puberty Ceremony, in: *New Mexico Anthropologist*, Nr. 4, 4. Jg., 1940, 57–60; Dorothy Demetracopoulou Lee, The Place of Kinship Terms in Wintu Speech, in: *American Anthropologist*, Nr. 1, 42. Jg., 1940, 604– 616; Dorothy Demetracopoulou Lee, Some Indian Texts Dealing with the Supernatural, in: *The Review of Religion*, Nr. 4, 5. Jg., 1941, 403–411; Dorothy Demetracopoulou Lee, Noun Categories in Wintu. The Generic and the Particular, in: *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der Indogermanischen Sprachen*, Nr. 3/4, 67. Jg., 1942, 197–210; Dorothy Demetracopoulou

Lee, The Linguistic Aspect of Wintu Acculturation, in: *American Anthropologist*, 45. Jg., 1943, 435–440; Dorothy Demetracopoulou Lee, Categories of the Generic and the Particular in Wintu, in: *American Anthropologist*, 46. Jg., 1944, 362–369; Dorothy Demetracopoulou Lee, Linguistic Reflection of Wintu Thought, in: *International Journal of American Linguistics*, Nr. 4, 10. Jg., 1944, 181–187; Dorothy Demetracopoulou Lee, Stylistic Use of the Negative in Wintu, in: *International Journal of American Linguistics*, Nr. 2, 12. Jg., 1946, 79–81.

19 Edmund Carpenter, That Not-So-Silent-Sea, in: Donald Theall (Hg.) *The Virtual Marshall McLuhan*. Montreal (McGill Queens Univ. Press) 2001, 236–261, hier 239.

20 Otis Lee, Social Values and the Philosophy of Law, in: *Virginia Law Review*, 32. Jg., 1946, 808; Otis Lee, *Existence and Inquiry*, Chicago (Univ. of Chicago Press) 1949.

21 Dorothy Demetracopoulous Lee, *Freedom and Culture*, Prospect Heights (Waveland Press) 1959, 15.

22 Tracy Marks [o. T., Kundenrezension auf Amazon.com], dort datiert 18.9.2006, http://www.amazon.com/Freedom–Culture–Dorothy–D–Lee/dp/0881333034, zuletzt gesehen am 30.6.2014.

23 John Bishop und Harald E.L. Prins, Edmund Carpenter. Explorations in Media & Anthropology, in: *Visual Anthropology Review*, Nr. 2, 17. Jg., 2001, 110–140.

24 Dorothy Demetracopoulou Lee, *Valuing the Self. What We Can Learn From Other Cultures*, Englewood Cliffs (Prentice Hall) 1976.

25 Carpenter, That Not-So-Silent-Sea, 239.

26 Ehrenreich, Epilogue, 179.

27 Dorothy Demetracopoulou Lee, Ruth Fulton Benedict (1887–1948), in: *The Journal of American Folklore*, 62. Jg., 1949, 345–347.

28 LaPena, Wintu, 324–340.

29 John A. Lucy, *Language Diversity and Thought. A Reformulation of the Linguistic Relativity Hypothesis*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 1992 (Studies in the Social and Cultural Foundations of Language, 12), hier 70.

30 Lee, *Freedom*, 1.

31 Lucy, *Language*, 71.

32 Lee, *Freedom*, 3.

33 Lee, Benedict, 346.

34 Lee, Codifications, 143, Herv. CB.

35 Ebd., 143–144.

36 Lucy, *Language*, 72.

37 Ebd., 72.

38 Lee, Codifications, 144–146.

39 Ebd., 150.

40 Ebd., 154.

41 Ein Begriff, den Hoijer auf dieser Konferenz prägte, vgl. Harry Hoijer (Hg.), *Language in Culture: Conference on the Interrelations of Language and Other Aspects of Culture*, Chicago (Univ. of Chicago Press) 1954.

42 Stephen O. Murray, *Theory Groups and the Study of Language in North America: A Social History*, Amsterdam (Benjamins) 1994 (Studies in the History of the Language Sciences, Bd. 69), 200; Hoijer, Language, 236.

43 Gemeint war, obwohl dieser mit der Auseinandersetzung nichts zu tun hatte, Noam Chomsky.

44 Roger M. Keesing, Review of «Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology» by Clifford Geertz, in: *American Ethnologist*, Nr. 3, Jg. 1985, 554–555.

45 Allerdings haben sie vor kurzem eine sachlichere Behandlung erfahren, und zwar von John Leavitt in einem Abriss der Geschichte «linguistischer Relativität» (2011), der Lees Schriften zwar kurz, aber inhaltlich zutreffend zwischen Sapirs und Whorfs Schriften zum Thema einordnet, und damit allem Anschein nach auch einen Spielraum für die mögliche Anerkennung von Lees Priorität (1938) vor Whorf lässt, vgl. John Leavitt, *Linguistic Relativities: Language Diversity and Modern Thought*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 2011; Dorothy Demetracopoulou Lee, Conceptual Implications of an Indian Language, in: *Philosophy of Science*, Nr. 1, Jg. 5, 1938, 89–102.

46 Carpenter, That Not-So-Silent-Sea, 240.

47 Marshall McLuhan, *Report on Project in Understanding New Media*, Washington (National Association of Educational Broadcasters, Urbana, Illinois), Juni 1960, Ann Arbor (University Microfilms), 1.

48 Carpenter, That Not-So-Silent- Sea, 238–239.

49 Edmund Carpenter, The New Languages, in: Edmund Carpenter und Marshall McLuhan (Hg.) *Explorations in Communication. An Anthology*, Boston (Beacon Press) 1960, 162–179, hier 162.

50 McLuhan, *Report*, 159.

51 Ekkehart Malotki, *Hopi–Raum: Eine sprachwissenschaftliche Analyse der Raumvorstellungen in der Hopi–Sprache*, Tübingen (Narr) 1979; Ekkehart Malotki, *Hopi Time: A Linguistic Analysis of the Temporal Concepts in the Hopi Language*, Berlin (Mouton) 1983 (Trends in Linguistics Studies and Monographs, Bd. 20).

52 Ehrenreich, Epilogue, 175–180.

53 Darnell, Linguistic Change, 175–192.

DEBATTE

Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, Installation, 1965 (Orig. in Farbe)

Es gibt unter dem Stichwort des «Realismus» eine Debatte um eine mögliche aktuelle Neubestimmung von Materie. In Philosophie, Science and Technology Studies und Überschneidungen, auch einer feministischen Wissenschaftskritik, verhandelt man technologisch angemessene Situierungen von ‹Welt› und Denken. Wie sind diese Überlegungen für die Medienwissenschaft relevant?

Zwei Stellungnahmen aus Düsseldorf und Wien diskutieren im Folgenden insbesondere Relationalität, Ereignishaftigkeit, Kultur/Technik und die Rolle von Mediatisierung – bis hin zur Frage, wie sich ein disziplinärer Diskurs selbst aus der Bezugnahme auf ‹was oder wie Medien sind› speist.

STEPHAN TRINKAUS

WELCHER TISCH? RELATIONALE ONTOLOGIEN AFFIRMIEREN![1]

Wenn der Relation ein Seinswert zukommt, gibt es keinen Gegensatz mehr zwischen dem Begehren nach Unendlichkeit und der Notwendigkeit des kollektiven Lebens.[2]

I've tried to think through the question of language not as loss of the referent, Nature, the world, but as their playful affirmation.[3]

Es gibt kein Außen der Materie. Kein Gegenüber des materiellen Prozesses, noch die Immaterialität ist eine Dimension von Materie. Wenn Rousseau auf dem Weg nach Vincennes von der «Trunkenheit seiner Gedanken» überwältigt niedersinkt und dieses Ereignis seiner Zeit eine neue Wendung gibt (bei der es nicht gleichgültig ist, dass er daraus eine autobiografische Erzählung macht, deren Autor nicht er selbst, sondern die «Gewalt» und «Unordnung» ganzer «Massen lebhafter Gedanken», ein «Schwindel», ein «heftiges Herzklopfen» und Nicht-mehr-atmen-können ist),[4] wenn Freuds «braves» Enkelkind, die «gelegentlich störende Gewohnheit [zeigte], alle kleinen Gegenstände, deren es habhaft wurde, weit weg von sich in eine Zimmerecke, unter ein Bett usw. zu schleudern, so daß das Zusammensuchen seines Spielzeuges oft keine leichte Arbeit war»,[5] und diese Störung oder dieses Spiel teilnimmt an der Entstehung des Todestriebs, dann sind das nicht Versuche, eine im Dunkeln bleibende Wahrheit zu lüften, es sind nicht geistige Konstruktionen einer irgendwo da draußen liegenden materiellen Welt, und es sind auch nicht ideologische Formen, die von einer spezifischen materiellen Anordnung determiniert wurden. Es sind vielmehr reale, materielle Geschehnisse, in denen sich die Welt selbst ereignet. Das Wissen, das hier entsteht, steht nicht in einer problematischen Distanz zur Welt, die reflektiert werden muss, es ist vielmehr Wissen als Welt, als Moment ihres Werdens, der verantwortet werden muss.

1 Ich danke Lisa Handel nicht nur für den zweiten Teil des Titels, sondern auch für die Diskussionen zu diesem Debattenthema, die ich nicht erst aus Anlass dieses Textes mit ihr, wie auch mit Susanne Völker, Jule Korte, Stephanie Reuter Zakirova, Julia Bee, Reinhold Görling und aus diesem Anlass mit Andrea Seier und Ulrike Bergermann geführt habe.

2 Gilbert Simondon, Ergänzende Bemerkungen zu den Konsequenzen des Individuationsbegriffs, in: Ilka Becker, Michael Cuntz, Astrid Kusser (Hg.), *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht*, München (Fink) 2008, 45–74, hier 49.

3 Vicki Kirby, *Quantum Anthropologies – Life at Large*, Durham, London (Duke Univ. Press) 2011, 19 f.

4 Jean-Jacques Rousseau, Vier Briefe an Malesherbes, in: ders., *Schriften Band 1*, Frankfurt / M. (Fischer) 2001, 475–496, hier 483.

5 Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips, in: ders., *Gesammelte Werke Band XIII*, Frankfurt / M. (Fischer) 1999, 3–69, hier 12.

Wie die meisten der neueren ontologischen und/oder materialistischen und realistischen Strömungen der letzten Jahre geht dieser Beitrag davon aus, dass es von Bedeutung ist, die Distanz zwischen Wissen und Welt zu destabilisieren, an deren Aufrechterhaltung auch medien- und kulturwissenschaftliche Praktiken der Reflexion, der Kritik und der Analyse beteiligt waren und sind. Ich halte das für ein zentrales und notwendiges medienwissenschaftliches Anliegen. Die Medienwissenschaft ist ja gewissermaßen die Disziplin, die die alten Grenzen und Gegenüberstellungen von Kultur/Technik und Natur, Geist und Materie, Onto- und Epistemologie schon immer unterlaufen hat und – um sich als transdisziplinäre Disziplin zu behaupten – schon immer unterlaufen musste. Ich möchte in den folgenden kurzen Abschnitten an dieser Wende, die sich derzeit über ein transdisziplinäres Denken der Materie vollzieht, teilnehmen und damit beitragen zu den Interferenzen, die sie innerhalb unseres ‹Faches› derzeit ermöglicht: in und mit der Prozessphilosophie, der Psychoanalyse, der Dekonstruktion, dem Feminismus. Ich denke, dass es dabei auch darum geht, dem für die Medienwissenschaft wesentlichen Denken von Deleuze bis Derrida, von Foucault bis Haraway und Butler, gerecht zu werden. Es ist sicherlich paradox, wenn mein affirmatives Vorgehen mit einer Kritik beginnt. Meine Überblickslektüre zum Thema dieses Debattenschwerpunkts hat sie aber unumgänglich gemacht.

I.

In seinem Beitrag zu den *100 notes/100 thoughts* der letzten *documenta* erzählt Graham Harman die Geschichte von den drei Tischen.[6] Er bezieht sich dabei auf ein Beispiel des britischen Astrophysikers Eddington, der während eines Vortrags behauptete, vor ihm stünde nicht ein, sondern stünden zwei Tische, wie alles in der Welt gewissermaßen doppelt vorhanden sei: einmal in unserer alltäglichen Wahrnehmung, in der die Dinge fixiert und verlässlich, und ein zweites Mal in der wissenschaftlich/physikalischen Perspektive, in der sie durchlässig, größtenteils leer und jedenfalls völlig anders seien. Auch wenn der zweite Tisch den ersten niemals auslöschen könne, so sei doch der zweite real, der erste lediglich ein Phänomen menschlicher Wahrnehmung. Wir haben es hier also anscheinend mit einer menschlich konstruierten und einer wirklich wirklichen Welt zu tun; beide existieren gleichzeitig, haben aber eigentlich nichts gemein. Mit diesen beiden Tischen haben wir alle das Denken der letzten Jahrhunderte durchziehenden Dichotomien gewissermaßen auf dem Tisch: Geist und Materie, Schein und Wirklichkeit, Konstruktivismus und Realismus, Epistemologie und Ontologie. Was Harman immerhin deutlich machen kann, indem er diese Doppelheit aufruft, ist, dass es darum gehen muss, etwas anderes als sie zu denken. Schon Eddington musste ja konstatieren, dass beide Tische gleichzeitig existieren. Es müsste also darauf ankommen, diese Gleichzeitigkeit zu denken bzw. etwas zu denken, das diese Gleichzeitigkeit möglich

6 Graham Harman, Der dritte Tisch, in: *dOCUMENTA (13) Katalog 1/3 Das Buch der Bücher*, Ostfildern (Hatje Cantz) 2012, 577–579.

macht. Harmans Lösung ist denkbar einfach: Beide Tische seien nicht real, da es sich um jeweils unterschiedliche Reduktionen einer Tiefe handle, die die eigene Wirklichkeit des Tisches ausmache. Es gebe, so behauptet er, einen dritten Tisch, der weder in seinen Eigenschaften noch in seinen Relationen aufgehe, sondern etwas, das Harman – bewusst vage – eine «tiefere Ebene» nennt, auf der die Dinge als «autonome Einzelwesen existieren». Dieser Tisch – so Harman – sei der einzig reale Tisch und seine Realität eben das, worauf sich Realismus zu beziehen habe. Das ist Harmans Einsatz, darum geht es ihm: «jenen Tischen, die auf einer tieferen Ebene existieren als alle möglichen Transformationen, Modifikationen, Störungen oder Kreationen», nachzuspüren.[7] Bei allem Spekulieren über diese Tische können wir uns mit Harman immer sicher sein, dass die in der Tiefe existierenden Dinge eines bewahren: die Autonomie diskreter Einzelwesen, die jeder Beziehung vorausgeht.

II.

In seinen 1933 veröffentlichten *Adventures of Ideas* entwirft Alfred North Whitehead die Subjekt/Objekt-Beziehung als etwas, bei dem es um *concern* und *affektive Tönung* geht. Beides bezeichnet nicht das Subjekt und nicht das Objekt, sondern ihre Beziehung: Das Erleben des Subjekts wäre demnach Geöffnetheit auf das Objekt, Erleben seiner Alterität. Subjektivität wäre bei Whitehead also dieses Relevantwerden der Alterität des Objekts, Objektivität die Ermöglichung der affektiven Tönung des Subjekts. *Actual entitites* sind bei Whitehead aber erst einmal nicht Subjekte oder Objekte, sondern das Ereignis ihrer Beziehung im Erlebensvorgang selbst. Diese *actual entities* werden dann zu Anlässen neuer Erlebensvorgänge, zu Objekten, die neue affektive Tönungen ermöglichen, in denen sie relevant, zum Gegenstand eines *concern* werden können. Whitehead versucht so eine Balance zwischen den Einzelwesen und den Beziehungen, dem Atomistischen und dem Kontinuierlichen zu denken, in dessen Zentrum allerdings das Vergehen der Entität im relationalen Ereignis des Erlebensvorgangs steht: «Das Schöpferische dieser Welt ist die pulsierende Emotion des Vergehenden, das sich in ein neues, es transzendierendes Faktum stürzt.»[8] Subjekte als auch Objekte sind nur von diesem Prozess aus zu begreifen, sowohl ihre Bezogenheit als auch ihre Autonomie sind notwendige Momente seiner Kreativität. Sie halten Kontinuität und Alterität als seine, wie Whitehead sagt, reale Potentialität: reale Objekte des *concern*, einer affektiven Tönung. «Abstrakt betrachtet sind die Objekte also passiv, zusammengenommen aber tragen sie jenes Schöpferische, das die Welt vorantreibt. Der Schöpfungsprozess ist *die* Form der Einheit, die das Universum hat.»[9] Whiteheads Realität ist somit keine der Einzelwesen, sondern eine der Relationen, aus denen momenthaft aktualisierte Entitäten als Ermöglichung neuer Relationen hervorgehen. Brian Massumi hat in großer Nähe zu Whitehead im Zusammenhang der Selbstreferenzialität der Kunst von «der Ähnlichkeit des Objekts mit sich selbst» gesprochen, in der

7 Harman, Der dritte Tisch, 579.
8 Alfred North Whitehead, *Abenteuer der Ideen*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2000, 328.
9 Ebd., 331.

aber nicht eine tiefere Ebene des Objekts erfahrbar wird, sondern «die Relation des Objekts zum Fluss […], zu seiner dynamischen Entfaltung; zu der Tatsache, dass er immer durch das eigene Potential hindurchgeht.»[10]

III.

Der britische Psychoanalytiker und Objektbeziehungstheoretiker D. W. Winnicott hat in seinem Aufsatz *The Use of an Object* von einem Übergang von der Objektbeziehung zur Objektverwendung gesprochen, der über die Zerstörung und das Überleben des Objekts verläuft.[11] Die Zerstörung hat bei Winnicott geradezu den Sinn, das Überleben des Objekts zu erfahren, seine Unabhängigkeit von der Phantasie, seine Realität. Erst wenn das Objekt in der Lage ist, die Zerstörung zu überleben, kann es verwendet werden, kann es zu einer Beziehung kommen. Hier geht es um etwas, das Winnicott *facilitating* oder *holding environment* genannt hat: Eine solche Umwelt ermöglicht die Erfahrung des Zusammenhangs von Kontinuität und Autonomie. Beides sind insofern notwendig relationale, gewissermaßen ökologische Erfahrungen. Autonomie wäre bei Winnicott also gerade nicht Unabhängigkeit, sondern Erfahrung eines Gehaltenseins, einer Abhängigkeit: Es handelt sich um einen relationalen Prozess, in der die Qualität der Umwelt zu einer der Selbsterfahrung wird. Mit dieser Konstruktion gelingt es Winnicott, ein Ich zugleich als Beziehung und als Differenz, ja, als Isoliertes zu denken, in der sich nicht nur die Unterscheidungen zwischen Ab- und Anwesenheit, Positivität und Negativität auflösen. Hier erscheint zwar nach Winnicott der Kern des Selbst, aber er ist quasi leer, ist eine nach innen gehende Öffnung des Außen: Eine Höhlung, wie Pontalis das formuliert,[12] in der keine Substanz, aber auch keine Negativität, kein Mangel wohnen, sondern, wie Winnicott in Bezug auf sein Konzept des wahren Selbst schreibt: «die Lebendigkeit der Körpergewebe».[13]

Das Subjekt öffnet sich durch sich selbst hindurch auf sein Außen, und dieses Außen wird bei Winnicott zu seinem Kern. Dieser Kern darf aber nicht kommuniziert werden, nicht in einen Austausch treten, aller Austausch scheint mitunter nur dazu zu dienen, den Kern zu schützen und der Kommunikation zu entziehen. Inmitten seiner ganzen fundamental relationalen psychoanalytischen Praxis nistet sich also etwas ein, was das Gegenteil von Relationalität, ja was absolute Nichtrelation zu sein scheint: «Vergewaltigung und von Kannibalen Gefressenwerden sind bloße Bagatellen im Vergleich zur Vergewaltigung des Kerns des Selbst, zur Veränderung der zentralen Elemente des Selbst, die eintritt, wenn Kommunikation durch die Abwehr einsickert.»[14] Dieses sich jeder Kommunikation entziehende Nichtrelationale, dieses um jeden Preis zu schützende isolierte Selbst ist meines Erachtens aber nichts anderes als die Relation des Erlebensvorgangs selbst. Die Umwelt hat sich hier quasi in sich selbst gefaltet: Die in ihr gemachten Kontinuitätserfahrungen halten dieses Innere Außen gleichsam in sich geöffnet. Die Erfahrung des Selbst wäre bei

10 Brian Massumi, *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin (Merve) 2010, 139.

11 Siehe: D.W. Winnicott, *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart (Klett-Cotta) 1974.

12 «Das Selbst ist nicht das Zentrum; es ist ebensowenig das Unzugängliche, irgendwo in den Verfaltungen des Seins Vergrabene. Es findet sich im Zwischen von Draußen und Drinnen, von Ich und Nicht-Ich, des Kindes und seiner Mutter, des Körpers und des Sprechens. Das Einbeschreiben des Möglichkeitsraums in eine neue Topik ist schwierig. Doch die Grenzen der beiden einzigen Räume, auf die wir Zugriff haben können und die wir zu kontrollieren suchen – der äußere und der innere –, zeigen ihm, in Gestalt einer Höhlung, seinen abwesenden Platz an.» Jean-Bertrand Pontalis, *Zwischen Traum und Schmerz*, Frankfurt / M. (Fischer) 1998, 159.

13 D.W. Winnicott, *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt*, Gießen (Psychosozial-Verlag) 2001, 193.

14 Ebd., 246.

Winnicott so etwas wie eine gehaltene Erfahrung der Desubjektivierung, Erfahrung, so könnte man sagen, des Seinswerts der Relation: «Es handelt sich um die Erfahrung eines ungerichteten Zustands, in dem sich die unintegrierte Persönlichkeit gewissermaßen verströmen kann.»[15] Es ist dieses Konzept, das Winnicott der traditionellen, um Ödipus und Todestrieb versammelten Psychoanalyse entgegensetzt. Eine Psychoanalyse der Erfahrung der Ungerichtetheit der Relation, in der sich das Subjekt auf den schöpferischen Prozess, der es ermöglicht hat und der bei Winnicott *playing* heißt, öffnet.[16]

IV.

Vicky Kirby zitiert in ihrem Buch *Quantum Anthropology* aus der Diskussion zwischen Jean Hyppolite und Jacques Derrida im Anschluss an Derridas Präsentation von *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen*:

> JACQUES DERRIDA: …The Einsteinian constant is not a constant, is not a center. It is the very concept of variability – it is, finally, the concept of the game. In other words, it is not the concept of something – of a center starting from which an observer could master the field – but the very concept of the game which, after all, I was trying to elaborate.
> HYPPOLITE: Is it a constant in the game?
> DERRIDA: It is *the* constant of the game…
> HYPPOLITE: It is the rule of the game.
> DERRIDA: It is a rule of the game which does not govern the game; it is a rule of the game that does not dominate the game. Now, when the rule of the game is displaced by the game itself we must find something other than the word *rule*.[17]

Einsteins kosmologische Konstante, um die es hier geht, gewissermaßen Spur oder *differance* des Kosmos, ist weder etwas, noch in etwas, kein Zentrum, nichts, was das Spiel beherrschen, regulieren oder regieren würde, und doch dessen eigentliche Konstante. Einstein hat sie wohl selbst als eine *Eselei* bezeichnet, vielleicht weil sich in ihr etwas ausdrückt, was Einstein in einem Brief an Nils Bohr oder Max Born (Wikipedia ist sich da nicht sicher) scharf zurückgewiesen hat: dass der Kosmos, dass die Materie nicht etwas Geordnetes, im Sinne der klassischen Physik Determiniertes ist, sondern Spiel. Nicht das Spiel von irgendjemandem, nicht einer Regel, einem Gesetz folgend, sondern Spielen als relationales, nicht vollends bestimmbares, nicht fixierbares Geschehen. Hinter diesem Spielen steckt keine tiefere Ebene, auf der sich Einzelwesen tummeln, kein dritter Tisch, der uns notwendig verborgen bleibt, sondern das Spielen selbst. «The play of non/existence», wie Karen Barad gesagt hat.[18] Dieses Spielen zwischen Existenz und Nichtexistenz, ohne Regel und ohne Autor, rückt aber eine ganz andere Dimension in den Vordergrund: das Übergehen zwischen dem einen und dem anderen, dem Erscheinen und Vergehen als Untrennbarkeit oder eher *Entanglement*. Bei Barad ist genau dieses Übergehen die

15 Winnicott, *Vom Spiel zur Kreativität*, 67.

16 «Der wesentliche Gedanke dieser Abhandlung ist, daß Spielen eine Erfahrung, und zwar stets eine schöpferische Erfahrung ist, eine Erfahrung im Kontinuum von Raum und Zeit, eine Grundform von Leben. Das Wagnis des Spiels ergibt sich daraus, daß es stets an der theoretischen Grenze zwischen Subjektivem und objektiv Wahrgenommenem steht.» Winnicott, *Vom Spiel zur Kreativität*, 62.

17 Zit. nach Vicki Kirby, *Quantum Anthropologies*, 19, Herv. i. Orig.

18 Karen Barad, *What is the Measure of Nothingness?/Was ist das Maß des Nichts?*, Ostfildern (Hatje Cantz) 2012, 13.

Materie: die Nichtabschließbarkeit dessen, was ist, gegenüber dem, was nicht ist, und umgedreht. Ihre – ontologische – Verletzbarkeit oder *precariousness*, könnte man mit Haraway und Butler sagen. Materialität ist dieses Übergehen, diese Öffnung, sie widersteht jeder dauerhaften Fixierung oder Schließung. Die Psychoanalyse Winnicotts handelt genau davon: Es geht ihr nicht um Deutung oder Offenlegung, also eben nicht um Analyse, sondern um das Ermöglichen und Halten dieser Nichtabschließbarkeit, dieses Spielens. Sie ist eben der Moment «zwischen» Existenz und Nichtexistenz, dem weder die Existenz noch die Nichtexistenz entkommen kann. In dem Sinne, in dem Winnicott sagt, den Säugling gäbe es nicht, «gibt» es auch keine Einzelwesen, keine Dinge an sich, keinen dritten Tisch, oder besser: das Dritte ist kein Tisch, keine Entität und kein Gesetz: Es ist die Relation selbst, deren Spur wir in jedem Gefüge, jeder Entität, jeder Gegebenheit begegnen. In diesem Sinne ist sie ontologisch und in diesem Sinne geht es in der Ontologie um das Offenhalten dieser relationalen Spur der Welt. Eine Erkenntnistheorie, die sich nicht selbst als Teil dieses Prozesses begreift, aber auch eine Ontologie, die die Relationen von den Relata, den Einzelwesen her denkt, leugnet gerade diesen Seinswert der Relation: Sie meinen immer einen der Tische Harmans. Das, was mit den Entitäten gehalten wird, ist aber gerade ihre Verletzbarkeit, ihre Öffnung auf ihr eigenes relationales Außen.

V.

Hier liegt wahrscheinlich die Wirkkraft dessen, was Ulrike Bergermann in der Anfrage für diese Debatte die «neuen Ontologien» genannt hat. Sie beziehen sich auf eine tatsächliche Unwucht nicht nur der Medienwissenschaft, die im Ausspielen der Epistemologie gegen die Ontologie besteht. Am explizitesten diskutiert worden ist das wohl in der feministischen Geschlechterforschung, die, wie Judith Butler in etwas anderem Zusammenhang sagt, aus einem «Aufstand auf der Ebene der Ontologie»[19] hervorgegangen ist. Luce Irigarays Konzeptionalisierung der weiblichen Sexualität in *Speculum* und *Ethik der Geschlechterdifferenz* als etwas, das «nicht eins ist», das also weder aufgeht in einer Ontologie der Einzelwesen, noch in einer kritischen Epistemologie des Phallozentrismus,[20] ist hier sicherlich genauso bedeutsam wie der Angriff Judith Butlers auf den Sex/Gender-Dualismus. Was den Feminismus und die Geschlechterforschung dabei auszeichnet ist, dass es dabei notwendig um eine Relation zwischen Sprache und Materie geht, und wenn auch nicht unbedingt um eine Affirmation dieser Relation, dann aber doch um eine Destabilisierung der Vorstellung von Materialität. Die Epistemologie und der Konstruktivismus waren dabei sicher naheliegende Verbündete im Kampf gegen einen Essentialismus des Geschlechts, führten aber auch zu einer zumindest latent dichotomen Konstellation, auf die jetzt sowohl feministische Materialist_innen als auch die sogenannten spekulativen Realisten antworten. Zumindest ersteren

19 «Es geht nicht um eine einfache Aufnahme der Ausgeschlossenen in eine etablierte Ontologie, sondern um einen Aufstand auf der Ebene der Ontologie, eine kritische Eröffnung der Fragen: Was ist real? Wessen Leben ist real? Wie ließe sich die Realität neu gestalten?» Judith Butler, *Gefährdetes Leben*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2005, 50.

20 Luce Irigaray, *Speculum – Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1980; Dies., *Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1991.

geht es aber gerade nicht darum, Episteme und Objekte einander gegenüberzustellen, sondern ihrer Verschränktheit im Sinne einer *Epistemontologie*, wie sie von Karen Barad vorgeschlagen wird,[21] nachzugehen. Wenn ich Barad richtig verstehe, wird diese Verschränktheit nur denkbar, wenn die Beziehung der Unschärfe, in der sich Ontologie und Epistemologie, Objekt und Wahrnehmung gegenüber zu stehen scheinen, als Relation und damit als Moment einer grundlegenden Unbestimmtheit gefasst wird. Hierin liegt der Bezug von Barad auf die Bohr/Heisenberg-Debatte um die Interpretation der Quantenphänomene: Es geht eben nicht um das unscharfe Erkennen bzw. um die unvermeidbare Störung der Messung durch das Messinstrument, sondern um die Unbestimmtheit des relationalen Ereignisses, des sich Ereignens der Relation. Hier liegt der Einsatz eines neuen Materialismus für eine (feministische) Medienwissenschaft: Medien wären dann weder Vermittler zwischen Entitäten noch materialisierte Strukturen oder Diskurse, sondern Momente des Haltens der relationalen Ereignishaftigkeit der Materie selbst.

21 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway – Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, London (Duke Univ. Press) 2007.

ANDREA SEIER

DIE MACHT DER MATERIE
WHAT ELSE IS NEW?

Die Frage «Was ist neu am neuen Materialismus?» ist naheliegend, auch wenn die Dramaturgie ihrer Beantwortung einigermaßen vorhersehbar ist. Bereits Gedachtes wird von noch nicht Gedachtem möglichst präzise unterschieden, um zu dem Ergebnis zu kommen, dass es im Denken nie um das ganz Neue geht, sondern um mehr oder weniger produktive Aktualisierungen. Auch wird es darum gehen, dass die Frage des schon oder noch nicht Gedachten nur unter den Bedingungen der Situiertheit des Wissens gestellt werden kann, also immer auch eine Frage der Beachtung ist.

Einiges, was jetzt also unter dem Stichwort *new materialism* erfasst wird, wurde schon gedacht, mal mehr, mal weniger explizit, mal an mehr, mal an weniger prominenter Stelle. Aber vielleicht geht es gar nicht um das Neue im *new materialism*.

Vielleicht geht es sogar eher um diejenigen Probleme, die sich jenseits der Begründungsgesten des medienwissenschaftlichen Denkens als beständig erwiesen haben, wie etwa das Verhältnis von Diskurs und Materie, von Körper und Apparat, von Technologischem und Sozialem, von Ereignis und Dauer, von Realität und Performativität. Dass Subjekte und Objekte, Apparatives und Soziales offen sind, prozesshaft und unabschließbar, dürfte sich herumgesprochen haben. Als theoretische Prämisse jedenfalls oder als «Forschungsstand» scheint dieses Wissen unhintergehbar, auch wenn dies nicht bedeutet, dass es sich in der medienwissenschaftlichen Forschungs*praxis* durchgesetzt hätte. Ähnliches gilt für einen prozesshaft-operativen Medienbegriff, der die Wie-Frage (Wie operieren Medien?) gegenüber der Was-Frage (Was sind Medien?) privilegiert hat und sich im *new materialism* noch einmal verschiebt zu einer – vorrangig prospektiven – Frage, die das *Wie* und das *Was* wieder kombiniert statt trennt: Was kann wie zu Medien werden? Anders formuliert: Welche diffraktiven Bewegungen,[1] Verflechtungen und Intensitäten erlauben Prozesse der Mediatisierung, die weder an ein menschliches Begehren noch an spezifische Medien-(Technologien)

1 Die Physikerin und Philosophin Karen Barad verwendet im Anschluss an Donna Haraway den physikalischen Begriff der Diffraktion (Beugung) alternativ zur optischen Metapher der Reflexion. Ihr Ziel ist dabei, «den weit verbreiteten Verlass auf eine bestehende optische Metapher – nämlich Reflexion – zu unterbrechen, die für das Suchen nach Homologien und Analogien zwischen separaten Entitäten eingesetzt wird. … Diffraktion [bezieht sich] hingegen nicht auf Homologien, sondern befasst sich mit spezifischen materiellen Verschränkungen.» Karen Barad, Diffraktionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht, in: Corinna Bath, Hanna Meißner, Stephan Trinkaus, Susanne Völker (Hg.), *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen. Subjektivierungsweisen, Materialisierungen*, Münster u. a. (LIT) 2013, 27–67, hier 54. Zur kritischen Auseinandersetzung mit Barads Begriff der Diffraktion vgl. Astrid Deuber-Mankowsky, Diffraktion statt Reflektion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens, in: *ZfM*, Nr. 4, 1/2011: Menschen und Andere, Berlin (Akademie), 83–91.

zurückgebunden werden können, und welche neuen Verflechtungen (Medien, Existenzweisen, Wissensformen) werden dabei hervorgebracht?

Nicht nur die interaktive, sondern auch die intra-aktive Beziehung zwischen Diskurs und Materie gerät dabei in den Blick. Materie ist demnach ebenso agentiv wie dynamisch: «Die dynamische Kraft der Materie», so heißt es bei Karen Barad, «ist nicht nur in dem Sinne generativ, daß neue Dinge in die Welt gebracht werden, sondern auch in dem Sinne, daß neue Welten hervorgebracht werden, daß es eine Beteiligung an einer fortlaufenden Rekonfiguration *der* Welt gibt».[2]

Humanes und nicht-Humanes ist demnach nur vorübergehend und momenthaft zu unterscheiden, und erst das gemeinsame performative Agieren von Diskurs und Materie erzeugt das, was Karen Barad *agentiellen Realismus* nennt.[3]

Verschiebungen von Gewicht

Die Offenheit und Beweglichkeit medialer Dispositive, Körper und Subjekte ist also, darauf deuten die Arbeiten des *new materialism* jedenfalls hin, noch nicht ausbuchstabiert, weder in der Medienwissenschaft noch in anderen Kontexten. Gleichzeitig geraten allerdings Denkmodelle wie Dekonstruktion und Diskursanalyse, die sie angestoßen haben, unter Verdacht, ihr kritisches Potenzial verloren zu haben[4] bzw. noch in der Dekonstruktion des humanistischen Denkens diesem zu sehr verhaftet gewesen zu sein. Flankiert ist diese Einschätzung von einer Neugruppierung medienwissenschaftlicher Ansätze. Längst stehen sich nicht mehr, wie noch in den 1980 und 1990er Jahren üblich, poststrukturalistische und Kritische Theorie als verlässliche Gegner gegenüber. Vielmehr gewinnen andere Trennlinien neue oder verstärkte Aufmerksamkeit: subjektorientierte und technikorientierte Denkmodelle, humanistische, antihumanistische und posthumanistische Modelle, generative und repräsentative Medientheorien, relationale, auf Prozesse der Mediatisierung fokussierte Modelle und objektbezogene, auf Medien als Apparate bezogene Modelle sowie künstlerische vs. wissenschaftliche Forschung etc.

Auch die Konfrontation zwischen epistemischen und ontologischen Ansätzen wird dabei immer (wieder mal) re-inszeniert,[5] obwohl diese Unterscheidung, gerade im Kontext der Medienwissenschaft, wenig überzeugen kann. Bleibt letztlich doch nur die Möglichkeit, im Einzelfall zu prüfen, welches Ziel die Arbeiten verfolgen, die das Wort «neu» vor Begriffe wie Materialität, Vitalität, Realismus, Empirismus, Humanismus und Ontologie setzen. Ihre Gemeinsamkeit scheint darin zu liegen, dass sie von einer neuen Lust an der Unverfügbarkeit der Dinge getragen werden, die – auf zugegebenermaßen unterschiedlichen Komplexitätsniveaus – damit begründet wird, dass die Dinge sich den Diskursen nicht fügen und eigen-artig bleiben, dass sie ihrer Zeichenhaftigkeit entgehen, dass sie selbst dynamisch, vital oder performativ sind. Viele

2 Karen Barad, *Agentieller Realismus*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2012, 73, Herv. i. Orig.

3 Vgl. ebd. Vgl. auch den Band von Bath u. a. (Hg.), *Geschlechter Interferenzen*, der u. a. die o. g. Übersetzung eines Textes von Karen Barad enthält.

4 Karin Harasser hat kürzlich die Vermutung geäußert, dass Diskursanalyse und Dekonstruktion ihren «Echoraum» im außeruniversitären, künstlerischen und aktivistischen Feld verloren hätten und damit ihr Potenzial, akademisches und nicht-akademisches Denken und Handeln zusammenzubringen. Vgl. dies., Vom Nutzen und Nachteil spekulativen Arbeitens. Eine Umfrage mit Statements von Diedrich Diederichsen, Karin Harasser, Jenny Jaskey, Jutta Koether und Sam Lewitt, in: *Texte zur Kunst*, 93, 24. Jg., 2014, 145–165, hier 151. Die Modularisierung von Studiengängen, in denen Diskursanalyse und Dekonstruktion als medienwissenschaftliche Methoden unterrichtet werden, stützt diese These der Akademisierung.

5 Vgl. z. B. Steven Shaviro, Spekulativer Realismus für Anfänger, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 93, 24. Jg., 2014, 41–51.

dieser Hinweise sind keineswegs neu, erfahren aber eine deutlich gesteigerte Aufmerksamkeit. Abgesehen davon, dass der Begriff des Diskurses dabei hin und wieder zu einer rein sprachlichen (und menschlichen) Angelegenheit verkommt,[6] gegen die dann umso besser argumentiert werden kann, sind dabei auch andere Perspektivverschiebungen zu beobachten.

In politischer Hinsicht wird die Aufmerksamkeit für Mikropolitisches befördert, wobei dieses oftmals in Problemstellungen eines bürgerlich-liberalen Registers (Umweltpolitik und Green Economy, Wohlstandsverteilung, Menschenrechte) eingetragen wird. Bei Jane Bennett etwa führt die Behauptung einer subtilen Vitalität der Dinge zu einer Reformulierung der Kapitalismuskritik. Der US-amerikanische kapitalistische Materialismus sei eigentlich ein Anti-Materialismus, so Bennett, insofern er die Vitalität der Dinge verberge: «The sheer volume of commodities, and the hyperconsumptive necessity of junking them to make room for new ones, conceals the vitality of matter.»[7]

Hatten in den 1980er und 1990er Jahren poststrukturalistische Theorien die Kritische Theorie für ihr Konzept der Distanziertheit des analysierenden Subjekts gegenüber seinen Gegenständen kritisiert, geraten mittlerweile auch Diskursanalyse und Dekonstruktion unter den Verdacht einer Abgehobenheit, Entfernung oder Trennung von ihren Gegenständen, die das human-technologische In-und-von-der-Welt-Sein ignorieren und humane Handlungsmacht privilegieren. Die Konzentration auf Prozesse der Bedeutungsproduktion und der Subjektivierung habe sich zu sehr auf die Hervorbringung von humanen Körpern konzentriert, während anderen Materialitäten in ihren Werdensprozessen kaum Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. Dies mag zutreffen, wobei das derzeitige Vokabular der Involvierung, Anrufung, Betroffenheit, Sorge, Verletzbarkeit und Anhänglichkeit vielleicht eine eigene und sehr viel genauere Diskussion verlangt. So plausibel die Forderung ist, die Auseinandersetzung mit diffraktiv verteilter Handlungsmacht weiter auszudifferenzieren, so fällt auch auf, dass die Aufmerksamkeit für ungleich verteilte Handlungsmacht dabei schnell zu kurz kommt bzw. zum posthumanistischen Problem umformuliert wird.[8]

Was die Frage nach der Reformulierung der Kritik angeht, ist der *new materialism* vielleicht nicht die allerbeste Adresse.[9]

Remediation, Mediation, Intra-Aktion

Für die Medienwissenschaft erscheint die Auseinandersetzung mit Mediatisierungsprozessen, die Subjekte und apparative Konstellationen zwar durchlaufen, dort aber nicht lokalisierbar sind, nach wie vor relevant. Die Frage nach dem Anliegen und der Zielsetzung dieses Denkens ist allerdings ebenso entscheidend. Denn es kann m. E. wohl weniger darum gehen, der Anrufung durch die

6 Der von Barad verwendete Begriff des «Material-Diskursiven» befördert offenbar eine solche Lesart, auch wenn sie von der Autorin nicht intendiert ist. Donna Haraway hat ebenfalls mit dem Begriff des «Material-Diskursiven» gearbeitet.

7 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, London (Duke Univ. Press) 2010, hier 5.

8 Vgl. Rosi Braidotti, *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt / M., New York (Campus) 2014.

9 Sehr viel mehr zu bieten hat beispielsweise der von Birgit Mennel, Stefan Nowotny und Gerald Raunig herausgegebene Sammelband *Kunst der Kritik*, Wien, Berlin (Turia + Kant) 2010. Hinsichtlich der Aktualisierung der Kritischen Theorie auf der Basis des *new materialism* vgl. Tobias Goll, Daniel Keil, Thomas Telios (Hg.), *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster (edition assemblage) 2013.

(vitalen) Dinge endlich zuzuhören, als vielmehr darum, sich Gedanken über die Erneuerung der strategischen Denkansätze zu machen.

Lange Zeit ist die These der Unabschließbarkeit von Körpern, Medien und Subjekten als diskursive Intervention und mehr oder weniger zielgerichtete Denkpraxis aufgetreten, die sich gegen die festlegende und ausschließende Dimension von Diskursen und disziplinärem Denken richtete. Und die gegenwärtige Forderung nach der stärkeren Berücksichtigung der Verflechtung von Handlungsmacht steht meist, wenn auch nicht in jedem Fall, ebenfalls in dieser ‹Tradition›. Sollte dieses Denken aber mittlerweile an provokativer Kraft verloren haben, dann wird das auch daran liegen, dass das prozesshafte, projekthafte und vorläufige Denken dominanter geworden ist, als es zur Zeit der Entstehung von Diskursanalyse und Dekonstruktion war. Das ‹offene Werden› ist gegenwärtig nicht nur von bestimmenden Festlegungen und geltenden Definitionen, sondern auch – und stellenweise dringlicher – vom gouvernementalen (Besser)-Werden abzugrenzen. Und diese Abgrenzung lässt sich wiederum nicht mit der einfachen Unterscheidung von Zentrierung/Formierung und Streuung/Diskontinuität vornehmen, insofern auch gouvernementales Werden diffus ist und nicht nur stabilisierend.

Ontologien haben in diesem Zusammenhang wieder Aufschwung, auch wenn sie keine abschließenden Festlegungen mehr beabsichtigen, sondern spekulative Öffnungen.

Ein prozesshafter Medienbegriff kommt derzeit nicht mehr nur aus rein Theorie-strategischen Gründen zum Einsatz, sondern auch, um für ein grundlegend onto-technologisches Denken einzutreten. Dieses definiert sich nicht mehr nur durch Absetzbewegungen von tradierten Medienbegriffen, sondern durch affirmative Bezugnahmen zu einer technologisch durchdrungenen Welt. Wir sind zwar nie modern gewesen, aber immer schon mediatisiert, so lautet in etwa die Grundannahme. Im Vorwort des von Sarah Kember und Joanna Zylinska verfassten Buchs *Life after New Media*[10] ist entsprechend von einer an Heidegger und Stiegler geschulten originären Technizität *(originary technicity)* die Rede, mit der sich die beiden Autorinnen von diversen Konzepten der Re-/Mediation (Bolter/Grusin,[11] Couldry,[12] Gumpert/Cathcart[13]) abgrenzen und sich dabei ebenso auf feministische Debatten (Haraway, Braidotti, Barad) wie auf die Arbeit von Bergson und Derrida beziehen.[14] Kopfhörer, Hormone, Botox und virtuelle Realitäten hätten uns zu der Einsicht gezwungen, dass Technologien zu einem ‹Teil von uns› geworden sind, zu einer Extension, die die Unterscheidung zwischen ‹uns› und ‹denen› *(us/them)* nicht mehr erlaubt.

Hingewiesen wird darauf, dass sich die von Bolter und Grusin untersuchten Mediatisierungsprozesse weder jenseits von humanen und sozialen Praktiken vollziehen, noch dass sie sich auf ausschließlich humane Intentionen und Begehren

10 Sarah Kember, Joanna Zylinska, *Live after New Media. Mediation as a Vital Process*, Cambridge, London (MIT) 2012.

11 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass. (MIT) 2002.

12 Nick Couldry, Mediatization or Mediation? Alternative Understandings of the Emergent Space of Digital Storytelling, in: *New Media & Society*, 3, 10/2008, 373–391.

13 Gary Gumbert, Robert Cathcart, A Theory of Mediation, in: Brent D. Ruben, Leah A. Lievrouw (Hg.), *Mediation, Information, and Communication*, New Brunswick, New Jersey (Transaction) 1990, 26–36.

14 «Broadly put, what we are [...] developing in *Life after New Media* is not just a theory of ‹mediation› but also a ‹theory of life›, whereby *mediation becomes a key trope for understanding and articulating our being in, and becoming with, the technological world, our emergence and ways of intra-acting with it, as well as the acts and processes of temporalily stabilizing the world into media, agents, relations, and networks.*» Kember, Zylinska, *Life after New Media*, xv, Herv. i. Orig.

zurückführen lassen. Das Konzept der Remediation ermögliche zwar ein nichthumanistisches Verständnis von Medien als dynamische, komplexe und verwobene Prozesse, es bleibe aber von den beiden Autoren selbst ungenutzt:

> «Veering between understanding mediation as a hybrid process on the one hand, and presenting it in terms of relatively discrete media on the other, Bolter and Grusin do indeed stop short of embracing the full radicalism of their remediation thesis. In saying ‹our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation›, they end up reducing culture to a unified being with its own rather uncomplicated volition. This anthropomorphization of culture is only one problem with their argument. Another lies in the ascription of relatively transparent affects and effects to human actions. […] The media are seen here as fulfilling a particular socio-cultural need, and as arriving only in response to this already preformed need.»[15]

Unklar bleibt also im Konzept der Remediatisierung, und dieser Einwand ist nachvollziehbar, auf was und wen emergierende Medien eigentlich antworten.

In einer Überblendung von Bergsons Thesen zur Dauer und Derridas Begriff der Differenz werden nachfolgend die multiplen *flows* der Mediation in den Blick genommen, die ebenso sozio-kulturelle als auch biologische Ebenen des Lebens betreffen und von Fotografie, Kino und Fernsehen über I-Pods, I-Pads und technische Haushaltsgeräte bis zur Schönheitschirurgie als biotechnologischer Selbstmediatisierung reichen.

Die anvisierte Perspektivverschiebung von Bolter und Grusins Begriff der Remediatisierung macht deutlich: Es geht nicht mehr bzw. nicht nur um das Verständnis der Medien als Werden *(understanding media)*, sondern um das Leben *(understanding life)*, das von multiplen performativen und medialen Prozessen durchkreuzt und produziert wird. Mediatisierungsprozessen kommt dabei eine ebenso generative wie differenzierende Funktion zu, die sich durch wiederholende hybride Praktiken zu Medien (als diskrete Objekte und Formationen) ausbilden können. Hybride Praktiken verknüpfen verschiedenste Entitäten, besser gesagt: Sie stabilisieren Entitäten durch den Prozess ihrer Verknüpfung. «For us, mediation is the original process of media emergence, with media being seen as (ongoing) stabilizations of the media flow. […] *Every medium thus carries within itself both the memory of mediation and the loss of mediations never to be actualized*.»[16]

Hatten Bolter und Grusin die doppelte Logik der Unmittelbarkeit und Hypermedialität als Strategie medialen Werdens herausgearbeitet, formulieren Kember und Zylinska den (plausiblen) Einwand, dass die beiden Autoren noch zu sehr am Repräsentationsparadigma festhielten, auch da noch, wo die Verflechtungen zwischen medialem und Außer-Medialem (etwa am Konzept des mediatisierten Selbst) bereits angedacht wurden.

Insgesamt scheint die Kritik an bisherigen Modellen der Re-/Mediatisierung einleuchtend. Der Hinweis darauf, dass wir alle nicht nur Medien nutzen,

15 Kember, Zylinska, *Life after New Media*, 9.
16 Ebd., 21, Herv. i. Orig.

sondern auch selbst Medien sind, die von anderen Medien benutzt werden, scheint hingegen vor dem Hintergrund des argumentativen Aufwands zwar nachvollziehbar, aber zugleich auch ein bisschen belanglos.[17]

Dinge, die uns angehen

Wenn wir also nie modern, und auch nie *wir*, dafür aber immer schon mediatisiert waren, dann stellt sich die Frage, wie sich die strategischen Einsätze des Denkens auf dieser Basis ändern, welche Dinge uns angehen, und von welchen wir uns anrufen, affizieren und involvieren lassen. Dabei kann es nicht allein um Ein- und Ausschlüsse gehen und auch nicht allein darum, Sender und Empfänger durch Relationen, Affekte, Protokolle und Kanäle zu ersetzen. Interessanter und aussichtsreicher scheinen die neuen Materialismen da zu sein, wo sie in dringlicher und insistierender Art auf Bekanntes verweisen: z. B. darauf, dass Kritik in die Welt eingeflochten ist und sich aus ihr weder ableiten noch sich unabhängig von ihr entwickeln lässt. Sie muss vielmehr in der Lage sein, neue Gefüge herzustellen.

Zur Reformulierung der Kritik gehören derzeit das Nachdenken über Betroffenheiten anstelle von Bewusstheiten, über die Zentralität des Denkens gegenüber den Möglichkeiten einer Verkörperung der Kritik,[18] über Autonomie, die Verflechtung, Bindung und Nicht-Souveränität einschließt, und über die Verschiebung von einer Geste der Aufdeckung des Unsichtbaren (Bedingungen der Möglichkeiten, verborgene Wahrheiten, Widersprüche) zur Auseinandersetzung mit dem Offensichtlichen und Unmaskierten. «Die Welt lässt sich heute nicht mehr durch einen Prozess der Erhellung entzaubern, aber das Offenbare behält dennoch seine verzaubernde Wirkung», heißt es in einem Text von Marina Garcés, der sich mit den Möglichkeiten befasst, Kritik «in den tatsächlichen Verhältnissen unserer gegenwärtigen Welt zu verorten sowie in den Bestimmungen unseres konkreten Daseins zu verkörpern».[19] Gender und Queer Studies haben hier schon vorgearbeitet. Neue Formen von Betroffenheiten zu entwickeln und zu denken, scheint ein ideales Aufgabengebiet für die Medienwissenschaft. Welche Funktionen mediale Prozesse hinsichtlich der Dinge, die uns angehen, übernehmen, scheint eine Frage, die alles andere als belanglos ist.

17 Ganz abgesehen davon, dass die Relation zwischen teils metaphorisch verwendeten Medienbegriffen auf der einen und der Annahme von originären Prozessen der Mediatisierung auf der anderen Seite weiterhin unklar bleibt. Sehr viel drastischer fällt das Urteil von Nina Power gegenüber dem sogenannten philosophischen Realismus aus, der aus ihrer Sicht keinen Bezug zu den Realitäten des Marktes und der politischen Mächte habe, abgesehen von der kaltherzigen Logik der Ausschlüsse und Konkurrenz, wenn sie schreibt: «what use is it if it simply becomes a race to the bottom to prove that every entity is as meaningless as every other (besides, the Atomists did it better)», zit. nach: Alexander Galloway, The Poverty of Philosophy: Realism and Post-Fordism, in: *Critical Inquiry*, Nr. 2, 39. Jg., 2013, 347–366.

18 Marina Garcés, Kritik verkörpern, in: *transversal*, hg. v. eipcp, Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik, 6, 2006, http://eipcp.net/transversal/0806/garces/de, gesehen am 7.6.2014.

19 Marina Garcés, Was vermögen wir? Vom Bewusstsein zur Verkörperung im gegenwärtigen kritischen Denken, in: *transversal*, hg, v. eipcp, 4, 2008, http://eipcp.net/transversal/0808/garces/de, gesehen am 7.6.2014. Eine längere Fassung des Artikels ist erschienen in: Mennel, Nowotny, Raunig (Hg.), *Kunst der Kritik*, 161–173.

WERKZEUGE

MICHAEL BAUTE

ÜBER VIDEO-ESSAY-SEMINARE

9. Juni 2014 16:39:50

Hallo Janna, Till, Michael, Philine

[…] Ich würde generell noch ein bisschen Ton aus den Bildern übernehmen, vielleicht 15 bis 20 Prozent, dann könnte er noch stofflicher wirken. Mir gefallen besonders gut die Wiederholungen und Relektüren einzelner Bilder. Das öffnet mein Verständnis des Films sehr […]. Anbei ein paar Notizen und mögliche Vorschläge, die ich mir beim Gucken gemacht habe:

0:37 unmittelbarer Schnitt in die Bewegung (Wiederholung der ersten Einstellung), «Durch die Kamerabewegung …» – Die Wiederholung der Szene wirkt sehr unvermittelt. […] Möglicherweise könnte es strukturierend sein, hier keinen Bewegungsschnitt, sondern eine klarere Zäsur vorzunehmen.

Vorschlag: Ein Schwarzbild dazwischen, das die Annoncierung einer Freizeile/einer neue Seite/eines neuen Unterkapitels sein könnte und den Zuschauer auf die Wiederholung, aber auch auf die neue Ebene der Betrachtung, die «technisch-interpretative Lektüre» vorbereitet. Dauer des Schwarzbilds: ausprobieren, vielleicht 20 Frames.

1:00 bis 1.55 Montage der zentralperspektivischen Bildmotive & deren Verhältnis zum Text. Ich finde euren Text klar und präzise. Manchmal irritiert mich jedoch die von euch produzierte Bild-Text-Montage und eure Zuordnungen verstören mich bisweilen; was manchmal produktiv sein kann, manchmal aber auch nicht. Ich glaube, ihr müsst da noch am Rhythmus arbeiten. Generell: Gebt der Montage etwas mehr Raum und Luft, indem ihr ein paar Bilder auch mal ohne Voice-Over-Text zeigt (und wenn da noch etwas Rest-Ton zu hören ist, wirkt das auch gleich anders, organischer). Lasst euch Zeit! […]

*

30. Juni 2014 20:11:01

Liebe Luisa & Lena

[…] Ich bin überrascht, wohin sich eure Lektüre entwickelt, und welche Lektüredimensionen ihr an dieser Sequenz realisiert. Eure sensible Art mit den Bewegtbildern umzugehen, finde ich bemerkenswert: Wie die sanfte, aber konzentrierte

> Off-Stimme sich anschmiegt an die Sprech- und Aktionsrhythmen der Figuren, die Lücken abpasst (und manchmal manipuliert), und sowohl antizipierende, als auch rekapitulierende Kommentare anfügt. Ihr schafft dabei so etwas wie eine intellektuelle Souffleur-Situation, die von Anfang bis Ende äußerst spannend und bereichernd ist. Ein paar Anmerkungen und Vorschläge:
>
> 01:16 «… zu faszinieren und zu verstören, scheint ihr nah und fern zugleich» – Die beiden Verben folgen im jetzigen Sprechtempo sehr dicht aufeinander. Um den leichten Gegensatz zu betonen, würde ich eine kleine Pause dazwischen machen. […]
>
> 03:58 «Yella scheint diesen Todeskampf nur zu beobachten.» – Ich hoffe hier auf ein Adjektiv von euch, gerade weil die Beschreibung der Aktionen des Mannes zuvor so dezidiert beschrieben waren. Wie beobachtet Yella diesen Todeskampf? Vorschläge (meine Assoziationen, vielleicht habt ihr andere): angewidert, herzlos, kühl, gefühllos, kalkuliert, geschäftsmäßig …

Die beiden Zitate oben sind Ausschnitte aus Mails, die ich Studierenden aus Weimar und Oldenburg als Feedback nach Ansicht ihrer Video-Essay-Rohschnitte schickte. Die Rohschnitte sind entstanden im Rahmen von Seminaren, von denen dieser Text handeln wird.

Video-Essay-Seminare führe ich seit zwei Jahren an Universitäten und Kunsthochschulen in Deutschland durch – meist unter dem Titel «Audiovisual Film Studies» – und wenn man mich fragen würde, was daran das mich Enthusiasmierendste ist, würde ich sagen: Es ist vor allem diese Feedback-Phase am Ende der Seminare, vor den Präsentationen, wenn die Essays der Studierenden Formen angenommen haben, mit denen ich zuvor nicht rechnen konnte. Es überrascht mich jedes Mal aufs Neue, wie die StudentInnen sich binnen weniger Tage mit Kommentar- und Montagetechniken vertraut machen, die sie vorher, wenn überhaupt, nur als Rezipient kannten, und sie zu unerwarteten Artikulationen über Filme / mit Filmen verwandeln.

Video-Essays sind eine Form «praktischer Filmkritik» (Frieda Grafe), sie sprechen über Filme mit filmischen Mitteln, vermitteln zwischen produktiver und rezeptiver Haltung. Sie bieten eine Form für eine selbstreflexive, produktive Rezeption vorhandenen Materials. Als kurze, skizzenhafte, analytische Filme fokussieren die Essays mittels Voice-Over und Montage der vorgefundenen Bilder dabei individuell gewählte Aspekte. So artikulieren sich persönliche Auseinandersetzungen sowie die Reflexion über formale Fragen und damit korrespondierende

Abb. 1 ***»Badlands« – Ein Video-Essay*****, Realisation: Christopher Hupe, Dilan Barkin, Patricia Cramer, Paul Haas; Produktion: Bauhaus-Universität Weimar, 2013 (Orig. in Farbe)**

Abb. 2 (rechts) ***Autofahrten in »Yella«*****, Realisation: Ariane Reisenweber, Luisa Langenbeck; Produktion: Carl von Ossietzky Universiät Oldenburg, 2014 (Orig. in Farbe)**

Erzählhaltungen. Der Videoessay als Form vervollständigt filmische Produktions- und Rezeptionsprozesse zu einem Kreislauf – Ausgangsmaterial und Interpretation kommunizieren im selben Medium. Theorie wird überführt in Praxis, Filminterpretation wird selbst Film.

Meine Rolle im Rahmen dieser Seminare ändert sich während der Fertigstellung der «Kommentarfilme»[1] mehrfach: Es geht meist los mit Expertenwissen über die Formen des Video-Essays und dem Präsentieren charakteristischer Beispiele des Genres (z. B. Ausschnitte aus Essayfilmen von Harun Farocki, Helmut Färber und Hartmut Bitomsky; aus didaktischen Filmen von Jean Douchet und Alain Bergala; aus auf YouTube verfügbar gemachten Video-Essays von Kevin B. Lee und Matt Zoller Seitz). Es folgt das Zeigen des zuvor bestimmten zu analysierenden Films und das moderierende Diskussionsanleiten über ihn, hin zum Vorformulieren möglicher Essay-Themen und einem Casting von Produktionsgruppen und -zuständigkeiten. Dann kommt das Begleiten technischer Prozesse (mit auf Uni-Computern installierter Digitalschnittsoftware wie Premiere oder Final Cut) bei den Stoffsammlungen ähnelnden Rohschnitten der einzelnen Gruppen (Wahl von groben, blockhaften Ausschnitten aus dem Film; Anlegen von Sammlungen spezifischer Motive; Indexikalisierung charakteristischer Erzähltechniken: rekurrierende Ton- und Bildverfahren, Schnittbesonderheiten etc.). Schließlich bin ich in der Rolle des Beraters bei der Strukturierung der sich inzwischen herauskristallisierten Beobachtungen und Argumente und des Begleiters bei Konzeption und Aufnahme der Kommentartexte.

Ganz zum Schluss bin ich dann mehr oder weniger überflüssig geworden, die Filme sind jetzt fast fertig, die Argumente und die Beobachtungen haben plausible Verhältnisse angenommen, und ein letztes Mal darf ich mich noch einmischen, es geht jetzt nur noch um Kleinigkeiten, Details, die sich bei der Bild-, Ton-, und Textmontage ergeben: Beispielsweise um ein eingesprochenes Kommentarwort, das, weil es zwölf Frames zu früh kommt, in der Luft hängt (soll man da eine «unnatürliche» Sprechpause einlegen oder rafft man den Bildablauf?); oder um ein anderes, das man auch streichen könnte, weil es eine logische Konjunktion bezeichnet, die der Schnitt schon längst vollzogen hat («daher», «deswegen», «im Gegensatz dazu»); um eine langsame Ab- und Aufblende als Übergang von einer zur nächsten Einstellung, die besser harter Schnitt wäre (oder noch besser von einem Schwarzbild unterbrochen?).

Ich sollte kurz darlegen, wie wir diese Seminarform entwickelt haben. Mit dem Filmwissenschaftler Volker Pantenburg und dem Regisseur und

1 Der Begriff «Kommentarfilm» gefällt mir inzwischen besser als «Video-Essays», weil er sich durch die Betonung (textueller) Kommentarleistung abgrenzt von den auteuristisch-fetischisierenden Motivsammlungen und unkommentiert überhöhenden Aneinanderreihungen von Einstellungen, die – auch im akademischen Rahmen – oft für Kernbestand und Glanzlichter des Genres gehalten werden.

Autor Stefan Pethke hatte ich 2005 ein – schließlich nicht finanziertes und unrealisiert gebliebenes – Projekt konzipiert, das «Aus dem Off» heißen und in Form von Dialogen audiovisuell Filme kommentieren sollte. Ein Jahr später lancierten wir (mit Stefanie Schlüter und Erik Stein) das Projekt «Kunst der Vermittlung», das 2007–2009 die Website http://kunst-der-vermittlung.de/ generierte. Bei «Kunst der Vermittlung» ging es um die Erforschung des Genres «filmvermittelnder Film». Wir schrieben:

> Filme, die das Kino selbst thematisieren, seine Ästhetik und seine Geschichte, sind filmvermittelnde Filme.
>
> Ein filmvermittelnder Film kann eine künstlerische Videoarbeit sein, die in einer Montage typische Einstellungen aus Filmen eines Regisseurs versammelt; oder ein Dokumentarfilm über Bild-Motive eines Genres; oder ein »filmkundlicher«, didaktischer Film zur Kinovermittlung in der Schule. Das Genre umfasst viele Formate: experimentelle, analytische, didaktische, essayistische Formen für Kino, Fernsehen, Museum, Schule.

Es war zunächst schwierig, die Forschungen in Praxis umzusetzen. Im Sommersemester 2012 führten Stefan Pethke und ich dann bei den Europäischen Medienwissenschaften an der Uni Potsdam das erste Mal ein Video-Essay-Seminar durch. Die Form dieser Seminare haben wir seitdem mehrfach modifiziert. In Potsdam waren es beispielsweise noch drei Filme, deren Analyse wir den Studenten zur Auswahl stellten. Seitdem gibt es nur noch einen Referenzfilm, der für alle verbindlich ist. Bisher sind in den Seminaren, die ich inzwischen meist alleine durchführe, über 60 Video-Essays zu 15 Filmen entstanden. Der kürzeste Video-Essay ist dreieinhalb Minuten lang, der längste 27. Der älteste behandelte Film ist von 1956 (der Western *The Searchers*, Regie: John Ford, USA), der jüngste von 2014 (der Dokumentarfilm *Pfarrer*, Regie: Chris Wright und Stefan Kolbe, D). Es wurden sieben Spielfilme, ein Experimentalfilm sowie zwei abendfüllende und fünf kurze Dokumentarfilme behandelt. Ich glaube, wenn man neugierig auf einen Film ist, spielt das Genre für die Video-Essay-Produktion keine Rolle.

Die Seminare führe ich inzwischen am liebsten in Blöcken an Wochenenden durch. Als günstig erwiesen hat sich die Form «Freitag-Samstag-Sonntag – zwei Wochen Pause – Freitag-Samstag-Sonntag». In der Pause zwischen den Blöcken haben die StudentInnen Zeit, nicht nur an der Montage, sondern vor allem auch an ihren Texten zu arbeiten. Diese Textarbeit ist mir wichtig, weil mit ihr eine zweite Denk- und Artikulationsform die rein bildliche, sukzessiv voranschreitende der Montage (aber auch des Split-Screens) unter Plausibilätsdruck setzt. Nur durch die Kombination von Text (als gesprochenes Wort oder als Schrifteinblendung) und Bild entsteht die spezifische Evidenzleistung der Video-Essays. Sie vermag es, Abstraktes und Konkretes in ein Spannungsverhältnis zu versetzen, das ich produktiv finde, weil es die gute Frage «wie Filme sehen?»[2] in *close readings* zu beantworten versucht.

2 So hieß, bewusst doppeldeutig, lange Jahre ein wiederkehrendes Seminar von Harun Farocki an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin.

BESPRECHUNGEN

THEORIEN, KULTURTECHNIKEN UND ÄSTHETIKEN DER SYNCHRONISATION

von UTE HOLL

Intermédialités. *Histoire et théorie des arts, lettres et des techniques*, Nr. 19*: synchroniser/synchronizing*, Montréal, Quebec (Presses de l'Université de Montréal) 2012.

Circuit: *Musiques contemporaines*, Vol. 22, Nr. 1: *L'Art de la synchronisation*, Montréal, Quebec (Presses de l'Université de Montréal) 2012.

Christian Kassung, Thomas Macho (Hg.), *Kulturtechniken der Synchronisation*, München (Fink) 2013.

Synchronisation als Wissenschaft sich wechselseitig modifizierender oszillierender Systeme, lebendiger und maschineller, lässt sich als Theorie eines ubiquitären Kommunikationssystems denken und platziert sich so im Herzen der Medienwissenschaft. Etwas holpriger gilt solche Schwingungslogik auch für Würfelwürfe und verbindet Aleatorik mit Synchronisation. Synchronisieren wird als spontane Gegenbewegung zum thermodynamisch gerichteten Prozess des Entropischen beobachtet und erforscht, mit Medien. Seit Kybernetiker Prozesse des Synchronisierens in Frequenzanalysen formalisiert und berechnet haben, konkurrieren natur- und kulturwissenschaftliche Forschungen um die Hoheit des universellen Modells. «Anyone writing a book on synchronization is faced with two problems: on one hand one has to deal with a huge amount of material on the particular aspects and effects; and on the other hand, there is a need to formulate a universal approach that would embrace all particular cases»[1]. PhysikerInnen legen darin ein schönes neues Weltbild frei: «Nature is not based on isolated individual systems. It is rich in connections, interactions and communications of different kinds that are complex beyond belief. With this, synchronization is the most fundamental phenomenon associated with oscillations. It is a direct and widely spread consequence of interaction of different systems with each other»[2]. Synchronisierungsphänomene in biologischen Systemen oder menschlichem Verhalten inspirieren ökologische ebenso wie okkulte, ökonomische wie ästhetische, managementstrategische und anarchistische Interpretationen. Kulturwissenschaft insbesondere verweist auf Techniken, die Synchronisierungsphänomene generieren, sichern oder steuern, und auf Medien, die deren Evidenz liefern. Damit wirft sie Fragen nach dem Selbst selbstorganisierender Systeme auf, virulent in medientechnischen Umgebungen, die neue Konzepte von Gleichzeitigkeit produzieren. Regierungstechniken stehen zur Disposition, prästabilisierte Harmonien, Effekte des Harmonischen in Schwingungslogiken, die als Obertonstrukturen auch kritische Musikwissenschaft im Zeitalter von MIDI und *cloud computing* interessiert.

Die Zeitschrift *Intermédialités*, herausgegeben von Philippe Despoix, und das Periodikum *Circuit: Musiques contemporaines*, beide Montréal, koordinierten zwei Ausgaben zur Synchronisierung in den Künsten. 2013 erschien in München der Band *Kulturtechniken der Synchronisation*, herausgegeben von Christian Kassung und Thomas Macho, der grundsätzlich anhebt: «Zu den elementaren Zielen der meisten Kulturen gehört die Verständigung über gemeinsame Zeit.» (S. 9) Alle Arbeiten zur Synchronisation

diskutieren ein Verhältnis von Zeitverhandlungen und Macht als Knoten eines medial Unbewussten.

Philippe Despoix und Nicolas Donin eröffnen das Dossier *synchroniser/synchronizing* des bilingualen *Intermédialités*-Heftes mit dem Statement, man thematisiere «noeuds médiatiques que sont le corps, les écritures et les objets technique» (S. 9). Formen der *(dé)synchronisation* werden an Kreuzungen von Bild- und Klangkünsten erforscht, Medien, wie die Schrift, nach Leroi-Gourhan als prothetische Synchronisationen begriffen. Vier Themen – zeiträumliche Maßregelungen; Maschinenarbeit und Bild/Klang-Synchronisationen; die Rückkehr dreier Aufschreibesysteme *(langue, nombre, code)*; musikalische Zwischenfälle – organisieren sieben materialgesättigte, sehr gut lesbare Texte, ein von Ines Lindner sorgfältig kuratierter Künstlerinnenbeitrag und als Dokument ein Interview mit Glenn Gould. Politische Strategien der Gemeinsamkeit sind zentrales Thema der *Intermédialités*, etwa im Beitrag des Musikhistorikers Rémy Campos (Paris), der die Transformation bürgerlichen Musizierens als soziales «jouer ensemble» zum arbeitsteiligen Orchesterspiel von Berufsmusikern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschreibt, paradigmatisch an der von Hector Berlioz' eingeführten Praxis, Instrumente und Stimmen isoliert und in Taktteilen proben zu lassen, um erst am Schluss das Ganze mit dem Takt- als Marschallstab exakt zu synchronisieren. «Berlioz adopte une discipline ostensiblement inspirée du modèle militaire: décisions confiées à un seul commandant» (S. 29). Als Vision permanent transformierender Arbeit am Kanal jeder Kommunikation entwickeln die Psychologin Maya Gratier und der Musiker Julien Magnier (Paris/Nanterre) unter dem Titel «Sense and Synchrony» Korrespondenzen zwischen frühkindlicher Kommunikation und Improvisation in der Jazzmusik. «Common ground is thus shared knowledge that enables people to interact; at the same time, it is being continually transformed through the grounding processes embedded in the interactions themselves» (S. 59). Der Kunsthistoriker Serge Cardinal (Montréal) entdeckt umgekehrt eine Sprengung von «common ground» in Jerry Lewis' systematischer Ent-Synchronisierung von Stimme und Mimik in Techniken der Postsynchronisation. Lewis zeige ein «sujet soumis à une ‹mimesis passive, incontrôllée et immaîtrisable›» (S. 79), Kinoapparatur mithin als Ordnung und Befehl einer «l'ordre d'un sujet». Der Akustiker Daniel Deshays (Lyon) führt das Thema weiter, wenn er an Filmen von Fritz Lang, Jacques

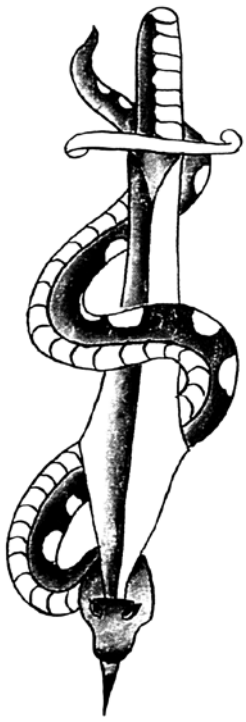
Tati, Jean Rouch und Johan van der Keuken zeigt, dass Momente sichtbaren Nachsynchronisierens den unterstellten Kontakt des Kinos mit dem Realen genau entziehen, um an dieser Stelle künstlerische Produktivität zu markieren (vgl. S. 101). Der Filmwissenschaftler Sébastien Denis (Aix-Marseille) folgt Spuren, die Pierre Schaeffer als Leiter des Experimentalstudios Service de la Recherche de l'ORTF mit Konzepten der *musique concrète* und der Akusmatik in der Vertonung der Serie *Shadoks* hinterlassen hat, und Vincent Bouchard (Lafayette) rekonstruiert medientechnisch und -historisch die Praktiken der Synchronisation vom Tonband zum Videorecorder mit integrierter Tonspur. Aus medienphilosophischer Perspektive zuletzt sucht Peter Szendy (Paris/Nanterre) in den Ästhetiken des Neo-Road-Movies Bahnungen der Sinne und des Sinns als akustisches Pendant zur Heideggers Blickbahn. Die vielfältigen Texte dieser *Intermédialités*-Ausgabe ergänzen sich unter der eleganten Einführung von Despoix/Donin exzellent, wobei audiovisuelle Formationen der Synchronisation den Schwerpunkt bilden. Thematische Kontrapunkte liefern Einstellungen der *Enzyklopädie der Handhabungen* von Anette Rose, sowie die Transkription eines Interviews mit Glenn Gould. Das Lachen des Meisters der Tonbandmontage, angekündigt im Vorwort, zersetzt jede falsche Authentizität einer vorgestellten menschlichen Eigenzeit zugunsten der Empfindlichkeit für Synchronisations- und Medienzeiten.

Interdisziplinarität ist konstitutiv für die Verhandlungen des Synchronisierens. Auch Jonathan Goldman, Herausgeber

der korrespondierenden Ausgabe der Zeitschrift *Circuit*, treibt Fragen von Zeitkorrespondenzen und Gleichschaltungen über musikwissenschaftliche Rahmen hinaus: Auf dem Coverfoto musizieren Nähmaschinen namens «Singer» unabhängig, seriell und asynchron zusammen, *ensemble* rhythmisch, wie einst Cages Tonbänder. Modelle vom Leib-Seele-Verhältnis, die Goldman allen Synchronisierungspolitiken zugrundelegt, hat auch Musik immer als Problem von Regierungskünsten verhandelt. Archia Cont, Forscher am Pariser Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, verfolgt in seinem Text das Verhältnis konventioneller Notenschriften und deren elektronischer Transformation als Übergang von «temps écrit au temps produit» (S. 9). In Projekten von Cage / Cunningham bis zum Antescofo des IRCAM entdeckt er ein Verhalten zwischen Instrumenten und elektroakustischen Anordnungen, das Maschinenprotokollen sowohl folgt als auch diese transformiert. Cléo Palacio-Quintin, Komponistin und Redaktionsmitglied des *Circuit*, wendet die Frage eines von digitalen Prozessen induzierten Verhaltens auf musikalische Gesten. Anhand einer selbstentwickelten elektronischen Flöte analysiert sie physische Parameter der Klangproduktion, isoliert Atem, Lippen- und Zungenkoordination, Blasen, Pressen und Körperbewegungen der Flötistin als Übertragung instrumenteller Gestik auf die mit MIDI digital synchronisierte Logik elektroakustischer Klänge. Referenz ist François Delalandes Unterscheidung von *gestes ancillaires* und *gestes effecteures* bei Glenn Gould, des notorischen Studiomusikers, 1988. Die Geste ist ebenso zentral im Text der Schlagzeugerin Barah Héon-Morisette zu Thierry de Meys *Light Music*, das Körperbewegungen in Licht und entsprechend programmierte Klangformationen übersetzt. Wieder in der Tradition von Cage / Cunningham und David Rockeby untersucht sie rückkoppelnde Verhältnisse von Bild, Klang und Tanz zwischen *gestes innés* (S. 43), angeborenen Gesten, und professionellen. In Parametern klassischer Avantgarde schreibt zuletzt auch Andrew Culver sein Manifest «Unconducting the Self-Synchronizing Orchestra». Mitarbeiter von Cage, Mitbegründer des Ensembles SONDE in Montréal und Gründer eines Unternehmens für Kooperationssoftware, deklariert Culver Praktiken sich selbst synchronisierender Zufallsoperation als Übungen in kollektiver Kreativität. Auch *Circuit* schließt mit einem Dokument, der Übersetzung von Witold Lutosławski «Sur l'aléatorisme» (1961) aus dem Polnischen: Deutlich in der Tradition Cages proklamierte er ein «relâchement des liens temporels», ein Hängenlassen der Zügel der Zeit in musikalischer Praxis. Klang sollte sich im Spielen selbst synchronisieren, so wie es in den Experimenten dirigentenloser Orchester der 1920er Jahre, dem sovietischen Persimfans oder dem Leipziger Sinfonie-Orchester von 1928 ausprobiert wurde, an die Goldman in seiner Einleitung erinnert.

Dem Topos des Synchronisierens und Entsynchronisierens hängt in der Tat ein Moment des Laufenlassens an, wie der Band *Kulturtechniken der Synchronisation* als sehr fröhliche Wissenschaft einer interdisziplinären Forschergruppe des Hermann von Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik an der Humboldt-Universität zu Berlin beweist.[3] Jenes Problem eines «huge amount of material on the particular aspects and effects», das Balanov u. a. Synchronisationsforschern zu bedenken geben, setzt dieser Band offensiv ein, um gegenstrebige Logiken der Synchronisation in Begriff und Kulturtechnik zu entfalten. «Synchronisation zielt ja einerseits auf die Herstellung von Gleichzeitigkeit, […] andererseits bezweckt sie eine Art von Rhythmisierung, also die geregelte Vermeidung von Gleichzeitigkeit» (S. 15), die Verkehr, Börsen und empfindliche Herzen leicht zum Infarkt führt. Die Perspektive des Bandes liegt auf Berührungspunkten von Kulturtechniken, Alltagspraktiken und -erfahrungen in Zeitlichkeit, entwirrt die von Despoix / Donin eingeführten Knoten von Körper, Medien und technischen Objekten historisch und verknüpft sie epistemisch neu. Das Vergnügen steckt hier im Detail, nicht nur der Beispiele, sondern auch der Argumentationen und Denkwege, wie eine Rezension sie nicht wiedergeben kann. Die Texte, organisiert in drei Kapiteln nach Systemen der Synchronisation als soziale, technische und mediale, wirken aufeinander wie wechselseitig sich modifizierende Oszillatoren. Der Aufbau ist gleichermaßen solide, informativ und kühn auf die Grenzen der Disziplinen gerichtet. So rekapituliert Anna Echterhölters Studie zu Johann David Köhlers ‹Chronologia› (1736) nicht nur die Geschichte technischer Visualisierung gerichteter Zeit in Rastern, Tabellen und Lines, mit denen wir meinen, rechnen zu können, sondern entwickelt daran zugleich eine Kritik historiografischer Modelle. Thomas Machos Analyse des Befehls als

Kulturtechnik sozialer Synchronisation erinnert mit Canetti daran, dass der Befehl älter sei als alle Sprachen. Seine kürzeste Kulturgeschichte der Synchronisation als physischer Speichertechnik für Drill und Dressur verweist nur nebenbei darauf, dass der Eigenname erster Befehl und mithin Initiation in die Verknotung des Körpers ist. Gerade die Zeitlosigkeit des Unbewussten garantiert die Präsenz eingeübter Befehle als permanenter Synchronisation des Selbst. Aus historischer Perspektive unterscheidet Olaf Briese epidemiologische Erklärungsmodelle, die der Logik von Synchronizität oder Nichtsynchronizität folgen, während Christine Schnaithmann eine brillante Studie des frühen Versandhandels in den USA als Synchronisieren in Produktmarketing und wissenschaftlicher Marktkoordination liefert, die Grundlage gegenwärtiger Debatten um Onlinehandel sein müsste. Der Teil sozialer Synchronisation wird komplettiert durch Sebastian Vehlkens Überlegungen zur Schwarmint elligenz, eigentlich die genaue Schnittstelle von sozialen, technischen und medialen Methoden der Synchronisation. Vehlken zieht den Bogen von kybernetischen Strategien, Ordnung aus Unordnungen zu destillieren, zu systemtheoretischen Modellen, Synchronisationsphänomenen als solche zwischen Umwelt und Kollektiv sowie *innerhalb* dieses Kollektivs zur Adaption an externe System zu begreifen. Am Ende des ersten Kapitels ist damit auf die Ambivalenz synchronisierender Prozesse, sowohl homöostatisch Stabilität als auch ein «Umschlagen in Strukturänderungen» generieren zu können, verwiesen.



Ebenfalls höchst anregend sind die folgenden Texte zur technischen Synchronisation: Johannes Graf untersucht Zeit-Synchronisierung in Deutschland im Kontext von modernem Waren- und Datentausch am Beispiel der Urania-Säulen in Berlin und der Normal-Zeit GmbH. Wolfgang Pircher führt das Sujet als «Gleichschaltung», implizit Machos Befehlstext historisch und politisch aufnehmend. Ideologie und Technik, «Zentralisierung politischer Macht und Unifizierung innerhalb der Produktion von Massengütern» (S. 189) zeigt er als zwei Seiten der Standardisierung, die er als Resultat von Kriegsgeschichte diagnostiziert und damit neues detailreiches Licht auf Frederik Winslow Taylors Entwicklung statistisch organisierter Produktionsverfahren sowie auf systemisches Management als Maskerade des Operational Research wirft, statistischer Kriegsführung in Friedenszeiten. Synchronisiert heißt hier, sich statistisch gleich befohlen zu verhalten. Mit anderem Material doch vergleichbar argumentierend, rekonstruiert Gloria Meynen die Geschichte der Globalisierung als eines gleichermaßen aus dem All geschalteten Bildes der Welt. Sie verfolgt die im Band insgesamt scharf geführte Reflexion auf den Begriff der Kulturtechnik. «Kultur» sei von der CIA zuerst als aus synchronisierten Messdaten etablierte Hermeneutik des Feindes bezeichnet worden (vgl. S. 214), ein synchronisierender Weltblick, über den alle erst dank Blickübertragung aus dem All zu verfügen meinen: globalisiert. Die kulturwissenschaftlichen Überlegungen sind ergänzt durch zwei aufschlussreiche Texte zur Informatik, die Rechnen überhaupt als Synchronisieren von elementaren Operationen beschreiben. Lasse Scherffig und Georg Trogemann analysieren das «Warten beim Rechnen» als Prozeduren des Synchronisierens in mechanisierten und parallelen Rechenprozessen im Hinblick auf implementierte Strategien zwischen Hardware, Software, Formalisierungsmodellen und User-Perspektive. Martin Warnke zeigt in «Quantencomputer. Taktlos.», wie die Logik von Speicherung, Adressierung und Taktung, welche Arbeitsweisen gegenwärtiger Computer bestimmt, unter Bedingungen exponentieller Miniaturisierung des Speicherplatzes und der Codierung in Atomen und Photonen Logiken der Quantenmechanik weichen wird, in welcher Beobachtung stets Interaktion bedeutet. «Synchron laufen die reinen Zustände einer quantenphysikalischen Überlagerung genau zwischen den Momenten der Erzeugung des Zustands und der Messung, die ihn dann wieder auflöst.» (S. 278) Lücken und Zäsuren markieren Modelle der Synchronisierung.

Für den letzten Teil, «mediale Synchronisation», rekonstruiert Christian Kassung Synchronisationsprobleme

eines ebenfalls durch Zäsuren markierten Modells des Lesens, das um 1880 auf psychophysiologische Untersuchungen der Augenbewegung zurückgeht. Was das Auge jenseits von Sinn physiologisch ruckend erfasst, muss erst mit der buchstäblichen Anordnung von Sinneinheiten synchronisiert werden. In seinem filmgeschichtlich und technikhistorisch kenntnisreichen Artikel verhandelt Michael Wedel Systeme zur Sprachsynchronisation der frühen 1930er Jahre, darunter das «rhythmographische» Carl Robert Blums, ein Temponotenband auf Filmkopien, das zugleich «avantgardistisches Kunst- und industrielles Produktionsmittel» (S. 320) war und in der Rück-Synchronisation der Universal-Verfilmung von Remarques *Im Westen nicht Neues* verwickelt wurde in politische Debatten um nationale Identifikation unter Bedingung der Nachsynchronisation: Jerry Lewis als deutscher Technikdiskurs.

Sebastian Gießmanns mediengenealogische Rekonstruktion von Henry C. Becks topologischer Tube Map Londons von 1933 führt diese auf Praktiken der Zugleitung und der Bedienung von Stellwerken zurück, moderne Synchronisierungstechniken, deren Nachtseite «die unbeherrschten Dinge und Körper bleiben.» (S. 360) Jens Schröters Text zur Standardisierung der Drehzahlen von Schallplatten und seine Rekonstruktion von drei Gegenstrategien, die Daten auf Trägern systematisch desynchronisieren, ebenso wie Albert Kümmel-Schnurs rhythmisch passender Text zur Synkope des fehlenden Bildes in Filmen, die als Reparatur vorgängiger Störung verstanden werden muss, stellen selbst Formen von Denken in ent-synchronisierten Zeitformen dar. Sie müssen selbst gelesen werden, asynchron, im Kontext eines Sujets, das wissenschaftliches Denken insgesamt angeht: mehr Autonomie in wechselseitig sich modifizierenden oszillierenden Systemen.

1 Alexander Balanov, Natalia Janson, Dmitry Postnov, Olga Sosnovtseva, *Synchronization: From Simple to Complex*, Berlin, Heidelberg (Springer) 2009, 1.

2 Ebd.

3 Deren Forschungen unter anderem durch eine Ausstellung und auf der Webseite http://www.culture.hu-berlin.de/synchron/ (gesehen am 29.7.2014) dokumentiert sind.

AUTOREN, PIRATEN UND ANDERE FANTASIEN
Fünf Publikationen und noch mehr Argumente dazu, weshalb die Medienwissenschaft Rechtsfragen nicht länger ignorieren sollte

von MALTE HAGENER / DIETMAR KAMMERER

Alberto Beltrame, Ludovica Fales, Giuseppe Fidotta (Hg.), *Whose Right? Media, Intellectual Property and Authorship in the Digital Age*, Udine (Film Forum) 2014.

Peter Decherney, *Hollywood's Copyright Wars. From Edison to the Internet*, New York (Columbia Univ. Press) 2012 (Film and Culture).

Monika Dommann, *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt/M. (Fischer) 2014.

Dirk von Gehlen, *Mashup. Lob der Kopie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2011.

Thomas Vesting, *Die Medien des Rechts: Sprache*, Weilerswist (Velbrück Wissenschaft) 2011.

Vor gut 100 Jahren, 1907 um genau zu sein, prägte der deutsche Jurist Josef Kohler den Begriff des Immaterialgüterrechts, der auf ebenso treffende wie sprachlich verdrehte Weise die paradoxe Grundstruktur eines Problemfeldes auf den Punkt bringt, dessen Reichweite und Bedeutung uns erst allmählich klar wird. Auf der einen Seite beschreibt dieser sehr deutsche Begriff die Verfestigung von etwas Immateriellem, auf der anderen Seite entzieht sich ein Gedanke, eine Idee oder eine Melodie immer wieder einer festen Zuschreibung, weil die spezifische mediale Form eine unauflösliche Einheit mit dem Inhalt eingeht, jedes neue Vorkommen also wieder als Variation – und damit potentiell als etwas gänzlich Neues – gelten kann. Grundsätzlich hat man es also bei der Frage nach dem Urheberrecht und Copyright mit einer Konfiguration des Medialen zu tun, weil es immer wieder einer Übertragungs- und Vermittlungsleistung bedarf, um der Sache habhaft zu werden.

Mit der Oszillation zwischen Flüchtigkeit (des Gedanken) und Fixierung (als Rechtsgut) ist jedoch nur ein Spannungsfeld aufgerufen, derer es eine ganze Reihe gibt – die «Rechtspraxis» will zwischen der Erschaffung geistiger Inhalte und der Erstarrung durch Monopolbildung einen Mittelweg finden; die «Apparatehersteller» haben Interesse an Rechtssicherheit, aber auch an der möglichst freien Nutzung ihrer Geräte, weil sie sich davon höheren Absatz erhoffen; die «Urheber» wollen für ihr Tun entlohnt werden, aber auch weiterhin auf andere Inhalte zugreifen können; die «Verwerter» möchten eine möglichst lange exklusive Auswertung ihrer Inhalte sicherstellen; das «Publikum» will, je nach aktueller Medientechnologie, eine weitreichende und flexible Nutzung der Inhalte, ohne großen administrativen oder finanziellen Aufwand.

Es mag erstaunen, dass diese Gemengelage nicht schon früher Anlass zu weitreichenden Betrachtungen gegeben hat, aber erst in den letzten Jahren, als die Probleme und Fragen auf der Hand lagen, hat sich ein breites Interesse ergeben. Konkret sind es also BitTorrent und Google Books, Spotify und Netflix, die uns nachdrücklich vor Augen führen, dass das Recht längst der Realität hinterherhinkt, dass das massenhafte Praktizieren des vernetzten Austausches eine Modifikation der legalen Grundlagen erzwingt, aber zugleich auch radikal die Bedingungen der Möglichkeit von Medialität neu konfiguriert. Inzwischen hat sich auch

die Medienwissenschaft dieser Fragen angenommen und in unterschiedlicher Hinsicht auf eine Historisierung und Theoretisierung gedrängt. Jenseits der kulturpessimistischen Untergangsszenarien und der moralischen Panik auf der einen Seite, jenseits auch des kalifornischen Millenarismus auf der anderen, gibt es einige neue Titel, die zur Versachlichung der Debatte beitragen und von denen hier einige eingehender vorgestellt werden sollen.

Angesichts der breiten, häufig aufgeregten, wenn nicht gar hysterischen Debatte tut nichts so gut wie eine gründliche Historisierung, die dadurch eine andere Perspektive gewinnt, die atemlose Erregung der Gegenwart relativiert und durch die intelligente Auswahl von Präzedenzfällen die gegenwärtigen Probleme in anderem Licht erscheinen lässt. Während die Zürcher Historikerin Monika Dommann in *Autoren und Apparate* anhand der Kopie und der Musikaufnahme die Entwicklung des Copyrights seit Mitte des 19. Jahrhunderts nachzeichnet, erzählt der an der University of Pennsylvania lehrende Peter Decherney die Geschichte Hollywoods als die Geschichte der Konflikte um das Urheberrecht.

Hollywood's Copyright Wars geht von der These aus, dass die Auseinandersetzungen um das Urheberrecht seit Ende des 19. Jahrhunderts das Kino nicht nur begleitet, sondern vielmehr geprägt haben; und dies nicht nur in wirtschaftlicher und organisatorischer Hinsicht, sondern bis tief ins ästhetische Gewebe hinein. Dabei wird vor allem deutlich, dass Hollywood historisch auf beiden Seiten einer imaginären Grenzlinie anzusiedeln ist: «Studios are in the business of creating and controlling intellectual property, but the creative professionals working in the film and industries make new works by building on the storehouse of cultural ideas.» (S. 4) Es ist also keineswegs so, dass es der Filmindustrie stets darum gegangen wäre, die Reichweite des Urheberrechts auszudehnen, um die eigenen Gewinne zu optimieren, sondern die Entwicklung ist verwickelter und komplizierter.

Decherneys Studie fokussiert folglich immer wieder Fragen, die auch die ästhetische Form der Filme betrifft – was sind genretypische Versatzstücke, die der Allgemeinheit offen stehen, was ist ein individueller Ausdruck, der geschützt werden kann? Welche Vorlagen kann man sich unter welchen Bedingungen aneignen, wann ist von einer Eigenständigkeit zu sprechen? Erstaunlicherweise sind juristische Institutionen häufig die ersten, die sich mit medienontologischen Fragestellungen auseinanderzusetzen haben, und immer wieder finden sich in den Urteilsbegründungen interessante medientheoretische Einlassungen, die Decherney mit großer Kenntnis herauspräpariert und kommentiert. Zusammen mit Dommanns Studie muss dieses Buch als ein Meilenstein und Wendepunkt für die Mediengeschichtsschreibung gelten, die nicht länger die Bedeutung juristischer Rahmenbedingungen ignorieren kann.

Autoren und Apparate ist, das sei zunächst gesagt, ein Genuss zu lesen. Die Vorteile des geschichtswissenschaftlichen Handwerks liegen hier auf der Hand – gründlich recherchiert und gut geschrieben, komplex, ohne in Jargon zu verfallen, klar in der Aussage, auch wenn man vielleicht ab und zu anderer Meinung sein mag. Die Untersuchung siedelt sich an im Spannungsfeld zwischen kreativem Entstehungsprozess, ökonomischen Verwertungszusammenhängen, materiellen Medientechniken und kultureller Rechtspraxis. Dommann konzentriert sich auf zwei breit angelegte Fallstudien, die verdeutlichen, dass Rechtspraxis auch immer ein Stück weit Medientheorie ist. Die Auswahl der Fälle resultiert aus dringenden Anliegen der Gegenwart. So werden die Geschichte der Fotokopie, bei der es immer um den Zugang zum Wissen geht, und die Verhandlung der Musikaufnahme parallel behandelt. Diese Themenkomplexe werden vom späten 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart verfolgt, der Schwerpunkt liegt auf Deutschland, Frankreich, Großbritannien und den Vereinigten Staaten. Im Gegensatz zu Decherney interessiert sich Dommann weniger dafür, wie das Recht die Praxis der Medieninhalte beeinflusst, sondern einerseits für die Geschichte des Urheber- und Patentrechts, andererseits für die Wechselwirkungen zwischen Medientechnologie und dem juristischen Feld.

So unterschiedlich die Ansätze, Methoden und Objekte im Einzelnen sind, so gibt es doch Themenfelder, die immer wieder zum Ausdruck kommen, darunter etwa die so genannte «Piraterie» und der «Autor». Wie schon Lawrence Lessig und andere Aktivisten aus der Creative Commons-Bewegung wiederholt argumentiert haben, geht jeder

Medienwandel mit der Unterstellung (oder der Tatsache) der unbefugten Aneignung einher – die Piraten von gestern, die geschickt die vorhandenen Schlupflöcher genutzt haben, sind die Medienmogule von heute, die wiederum scharf gegen vermeintliche Piraten (die Wirtschaftskapitäne von morgen) vorgehen. In diesem Sinne lässt sich «piracy as a business force» (Adrian Johns) verstehen, als eine kreativ-zerstörerische Kraft, die immer wieder Neues schafft. Darüber hinaus ist «Piraterie», auch das eine Erkenntnis der historischen Untersuchungen, eine Zuschreibung, die stetigen Veränderungen und Aushandlungen unterworfen ist, eine gesellschaftliche Konstruktion, die immer erst diskursiv hervorgebracht werden muss.

In *Mashup. Lob der Kopie* stellt der Journalist Dirk von Gehlen diese heftig geführte Diskussion und ihre Protagonisten vor. Das Buch ist keine wissenschaftliche Studie, sondern selbst eine Intervention, ein Plädoyer für ein Umdenken im Hinblick auf das Verhältnis von Kopie und Original, auf die Praxis des Kopierens – die hier sehr weit gefasst wird – und auf die Wertschätzung, die man ihr entgegenbringt. Ausgehend von den Anstrengungen der Rechteindustrie, Urheberrechtsverletzungen nicht nur juristisch zu verfolgen, sondern als Handlung von «Raubkopierern» gesellschaftlich zu ächten, versammelt Gehlen zahlreiche Argumente von AkteurInnen – teilweise eingebunden durch Interviews –, die für ein Urheberrecht eintreten, das die Interessen derjenigen, die als «Nutzer» oder «Konsumenten» nur unzureichend beschrieben sind, einerseits und der Rechteverwerter andererseits in gleichem Maße berücksichtigt. Das Buch versammelt eine Fülle von Zitaten, es vollzieht selbst, was es predigt: Wenn einem Mashup die Fähigkeit zugrunde liegt, sich aus möglichst vielen Quellen zu bedienen, um etwas Neues zu schaffen, dann ist Gehlen ein Meister darin.

Zwei Modelle der Kopie stehen im Zentrum: Reproduktion und Referenz. Dadurch wird die Kopie (im Sinne von Tradition, Mimesis, Reproduktion, Imitation, Wiederholung usw.) zwar als grundlegende Operation erkennbar, ohne die Kultur nicht erhalten und weiter entwickelt werden könnte. Allerdings droht der Begriff durch diese Ausdehnung, jede Kontur zu verlieren, wenn mit der Selbst-Replikation der DNA sogar die Grundlagen organischen Lebens auf Basis der «Kopie» gestellt werden. Zudem ist fraglich, ob Gehlens ins Eigentliche des Problems trifft: Schließlich stören sich Rechteinhaber, ihrer eigenen Rhetorik oft zum Trotz, nicht an den Kopiervorgängen selbst, sondern an den ausbleibenden Lizenzzahlungen. Würden Zahlungen erfolgen, wären GEMA & Co. der größte Freund von Tauschbörsen, schließlich übernehmen diese die Kosten für die Bevorratung, Bewerbung und Distribution der Produkte, die die Industrie bislang selbst zu tragen hat.

In diesem Streit zwischen Lizenzinhabern und den neuen, digitalen Produzenten-Nutzern («prosumer») bleibt eine Figur bei Gehlen paradoxerweise unterbelichtet – der Urheber oder Autor selbst, der sich aus dieser Perspektive nur als hartnäckiges Konstrukt beschreiben lässt – als juristische Zuschreibung, als Fiktion einer gesellschaftlichen Logik von Kreativität oder als Funktion einer Marketingmaschine. Hier etwa kann die Filmwissenschaft einsetzen und ihre lange Geschichte wie auch konzeptuelle Vorleistung in die Waagschale werfen. Dies verdeutlicht der Band *Whose Right? Media, Intellectual Property and Authorship in the Digital Age*, der auf die Udine Film Studies-Konferenz 2013 zurückgeht. Die Beiträger aus Europa und Nordamerika (die Aufsätze sind zum größten Teil auf Englisch, einige auch auf Französisch) fokussieren unter anderem den Autor als juristische wie als theoretische Figur, die diesseits und jenseits des Atlantiks ganz anders konzeptualisiert wird. So ist das europäische Recht im Kern ein Persönlichkeitsrecht, das den als isoliert gedachten Urheber explizit an den Anfang stellt. Das «droit d'auteur» sieht das künstlerische Werk als eine Art Extension des schöpferischen Menschen an, womit ein Autor für sein Werk auch jenseits des wirtschaftlichen Schutzes ein Recht beanspruchen kann, etwa auf Namensnennung, auf Unversehrtheit des Werkes oder auf Nichtverbreitung.

In den USA findet diese Auffassung kaum Anhänger, so dass implizit auch die Differenz der Rechtssysteme

deutlich wird. Das US-amerikanische «copyright» hat zuvörderst die Förderung von Kunst und Wissenschaft (und damit den Vorteil der Allgemeinheit) zum Ziel, wobei sie zwei Instrumente gegeneinander abwägen muss – einerseits die Urheber zu schützen und dafür zu sorgen, dass ihre Arbeit angemessen entschädigt wird, andererseits das Feld so weit offen zu halten, dass Innovationen und Veränderungen möglich bleiben und der Markt für Neulinge nicht verschlossen bleibt. In diesem Sinne ist auch die Doktrin des «fair use» zu verstehen, die es in den Bereichen Bildung und Kunst ermöglicht, bestehende Werke für neue Entwicklungen auch ohne Erlaubnis zu nutzen. Diese in den 1980er Jahren erreichten Regelungen sind international wegweisend, das europäische Rechtssystem hat hierzu (leider) kein Äquivalent vorzuweisen.

Die Erkundung dieses Feldes – neben der Notwendigkeit, sich ein gewisses Maß an juristischer Expertise anzueignen – ist nicht zuletzt deswegen so kompliziert, weil nationale Normen und Rechtsvorstellungen immer wieder mit internationalen Ideen von freiem Handel oder der Vorstellung vom ungehinderten Fluss von Kunst und Kultur zum Zwecke der Völkerverständigung interagieren und kollidieren. Auch hier vermag der Udineser Band durch Fallstudien etwa zum Einfluss der veränderten legalen Bedingungen auf die Filmindustrie im Übergang von der Sowjetunion zum Post-Perestroika-Staat oder zur Bedeutung der juristischen Rahmen für die Filmförderung deutlich zu machen, welches Potential und Anschauungsmaterial der Film für derartige Fragen noch immer zu geben vermag.

Was die Studien von Dommann und Decherney vor allem vor Augen führen, ist die Ignoranz, mit der die Medienwissenschaft bisher den rechtlichen Rahmenbedingungen begegnet ist – das «juristische Apriori» kann nicht länger ausgeklammert werden, wenn das Fach sich der ganzen Komplexität medialer Realität stellen will. Mit Ausnahme einiger weniger Vorläufer – Cornelia Vismann, die sich allerdings weniger für die Konstituierung von Medienpraxis durch Rechtsprechung als vielmehr für die Medialität der Rechtsprechung selbst interessiert hat, oder Lucas Hilderbrands Genealogie der illegalen Videokopie[1] – hat sich die Medienwissenschaft zwar für ästhetische, soziale, wirtschaftliche und politische Belange interessiert, die juristische Dimension aber weitgehend vernachlässigt.[2] Immerhin hat die Rechtswissenschaft umgekehrt damit begonnen, das «mediale Apriori» in ihrer eigenen Disziplin zu berücksichtigen. So erklärt der Rechtstheoretiker Thomas Vesting (Frankfurt/M.) programmatisch: «Recht muss als Medienkonstellation begriffen und analysiert werden.»[3] Sein auf vier Bände angelegtes Projekt *Medien des Rechts* unternimmt den Versuch, die Abhängigkeit unterschiedlicher Rechtskulturen von einem jeweils dominanten Medium – Sprache, Schrift, Buchdruck (erschienen 2011 bzw. 2013) und Netzwerk (noch nicht erschienen) – nachzuweisen und dadurch der Vorstellung entgegenzutreten, rechtliche Regeln und Werte entstünden in einer autonomen, reinen Sphäre des Sollens. Weder Rechts- noch Medienwissenschaft wird sich also in Zukunft auf die allzu bequeme Position zurückziehen können, das jeweils andere Feld zu ignorieren.

Wenn der Gesetzgeber auf aktuelle Entwicklungen im Bereich der Medien nur mit Verzögerung reagiert, ist das ein Versäumnis, das Risiken nicht nur für die Forschung und Lehre im Bereich der Medien, sondern für die Wissenschaft insgesamt zeitigt. Die Medienwissenschaft darf diesen Stillstand nicht mitvollziehen, sondern muss entschieden dafür eintreten, dass Rechtsnormen der gesellschaftlichen Entwicklung rechtzeitig angepasst werden. Die hier vorgestellten Publikationen sind hilfreiche Ratgeber bei einer ersten Orientierung in diesem Feld.

1 Lucas Hilderbrand, *Inherent Vice. Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham, North Carolina (Duke Univ. Press) 2009.

2 Vgl. Cornelia Vismann, *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt/M. (Fischer) 2000 und dies., *Medien der Rechtssprechung*, Frankfurt/M. (Fischer) 2011 sowie Lucas Hilderbrand, *Inherent Vice. Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham, North Carolina (Duke Univ. Press) 2009.

3 Thomas Vesting, *Die Medien des Rechts: Sprache*, Frankfurt/M. (Velbrück) 2011, 39.

DANIEL ESCHKÖTTER / VOLKER PANTENBURG

WAS FAROCKI LEHRT

In seiner dreiteiligen Installation *Auge/Maschine* (2000–2003) zeigt uns Harun Farocki Aufnahmen aus Kameras im Irakkrieg von 1991, Point-of-View-Shots aus Bomben, die sich ins Ziel stürzen und das Bild im Moment der Detonation in Rauschen verwandeln. Er verbindet diese Bilder mit zahllosen anderen Praktiken der Bilderkennung, in denen gespeicherte Vorbilder mit Echtzeit-Überwachungsaufnahmen abgeglichen werden. Bilder, die industrielle Produktionsabläufe kontrollieren, die architektonische Vermessungsdaten in Algorithmen umwandeln, die Autos, Roboter oder Drohnen steuern. Im ersten Teil des Zyklus werden in Zwischentiteln, von einer Computerstimme gelesen, einige Merkmale solcher Bilder aufgezählt: «Diese Bilder sind ohne soziale Absicht / Nicht zur Erbauung / Nicht zum Bedenken.» Farocki nennt diesen Bildtypus «operative Bilder». Es ist überraschend zu sehen, dass der Begriff zurückführt zu einem der frühesten Texte Farockis, einer Auseinandersetzung mit Roland Barthes' *Mythen des Alltags* kurz nach der Publikation der deutschen Teilübersetzung. In einer Radioeinführung für den SFB, gesendet im Juni 1965,[1] zitiert der 21-jährige ausführlich aus Barthes' theoretischen Ausführungen zum «Mythos heute»: «Wenn ich Holzfäller bin und den Baum benenne, den ich fälle, so spreche ich, welches auch die Form meines Satzes sein mag, *den Baum*, ich spreche nicht *über* ihn. Das heißt, daß meine Sprache operativ und mit ihrem Objekt auf transitive Weise verbunden ist.»[2] Zwischen Barthes' Vorstellung einer operativen, und das heißt gegen die ideologische Vereinnahmung durch die Metasprache des Mythos resistenten Sprache, und Farockis «operativen Bildern» knapp 40 Jahre später spannt sich ein ambivalenter Raum auf. Denn einerseits verwirklicht sich in den «operativen Bildern» die Utopie, dass es eine Eigengesetzlichkeit und Autonomie des Bildes geben muss, die nicht auf sprachliche Vermittlung, Übersetzung und Kommentierung angewiesen ist. Es sind Bilder, die selbst arbeiten und vollständig auf der Ebene der Objekte und prozessualen Vollzüge agieren. Andererseits jedoch löscht sich

1 Harun Farocki, Einf.[ührung]: «Mythen des Alltags» von Roland Barthes, in: *Reihe «Thema»*, Redaktion: Lore Ditzen, Sender Freies Berlin, 26.6.1965 [Manuskript]. Dank an Georg Stanitzek für die Recherche und Überlassung des Texts.

2 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1964, 134.

das Bild als Bild in dieser Operativität zugleich aus; es ist nicht mehr als Bild, sondern nur noch als mathematisch-technische Operation gefragt. Ein wiederkehrender Topos in Farockis Arbeiten seit spätestens Mitte der 1980er Jahre: Wie nach der Abschaffung manueller Arbeit – genauer: ihrer geographischen Verdrängung an die Peripherien des Globalismus – im letzten halben Jahrhundert auch das Sehen durch technische Prozesse ersetzt wird. Vielleicht lässt sich Farockis Werk, das durch seinen plötzlichen Tod Ende Juli 2014 jäh unterbrochen wurde, als eine anhaltende, immer wieder neu ansetzende Entfaltung «operativer» Möglichkeiten des Bildes betrachten. Immer geht es dabei – in den unterschiedlichsten Konstellationen, mit ganz unterschiedlichen Verfahren zwischen zurückhaltender Beobachtung und expliziter Interpretation – um Verschaltungen zwischen Gesellschaft, Bildprozessen und Arbeit. (V.P.)

Dass diese Schaltkreise eben solche sind, wie Bilder und Arbeit operativ verschränkt werden, einander konstituieren, das haben der Medienwissenschaft nicht zuletzt Farockis Verschaltungen – Installationen, Montagen, Vergleiche – beigebracht und immer wieder vorgeführt. Sie waren ihr, uns, der Medienwissenschaft, oft der Igel der Kinder- und Hausmärchen. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (D 1988), *Videogramme einer Revolution* (D 1992), *Erkennen und Verfolgen* (D 2003), *Serious Games* (D 2009–2010) – *Ick bün all hier*. «Die Bilder, werden sie überflüssig oder frei?», fragte er in einem Text zu Michael Kliers Überwachungskamera-Footage-Film *Der Riese* (D 1983) in der *Filmkritik* im September 1983.[3] Und: «Die Bilder werden an den Rand gedrängt, aber wie groß wird der Rand und wie klein wird das Zentrum?» Dass im Zentrum, wo, vielleicht, einmal Kino war, der Code stehen wird, das scheint Farocki schon damals gewusst zu haben. Wenn in seinen Installationsfilmen zur Computersimulation der letzten Jahre mitunter, wie zum Vergleich, Kinobilder auf die computergenerierten treffen, der Wind im Dünengras, Wolkenformationen, komplexe Dinge unserer Welt, dann artikuliert sich darin ein Möglichkeitssinn vom Überleben des Films – der frei werden könnte für anderes, wenn er aus seiner fotochemisch-indexikalischen Weltverhältnisverpflichtung endgültig entlassen wäre. «Man muss sich kein Bild mehr machen können.»[4] So hat Farocki die operative Freisetzung anlässlich von *Der Riese* kommentiert. Das galt für ihn natürlich nicht, den Sammler von Bildern der und Einstellungen zur Arbeit, Vermesser des Feldes der Arbeit am Bild, die ihre Schauplätze verlagert. Bilder der Arbeit sind rar, weil, mit Godards *Passion* (F/CH 1982), «man in Fabriken nicht drehen darf»[5]: das ist Motiv und Motor von Farockis, ja, eben, Arbeiten. Die Fabriken, in denen Farocki zuletzt immer gedreht hat, sind die neuen Filmstudios, jene des Militärs, der Agenturen und Arbeitsplatzarchitekten, der Game- und Imagedesigner. Die Rhetoriken und Grammatiken ihrer Produktionen suchen und sammeln die Filme, «filmische Ausdrücke» auch hier. Dass «[d]ie bürgerliche, faschistische und kapitalistische Ideologie» «im Detail,

3 Harun Farocki, Kamera in Aufsicht, in: *Filmkritik* 321, Nr. 9, 27. Jg., September 1983, 416–419, hier 419.

4 Ebd., 418.

5 Harun Farocki, Godard, «Passion», in: *Filmkritik* 319, Nr. 7, 27. Jg., Juli 1983, 317–328, hier 321.

in Redensarten und Gebärden» aufzuspüren sei, wie der junge Faroqhi 1965 in seiner Besprechung von Barthes' *Mythen des Alltags* schrieb,[6] leitete diese Suche, leitete die Filme Farockis dabei immer noch, wenn auch der Tonfall der Überzeugung ein ganz anderer wurde. Lakonisch, souverän-ironisch, mehr Aperçu als Spitze, Stellungsspiel als Grätsche, so arbeitete Farocki an und mit den Verhältnissen. Da führten etwa Fenstergriff-Entscheidungen und Gelbtöne-Diskussionen der Sauerbruch Hutton-Architekten im gleichnamigen Film in die Gegenwart eines allgemeinen Hochschuldesigns. Eine Gegenwart ist das, eine Zukunft zumal, die ich mir ohne Harun Farocki, den neugierigen, ernsten, lachenden, listigen Beobachter und Bearbeiter, den Freileger von Arbeitsplatzkomödien und Freisetzer filmgeschichtlicher Energien, nicht vorstellen will. (D.E.)

What Farocki taught hat Jill Godmilow 1998 ihr Remake von Farockis *Nicht löschbares Feuer* (D 1969) genannt. Dass seine Arbeiten auf sehr direkte und zugleich stets überraschende Weise lehrreich sind, wird oft eher am Rande wahrgenommen; für mich macht es eine zentrale Qualität seines Werks aus.[7] Als er 1986 Vilém Flusser interviewte, entstand daraus kein akademisches Gespräch über zentrale Thesen aus Flussers gerade auf Deutsch erschienenen Büchern, sondern – operativ – das gelungene Experiment, Flussers Denken (und zugleich seine Gesten, sein Sprechen, die Verfertigung von Einfällen) im nüchternen Hier und Jetzt eines Berliner Cafés in einer Stehgreif-Analyse der aktuellen BILD-Zeitung dialogisch vorzuführen. Kein Denken über, sondern mit und aus den Bildern heraus. Durch die Arbeiten, die Farocki im Laufe von knapp 50 Jahren gemacht hat, zieht sich das Didaktische, in der Tradition des Brecht'schen Lehrstücks, wie ein roter Faden.[8] Von einem knapp 30-seitigen programmatischen Text über «Lehrmaschinen» und die Möglichkeiten einer kybernetisch-technisch orientierten Pädagogik (*Kapital im Klassenzimmer*, Graudruck, ca. 1970) über die «Lehrfilme zur politischen Ökonomie», die er zu Beginn der 1970er Jahre gemeinsam mit Hartmut Bitomsky gedreht hat, hin zu den Einschlafgeschichten für das *Sandmännchen* (D 1976/77), in denen man seine Zwillingstöchter Anna und Lara in einer Weise über Brücken sprechen hört, die bereits auf *Wie man sieht* (D 1986) vorausweist; von den zahlreichen filmvermittelnden Fernseharbeiten für den WDR bis hin zu den Doppelprojektionen seit Mitte der 1990er Jahre, in denen nicht zuletzt die didaktischen Potentiale der kunstgeschichtlichen Dia-Projektion im bewegten Bild weiterentwickelt werden. Ein pädagogischer Impuls ist auch im umfangreichen, mit Antje Ehmann konzipierten und durchgeführten aktuellen Projekt *Eine Einstellung zur Arbeit* (2011–2015) spürbar, wo sich der genaue Blick auf Arbeitsprozesse und die Lumière'sche Geste des Zeigens zu einer vielstimmigen enzyklopädischen Diagnostik gegenwärtiger Produktionsverhältnisse zusammensetzen.

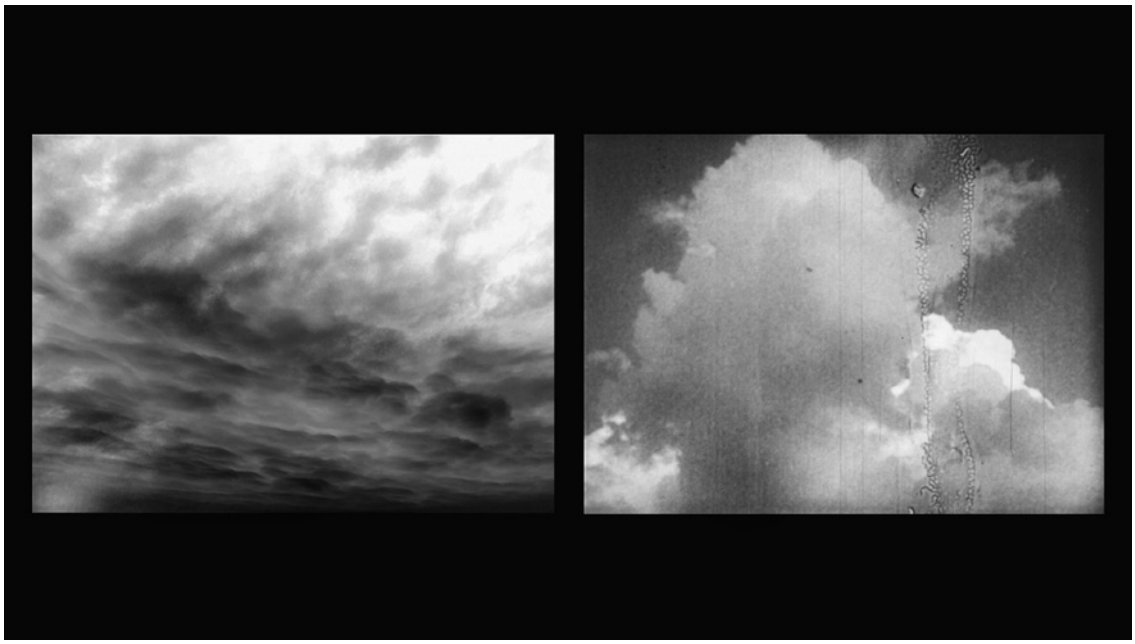
Eine neue Arbeit von Farocki zu sehen oder einen Text von ihm zu lesen, war – schmerzhaftes, skandalöses Präteritum – immer verbunden mit Aufregung

6 Harun Farocki, Der tägliche Mythos [Rez.: Barthes, Mythen des Alltags], in: *Spandauer Volksblatt*, Nr. 5763, 16.5.1965, 22.

7 Farockis Filme hätte ich ohne Rembert Hüsers Proseminare am Germanistischen Institut der Universität Bonn nicht oder erst sehr viel später als 1994 kennengelernt. Dass mich Farocki als Person und seine Arbeiten seit 20 Jahren begleiten und weiterhin begleiten werden, empfinde ich als außerordentlichen Glücksfall.

8 «Brecht, der damals in der Bundesrepublik noch nicht Schullektüre war, machte aus dem Lehren und Lernen geradezu einen Kult. Sein Stück *Die Mutter* handelte ausführlich davon, wie russische Arbeiter unter dem Zarismus sich alphabetisierten. [...] Diese Art Schule konnte für mich neben der tatsächlichen bestehen. So wie ein eigentlicher Sozialismus trotz des real existierenden für mich Bestand hatte.» (Harun Farocki, Lerne das Einfachste!, in: Tom Holert, Marion von Osten (Hg.), *Das Erziehungsbild. Zur Visuellen Kultur des Pädagogischen*, Wien [Schlebrügge] 2010, 297–313, hier 304.)

und Vorfreude. Es bedeutete, jemandem über die Schulter sehen zu dürfen, der nicht abgeklärt seine Forschungsergebnisse präsentierte, sondern freigiebig an seiner Forschung teilhaben ließ, und dies mit einem Nachdruck und einer Genauigkeit, die ansteckend wirkten. Was bleibt und in seiner Tragweite noch kaum abzusehen ist, ist ein unerschöpflicher Fundus an Ideen, Verknüpfungen und Haltungen, die in die Kunstwelt und das (Post-)Kino, in die Medienwissenschaften und die Bilddisziplinen, in die operativen Praktiken des Filmemachens und Filmesehens hineinwirken werden. In einer E-Mail nach seinem plötzlichen Tod, den ich so wenig wie alle, die ihn und seine Arbeit kannten, begreifen kann und akzeptieren will, schrieb mir eine französische Kollegin, Farocki sei für sie ein Leuchtturm im Ozean der Bilder gewesen. Man kann das als Auftrag an die Medienwissenschaften auffassen: Als *Gardiens de Phare* dafür zu sorgen, dass das Feuer nicht ausgeht. (V.P.)



«Wolken, im Rechner erzeugt, und Wolken, mit der Filmkamera aufgenommen. Das Flackern rechts zeigt das Filmbild an. Kann sein, dass die Computerbilder Aufgaben übernehmen werden, die bislang der Film erledigte. Kann sein, der Film wird dann für anderes frei. Die Computerbilder streben den Filmbildern nach. Sie wollen sie übertreffen, sie hinter sich lassen. Die Computerbildmacher wollen keine griechischen Vögel anlocken, ihre eigenen Kreaturen sollen ihren eigenen Himmel bevölkern.»

***Parallele I*, Regie: Harun Farocki, Zweikanal-Videoinstallation, D 2012, 16 min (Screenshot, Orig. in Farbe)**

AUTORINNEN

Friedrich Balke ist Professor für Medienwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Theorie, Geschichte und Ästhetik bilddokumentarischer Formen an der Ruhr-Universität Bochum. Stellvertretender Sprecher der DFG-Forschergruppe «Medien und Mimesis». Forschungsschwerpunkte: Grenzgebiete zwischen politischer Theorie, Literatur und Medien, Kultur- und Mediengeschichte von Dingen und Artefakten, Theorie und Geschichte des Dokumentarischen. Veröffentlichungen u. a.: *Figuren der Souveränität*, München (Fink) 2009; mit Rembert Hüser, Schriftkörper und Leseübung: Nietzsche als Stichwortgeber der Medien- und Kulturwissenschaft, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Nr. 1, 2011; *Reisen mit Kafka. Paris, Weimar*, Berlin (August) 2014.

Michael Baute ist Autor und Dozent, lebt in Berlin. Er schreibt und veröffentlicht zu Kino in Büchern, Katalogen, Zeitschriften sowie im von ihm 2001 mitgegründeten Weblog *www.newfilmkritik.de*. 2008–2009 künstlerischer Leiter des Projekts «Kunst der Vermittlung. Aus den Archiven des Filmvermittelnden Films» (*www.kunst-der-vermittlung.de*), welches sich mit der Erforschung, Sammlung und Verbreitung audiovisueller Formen von Film- und Kinovermittlung beschäftigte. Seit 2010 Lehrveranstaltungen zu Audiovisual Film Studies an Universitäten, Film- und Kunsthochschulen.

Cora Bender ist Ethnologin und Medienwissenschaftlerin, Vertr.-Prof. an der LMU München und am Exzellenzcluster «Asia and Europe in a Global Context» der Universität Heidelberg, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Medienwissenschaft der Universität Siegen. Forschungen u. a. zu Wissenskultur und Medien im indigenen Nordamerika, zu indigenem Diabetes in den USA und zu indigener Moderne und Globalisierung. Arbeitsgebiete: Medien- und Visuelle Anthropologie, Medical Anthropology, Forschungsmethoden und Fachgeschichte(n). Publikationen: *Die Entdeckung der indigenen Moderne*, Bielefeld (transcript) 2011; Indigenous Knowledge in the Production of Post-Frontier American Culture, in: *Transcultural Studies*, Nr. 1, 2014; Co-Hg., *Schlangenritual: Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Berlin (Akademie) 2008.

Michael Darroch ist Associate Professor für Media Art Histories und Visual Culture an der University of Windsor, Kanada, und Direktor des IN/TERMINUS Creative Research Collective. Veröffentlichungen zu Kunst, Medien, Sprache und urbaner Kultur, mit Janine Marchessault Herausgeber der Anthologie *Cartographies of Place: Navigating the Urban*, Montreal (McGill-Queen's Univ. Press) 2014. Derzeit arbeitet Darroch an der Fertigstellung eines Buches zu transatlantischen und interdisziplinären Einflüssen auf die kanadische Medienwissenschaft und die von Edmund Carpenter und Marshall McLuhan herausgegebene Zeitschrift *Explorations: Studies in Culture and Communication*.

Philippe Despoix ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Université de Montréal und Direktor des Centre Canadien d'Études Allemandes et Européennes. Seine Forschungsschwerpunkte sind Intermedialität, die Rolle der Medien in der visuellen Anthropologie und in Prozessen kulturellen Transfers, Siegfried Kracauer. Aktuelle Publikationen: *Die Welt vermessen. Dispositive der Forschungsreise im Zeitalter der Aufklärung*, Göttingen (Wallstein) 2009; Hg. mit Nia Perivolaropoulou, *Siegfried Kracauer. Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris (Flammarion) 2010.

Oliver Fahle ist Film und Fernsehwissenschaftler und seit 2009 Professor für Filmwissenschaft mit dem Schwerpunkt Filmtheorie und Filmästhetik an der Ruhr-Universität Bochum. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Bilder der Zweiten Moderne*, Weimar (VDG) 2005; *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Mainz (Bender) 2000; Hg. mit Silke von Berswordt-Wallrabe, *Die Erzeugung von Sichtbarkeit. Die Filme Abbas Kiarostamis*, Marburg (Schüren) 2014; Hg. mit Gudrun Sommer und Vinzenz Hediger, *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, Marburg (Schüren) 2011; Hg. mit Lorenz Engell, *Philosophie des Fernsehens*, München (Fink) 2006.

Marion Froger ist Professorin für Filmwissenschaft an der Université de Montréal. Ihre Forschung und Lehre verschränken das Kino mit den Humanwissenschaften, um zu verstehen, welchen Anteil das soziale Bewusstsein an der kinematographischen Erfahrung hat. Ihre Publikation *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*, Montréal (Presses de l'Université de Montréal) 2010, wurde mit dem Prix du Canada en sciences sociales ausgezeichnet. 2013/2014 ist sie Inhaberin der Chaire d'études du Québec contemporain an der Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Seit 2013 ist sie Mitherausgeberin der Zeitschrift *Intermédialités*.

César Guimarães ist Doktor der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) in Belo Horizonte und war Postdoktorand für Kino und Philosophie an der Université Paris 8. Er ist Forscher des *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq* (Nationaler Rat für wissenschaftliche und technologische Entwicklung) und Professor des Programms für Postgraduierung und Kommunikation/Medienwissenschaft der UFMG. Autor von *Imagens da memória: entre o legível e o visível* (Bilder des Gedächtnisses: zwischen dem Les- und Sichtbaren), Belo Horizonte (UFMG) 1997, Mitautor von *O comum e a experiência da linguagem* (Das Gemeine und die Erfahrung der Sprache) und *Comunicação e experiência estética* (Kommunikation und ästhetische Erfahrung), Belo Horizonte (UFMG) 2006, sowie Herausgeber der Zeitschrift *Devires – Cinema e Humanidades*.

Malte Hagener ist Professor für Medienwissenschaft mit dem Schwerpunkt Geschichte, Ästhetik und Theorie des Films an der Philipps-Universität Marburg. Forschungsschwerpunkte: Film- und Mediengeschichte, Filmtheorie, Medienbildung. Neuere Publikationen: mit Thomas Elsaesser, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg (Junius) 2007 (4. Auflage 2013; Übersetzungen ins Italienische, Englische, Französische, Koreanische, Litauische); *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*, Amsterdam (Amsterdam Univ. Press) 2007; Hg., *The Emergence of Film Culture*, London (Berghahn) 2014.

Ute Holl lehrt Medienästhetik am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel und forscht zur Kinowahrnehmung, zur Wissensgeschichte audiovisueller Medien sowie zur Elektroakustik.

Dietmar Kammerer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg. Forschungsschwerpunkte: Kontrolle und Überwachung, Medien im Film, Filmstil. 2011–2013 Koordinator des DFG-Netzwerkes «Filmstil zwischen Kunstgeschichte und Medienkonvergenz». Publikationen: *Bilder der Überwachung*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2008; Hg., *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld (transcript) 2012; Hg. mit A. Echterhölter, R. Ladewig, *Ökonomische Praktiken*, Hamburg (Philo Fine Arts) 2012 (ilinx – Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft, Band 3).

Florian Krautkrämer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Studiengang Medienwissenschaften der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Arbeitsschwerpunkte sind Diskurse, Theorien und Ästhetik des digitalen Films; Paratexte der Medien; Autoren- und Experimentalfilm; Filmvermittlung und -kritik. Er veröffentlichte zuletzt seine Dissertation *Schrift im Film*, Münster (LIT) 2013. http://www.floriankrautkraemer.de

Jana Mangold ist Doktorandin an der Universität Erfurt. Forschungsschwerpunkte: Wissensgeschichte der Medientheorie, Geschichte und Theorie der Ethnologie und der Rhetorik. Publikationen u. a.: Das ‹Unübersetzbare› übersetzen. Zur Wissensgeschichte der Medientheorie, in: *Unübersetzbarkeiten / Les Intraduisibles*, Jörg Dünne u. a. (Hg.), Paris (eac) 2013; Metaphorical Effects. McLuhan's Media, in: *McLuhan's Global Village Today*, Carmen Birkle u. a. (Hg.), London (Pickering & Chatto) 2014; Hg. mit Ulrike Hanstein und Anika Höppner, *Re-Animationen. Szenen des Auf- und Ablebens in Kunst, Literatur und Geschichtsschreibung*, Köln (Böhlau) 2012.

Felipe Muanis ist Professor für Fernsehen und Digitale Medien am Department für Film und Video im Programm der Postgraduierung an der Universität Federal Fluminense (UFF) in Rio de Janeiro. Er war Doktorand an der Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) in Belo Horizonte und an der Bauhaus-Universität Weimar sowie Gastprofessor an der Universität Paderborn im SoSe 2010. Titel seiner Dissertation: *As metaimagens na televisão contemporânea: Rede Globo, MTV e suas vinhetas* (Metabilder im Fernsehen der Gegenwart. TV Globo, MTV und ihre Trailer). Forschungsschwerpunkte: audiovisuelle Medien, neue Technologien und Rezeption, Theorie des Fernsehens, dokumentarische Bilder.

Katja Müller-Helle, Dr. des., studierte Kunstgeschichte und Deutsche Philologie in Bonn, London (UCL) und Berlin. 2007–2010 Promotionsstipendium am Graduiertenkolleg «Sinne – Technik – Inszenierung» der Universität Wien; 2010–2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. Seit Januar 2013 ist sie Postdoc-Mitarbeiterin der Kolleg-Forschergruppe «BildEvidenz» der Freien Universität Berlin; von Dezember 2014 bis August 2015 wird sie als Fellow am Getty Research Institute in Los Angeles sein.

Maria Muhle ist Professorin für Philosophie | Ästhetische Theorie an der Akademie der Bildenden Künste München und Mitbegründerin des August Verlags Berlin. Forschungsschwerpunkte: Politische Ästhetik, Medien der Geschichte und Biopolitik. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Eine Genealogie der Biopolitik. Der Lebensbegriff bei Foucault und Canguilhem*, München (Fink) 2013; History will repeat itself. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactments, in: Lorenz Engell, Frank Hartmann, Christiane Voss (Hg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München (Fink) 2013; From the demos to the plebs. Two notions of political subjectification, in: Anneka Esch-van Kan, Stephan Packard, Philipp Schulte (Hg.): *Thinking – Resisting – Reading the Political*, Zürich-Berlin (diaphanes) 2013.

Volker Pantenburg ist Juniorprofessor für Bildtheorie mit dem Schwerpunkt Bewegtbildforschung an der Bauhaus-Universität Weimar. Buchpublikationen u. a.: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld (transcript) 2006; *Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa*, Köln (König) 2010; Co-Hg., *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien (Österreich. Filmmuseum) 2012, sowie Co-Hg., *Wörterbuch kinematografischer Objekte*, Berlin (August) 2014. Sein Buch über Harun Farocki und Jean-Luc Godard wird 2015 bei Amsterdam Univ. Press in englischer Übersetzung erscheinen.

Simon Rothöhler arbeitet als Film- und Medienwissenschaftler an der Freien Universität Berlin. Mitgründer und Mitherausgeber von *CARGO Film/Medien/Kultur*, Herausgeber der diaphanes-Reihe *booklet*. Autor von: *High Definition. Digitale Filmästhetik*, Berlin (August) 2013; *The West Wing*, Zürich-Berlin (diaphanes) 2012; *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich-Berlin (diaphanes), 2011. Derzeit im Erscheinen: Hg. mit Matthias Dell, *Über Thomas Heise*, Berlin (Vorwerk 8) 2014.

Andrea Seier hat an der Ruhr Universität Bochum studiert und war dort als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig. Derzeit ist sie wissenschaftliche Assistentin an der Universität Wien, wo sie sich mit einer Arbeit zur «Mikropolitik der Medien» habilitierte. Sie hat diverse Gast- und Vertretungsprofessuren in Deutschland und Österreich übernommen. Aktuelle Publikationen: *Mikropolitik der Medien*, Münster, Berlin u. a. (LIT) 2014; Von der Intermedialität zur Intermaterialität. Akteur-Netzwerk-Theorie als ‹Übersetzung› post-essentialistischer Medienwissenschaft, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Nr. 2, 2013, 149–165.

Stephan Trinkaus hat an der Universität Hannover studiert und promoviert. Seit 2004 ist er mit Unterbrechungen wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und hat dort 2010/2011 die Professur für Medienwissenschaft in kulturwissenschaftlicher Orientierung vertreten. Derzeit leitet er ein empirisches Projekt zu Affekt, Alltag, Fernsehen und arbeitet an seiner Habilitation zum Zusammenhang von Prekarität, Relationalität und Medialität. Aktuelle Publikation: Diffraktion als subalterne Handlungsmacht – Einige Überlegungen zu Reflexivität und Relationalität, in: Corinna Bath u. a. (Hg.), *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*, Münster, Berlin u. a (LIT) 2013.

Emma Wolukau-Wanambwa ist Künstlerin und Forscherin. Sie studierte Literatur an der Cambridge University und Bildende Kunst an der Slade School of Fine Art, London. Kürzlich beendete sie ein zweijähriges Stipendium an der Graduiertenschule der Universität der Künste Berlin, währenddessen sie Repräsentationen des ausgehenden Kolonialismus untersuchte. Sie arbeitet mit verschiedenen Medien, inklusive Installation, Video, Fotografie, Drucktechnik und Zeichnung. Ausgewählte Ausstellungen: *KLA ART 012* (Kampala Contemporary Art Festival, 2012), *Giving Contours to Shadows* (Savvy Contemporary, Berlin / Neuer Berliner Kunstverein, 2014) und *Artificial Facts* (Kunsthaus Dresden, 2015). www.wolukau-wanambwa.net

BILDNACHWEISE

S. 8 Copyright: Harun Farocki

S. 18 Copyright: Victor Masayesva, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

S. 20, 22, 24–27, 29, 32, 34–35 Copyright: Warburg Institute

S. 41 Karl Ludwig von Reichenbach, Odische Begebenheiten in Berlin 1861 und 1862, Leipzig (Altmann) 1913, in: Clément Chéroux (Hg.), *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, Yale (Univ. Press) 2005, 115

S. 43–44, 46 Clément Chéroux (Hg.), *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, Yale (Univ. Press) 2005, 132, 127, 134

S. 47 links Horst Bredekamp u. a. (Hg.): *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin (Akademie) 2008, 136 **rechts** Wilhelm Konrad Röntgen, On a New Kind of Rays, in: *Nature*, No. 1369, Vol. 53, January 23, 1896, 276

S. 48 links Clément Chéroux (Hg.), *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, Yale (Univ. Press) 2005, 110 **rechts** Albrecht Fölsing: *Wilhelm Conrad Röntgen. Aufbruch ins Innere der Materie*, München (Hanser) 1995, 183

S. 50 Harvey Pekar, Robert Crumb, *Bob & Harry: dois anti-heróis americanos*, São Paulo (Conrad Editora) 2006, 89.

S. 52 Milton Caniff, *Four Color: Milton Caniff's Steven Canyon*, Bd. 519, New York (Dell Comic) Dez. 1953, Cover, 19

S. 54 von oben links nach unten rechts Matt Wagner, Steven T. Seagle, Guy Davis, *Sandman Mystery Theatre*, Vol. 1, Bd. 43, New York (Detective Comics, Inc.) Okt. 1996, 21 | Emmanuel Guibert, *Der Fotograf Bd. 3. Allein nach Pakistan*, Zürich (Edition Moderne) 2009, 29 | Art Spiegelman, *Maus: A Survivor's Tale, I: My Father Bleeds History*, New York (Pantheon) 1991, 23 | Guy Delisle, *Pjöngjang*, Berlin (Reprodukt) 2007, 173

S. 58 Joe Sacco, *Palestina: na faixa de Gaza*, São Paulo (Conrad) 2003, 29

S. 61 von oben links nach unten rechts Keiji Nakazawa, *Gen: pés descalços*, São Paulo (Conrad Editora do Brasil) 1999, 254 | Marjane Satrapi, *Persepolis Bd. 1. Eine Kindheit im Iran*, Zürich (Edition Moderne) 2004, 104 | Lilia Schwarcz, Spacca, *Dom João Carioca: a corte portuguesa chega ao Brasil (1808–1821)*, São Paulo (Companhia das Letras) 2007, 32 | Reinhard Kleist, *Cash: I see a darkness*, Hamburg (Carlsen) 2006, 26

S. 63 Joe Sacco, *Gaza*, Zürich (Edition Moderne) 2011, 29

S. 64 Will Eisner, Dropsie Avenue, in: *Ein Vertrag mit Gott. Mietgeschichten*, Hamburg (Carlsen) 2010, 439

S. 68 Mit freundlicher Genehmigung von Safaa Fathy

S. 97–99 Courtesy Omer Fast

S. 103 oben immersive media, *Dodeca® 2360 Camera System*, in: http://immersivemedia.com/wp-content/uploads/2012/03/imc_cs_Dodeca-2.pdf, gesehen am 18.6.2014 **unten** Screenshot aus *Haiti: 360°*, in: Cable News Network (CNN), Turner Broadcasting System, Inc., http://edition.cnn.com/interactive/2010/01/world/haiti.360/index.html?video=haiti.flv, gesehen am 18.6.2014

S. 109 Stills aus *People's Park*, Regie: J.P. Sniadecki, Libbie D. Cohn, USA 2013

S. 110 Screenshots aus *Haiti: 360°*, in: Cable News Network (CNN), Turner Broadcasting System, Inc., http://edition.cnn.com/interactive/2010/01/world/haiti.360/index.html?video=haiti.flv, gesehen am 18.6.2014

S. 111 Panono GmbH, *Panoramas*, http://www.panono.com/u/3261, gesehen am 18.6.2014

S. 114–115 Screenshots aus dem YouTube-Video: http://www.youtube.com/watch?v=QopFYXHy9CY, gesehen am 10.4.2014

S. 121 Screenshots der Zweikanal-Videoinstallation *Abstract* von Hito Steyerl, http://vimeo.com/76011774, gesehen am 26.6.2014

S. 122 Mit freundlicher Genehmigung von Birgit Hein

S. 123 Mit freundlicher Genehmigung von Peter Snowdon

S. 124 Courtesy CA2M / Madrid

S. 129–136 Copyright: The National Archives UK; Emma Wolukau-Wanambwa für die Zusammenstellung

S. 138, 143 Mit freundlicher Genehmigung von Michael McLuhan, Executor for the Estates of Marshall and Corinne McLuhan

S. 163 von oben nach unten Schriftzug «convex» | Überschrift zu «Item 9» über den Oralitätsbegriff der Psychoanalyse | Überschrift zu «Item 24» über Perspektiven in der Kunst der Eskimo | Schriftzug der ersten Überschrift (zu «Item 1»), alle aus: Edmund Carpenter, Marshall McLuhan (Hg.), *Explorations: Studies in Culture and Communication*, Nr. 8, Okt. 1957 (Verbi-Voco-Visual)

S. 168 links Foto: Clinton Hart Merriam, 1927. Copyright: Phoebe Hearst Museum of Anthropology and the Regents of the University of California **rechts** Courtesy The Bancroft Library, University of California, Berkeley

S. 172 Courtesy The Bancroft Library, University of California, Berkeley

S. 178 Copyright: 2014 The Museum of Modern Art / Photo SCALA, Florence; 2014 Joseph Kosuth / Artists Rights Society (ARS), New York, Courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery, New York

S. 194 Copyright: Christopher Hupe, Dilan Barkin, Patricia Cramer, Paul Haas

S. 195 Copyright: Ariane Reisenweber, Luisa Langenbeck

S. 197, 200, 205/206 aus: Herbert Hoffmann, *Tattooing. Traditionelle Tattoo-Motive*, Mannheim (Huber) 2008, o. P.

S. 199, 201/202, 204 aus: Henk Schiffmacher, Burkhard Riemschneider, *1000 Tattoos*, Köln (Taschen) 1996, 191, 161, 176, 145, 191

S. 211 Copyright: Harun Farocki

Wir danken allen KünstlerInnen und Archiven, sowie Luisa Jansen für die Illustrationsidee der Besprechungen.

Falls trotz intensiver Nachforschungen Rechteinhaber nicht berücksichtigt worden sind, bittet die Redaktion um eine Nachricht.

IMPRESSUM

Herausgeberin Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V.
c/o Prof. Dr. Malte Hagener, Philipps-Universität Marburg, Institut für Medienwissenschaft, Wilhelm-Röpke-Straße 6a, 35039 Marburg, info@gfmedienwissenschaft.de, *www.gfmedienwissenschaft.de*

Redaktion Ulrike Bergermann (Braunschweig), Daniel Eschkötter (Weimar), Oliver Fahle (Bochum), Petra Löffler (Weimar), Kathrin Peters (Berlin, V.i.S.d.P.), Erhard Schüttpelz (Siegen), Thomas Waitz (Wien), Brigitte Weingart (Köln)

Redaktionsanschrift: Zeitschrift für Medienwissenschaft
c/o Prof. Dr. Kathrin Peters, Universität der Künste Berlin, Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung, Postfach 120544, 10595 Berlin, info@zfmedienwissenschaft.de, *www.zfmedienwissenschaft.de*

Schwerpunktredaktion Heft 11
Friedrich Balke, Oliver Fahle

Redaktionsassistenz
Michaela Richter

Beirat Marie-Luise Angerer (Köln), Inge Baxmann (Leipzig), Cornelius Borck (Lübeck), Philippe Despoix (Montréal), Mary Ann Doane (Berkeley), Lorenz Engell (Weimar), Ute Holl (Basel), Gertrud Koch (Berlin), Thomas Y. Levin (Princeton), Avital Ronell (New York), Martin Warnke (Lüneburg), Hartmut Winkler (Paderborn), Geoffrey Winthrop-Young (Vancouver)

Grafische Konzeption
Stephan Fiedler, *www.stephanfiedler.eu*

Layout, Bildbearbeitung und Satz
Lena Appenzeller

Druck und buchbinderische Weiterverarbeitung
Pustet, Regensburg

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft
DFG

Die **Zeitschrift für Medienwissenschaft** erscheint zweimal im Jahr.

Jahresabonnement (Print oder Online 2014) € 49,80
Einzelheft (Print) € 24,90 (Preise zzgl. Versandkosten)

Das Abonnement verlängert sich jeweils um ein weiteres Jahr, falls es nicht acht Wochen vor Ablauf eines Kalenderjahres gekündigt wird.

Mitglieder der Gesellschaft für Medienwissenschaft erhalten die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* kostenlos.
Mitgliedschaft: *www.gfmedienwissenschaft.de/gfm/mitglieder/*

Verlag diaphanes, Hardstrasse 69, CH-8004 Zürich, kontakt@diaphanes.net, *www.diaphanes.net*

Bestellung: kontakt@diaphanes.net
Telefon 0041 43 3220 783, Fax 0041 43 3220 784

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die der Übersetzung. Kein Teil dieser Zeitschrift darf in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder irgendein anderes Verfahren – ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

© **2014** by diaphanes, Zürich-Berlin
Printed in the Federal Republic of Germany

ISSN 1869-1722
ISBN 978-3-03734-759-1