

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

SCHWERPUNKT MEDIENANTHROPOLOGIE

DEBATTE: Transparenz

Mit Beiträgen von

Michel Chion, Astrid Deuber-Mankowsky, Lorenz Engell,
Josef Früchtl, Ernst Kapp, Claus Leggewie, Harun Maye,
Anita Möllering, Anne-Kathrin Reulecke, Stefan Rieger,
Leander Scholz, Christiane Voss und Cary Wolfe

Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

Herausgegeben von
Lorenz Engell und Bernhard Siegert

Heft 1 | 2013

Schwerpunkt Medienanthropologie

FELIX MEINER VERLAG | HAMBURG

ISSN 1869-1366 | ISBN 978-3-7873-2465-1

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2013. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Viervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

Inhalt Heft 1|2013

Editorial

Lorenz Engell / Bernhard Siegert 5

Aufsätze

Michel Chion
Wenn die Worte fallen würden ... Überlegungen zur Schrift im Film 11

Josef Früchtl
›Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht.«
MINORITY REPORT und die Kunst als De/Legitimation 29

Anne-Kathrin Reulecke
Die Emergenz von Wissen und das Plagiat in Goethes
wissenschaftstheoretischen Schriften 43

Debatte: Transparenz

Anita Möllering
Politisches Handeln braucht Transparenz 59

vs.

Claus Leggewie
Die dunklen Seiten der Transparenz und die Widersprüche der
Transparenten 65

Archiv

Ernst Kapp
Grundlinien einer Philosophie der Technik [Kap. XIII: Der Staat] . . . 71

Harun Maye
Kommentar 91

Schwerpunkt: Medienanthropologie

<i>Lorenz Engell</i>	
THE BOSS OF IT ALL. Beobachtungen zur Anthropologie der Filmkomödie	101
<i>Christiane Voss</i>	
Der dionysische Schalter. Zur generischen Anthropomedialität des Humors	119
<i>Astrid Deuber-Mankowsky</i>	
Mediale Anthropologie, Spiel und Anthropozentrismuskritik	133
<i>Cary Wolfe</i>	
<i>Animal Studies</i> . Disziplinarität und Post-Humanität	149
<i>Leander Scholz</i>	
Der Weltgeist in Texas. Kultur und Technik bei Ernst Kapp	171
<i>Stefan Rieger</i>	
Medienanthropologie. Eine Menschenwissenschaft vom Menschen? . .	191
Abstracts	207
Autorenangaben	211

Editorial

MIT DEM THEMA DER MEDIENANTHROPOLOGIE kehrt eine Fragestellung in den Fokus der ZMK zurück, diesmal als ausdrückliche, die von Anfang an zu den Schwerpunkten ihres wissenschaftlichen Programms gehört hat. In ihrer ersten Ausgabe bereits hat die ZMK sich damit befasst, die philosophische Leitfrage nach dem Menschen medientheoretisch und kulturtechnisch neu zu grundieren. Eine solche Wendung ist daran erkennbar, dass sie von der Frage, was der Mensch sei, umstellt auf Fragen nach dem Werden und Gemachtwerden des Menschen, nach seiner Hominisierung und ihren Diskursen, ihren Verfahren, Werkzeugen und Orten in Raum und Zeit. Nicht so sehr was, sondern wo und wann, unter welchen Bedingungen und mithilfe welcher Instrumente und Operationen der Mensch sei, darum, so der Ausgangsgedanke, geht es der Medienanthropologie. Damals, in der ersten Ausgabe der ZMK, bestand die Leitidee darin, sich diesen Fragen zunächst von der Peripherie her zu nähern und die so verstandenen Bedingungen des Menschseins von der Gefährdung des Menschen, von einem exemplarischen Grenzzustand aus zu betrachten, in dem diese Bedingungen problematisch werden können, nämlich demjenigen der Angst. Heute, und mit der vorliegenden Ausgabe, wird ein anderer, zusätzlicher und zugleich weiter greifender Aspekt gesetzt. Denn das Feld der Medienanthropologie hat sich in den vergangenen Jahren verändert; die Debatten sind intensiviert und die Forschungen diversifiziert worden. In dieses Feld greift die ZMK nun mit einer dezidierten Position ein, die auf kontinuierliche Diskussionen und Entwicklungen innerhalb der Kulturtechnikforschung und der Medienphilosophie und auch zwischen ihnen aufbauen kann.

Da haben wir einerseits eine durch die Kulturtechnikforschung gerahmte und informierte Medienphilosophie, die sich dezidiert und *expressis verbis* zutraut, auch in der Frage der Anthropologie als ein Komplement zur Philosophie aufzutreten, eine Philosophie und Anthropologie nämlich, die die materiellen Bedingungen, namentlich die technischen, aber auch die ästhetischen, ökonomischen, dispositionellen und insgesamt die medialen Bedingungen ihres eigenen Tuns mit in den Mittelpunkt rückt. Sie besteht, im Hinblick auf ihre eigenen Möglichkeiten nicht weniger als im Hinblick auf diejenigen einer Bestimmung des Menschen, darauf, dass alles Denken und Bedenken, Erfahren und Erleben nicht nur einen biologischen, sondern darüber hinaus oder gar an Stelle dessen einen technischen, einen semiotischen und einen artefaktischen Körper benötigt. Wenn etwa, so nehmen wir einmal beispielhaft an, die (Selbst-)Reflexionsfähigkeit, und mit ihr

die Arbeit der Philosophie und der Anthropologie selber, mögliche Grundbedingungen des Menschseins sind, dann erinnert die Medienanthropologie konsequent an die artefaktischen medialen Körper und Materien, in denen sie stattfindet. Die Verlaufsformen und Resultate der Menschen generierenden (Selbst-)Reflexion – um beim Beispiel zu bleiben –, auch der philosophischen und anthropologischen, sind zwar von den Funktionsweisen und Funktionszusammenhängen dieser artefaktischen medialen Körper nicht determiniert, werden jedoch im Zuge der berühmten Mitarbeit der Schreibzeuge an den Gedanken einerseits bedingt und andererseits erst ermöglicht. Mit dieser kulturtechnischen Wendung ist dann auch immer eine Aufwertung des Beitrags verbunden, den Techniken und Technologien, Dispositionen und Dispositive, Architekturen und Archive, kurz: den Medien zur Reflexion und zum Denken leisten – wenn denn, wie hier einmal beispielhaft angenommen, die Zuschreibung der Reflexions- und Denkfähigkeit eine Funktion in der Verfertigung des Menschen erfüllt. Entsprechend nimmt Medienanthropologie eine Relativierung des entsprechenden Beitrags vor, den, könnte man sie überhaupt für sich nehmen, Menschen leisten, Philosophen, Anthropologen und Kulturtechnikforscher eingeschlossen. Dies muss sich nicht bis zu der zweifellos radikalen Behauptung aufschwingen, es seien die Medien, die das Denken bestimmen und besorgen, und die Menschen seien dabei lediglich das Gedachte. In jedem Fall aber gilt diese Relativierung und Relationierung für die hier zentral interessierende Frage nach dem möglichen Menschen. Durch mediale Operationen werden, so vertritt es eine solche Medienanthropologie, Menschen bestimmt, sie SIND auch nicht einfach, sondern sie werden, je und je nach Umständen verschieden, verfertigt. Philosophische Begriffe des Menschseins und -werdens sind dann ihrerseits auf ihr Zustandekommen und vor allem auf ihre Operativität hin zu betrachten.

Und genau hier beginnt der massive Einsatz etwa der Science and Technology Studies oder der Wissenschafts- und allgemein der Wissens- und Diskursgeschichte, aber auch der der Ethnologie und, oft weniger beachtet, der Soziologie und Politologie: Menschen werden gemacht, durch Messungen und Beobachtungen, durch Darstellungen und Durchleuchtungen, durch Klassifizierung und Regulierung, durch Vermittlung an die Welt, an andere Menschen, an sich selbst, an das, was nicht Mensch sein soll, an Ahnen und Götter, an Tiere, Kunstwerke und andere Dinge. Medien sind dabei die Werkzeuge solcher Verfertigung: Messinstrumente, Archivierungstechniken, bildgebende Verfahren, Veröffentlichungspraktiken, rituelle Objekte und allerlei Zwischen-Dinge, die die Beziehungen und Geflechte, aus denen sich das Menschsein ergibt, erst aufführen und reproduzierbar machen. Verfolgt man diesen Weg weiter, so wird man bald dazu kommen, traditionelle begriffliche Bestimmungen des Menschseins durch technische oder rituelle, mediale oder ästhetische Operationen ersetzen zu können, die dann auch auf Nicht-

Menschen übertragbar werden, die dabei die Umschlagprozesse zwischen Mensch und Nicht-Mensch sichtbar machen, die Mitwirkung des Nichtmenschlichen am Menschlichen dartun und insgesamt an die Stelle der Absetzung des Menschen vom Nichtmenschen deren unhintergehbare Grundverstrickung miteinander setzen. Man ersetzt dann problematisch empfundene klassische Bestimmungsbegriffe wie etwa das Bewusstsein durch die technisierbare Operation der – notfalls wiederholten oder iterierten – Rekursion, die Intention durch die Relation oder die Funktion usw. So weit, so gut.

Dies alles beschreibt aber nur eine von mindestens zwei Seiten, die die hier zur Diskussion gestellte Medienanthropologie aufweist und auszeichnet. Andererseits nämlich ergeben sich aus dieser medialen und operationalen Arbeitsweise auch neue Fragen und Probleme, auf die eine so verstandene Medienanthropologie aus eigener Kraft nur schwer eine Antwort findet. Da wäre etwa die Frage nach der Medienspezifik und damit der Essentialität bzw. der Pluralität der Muster der Menschenverfertigung. Produzieren verschiedene Medien und Instrumente bzw. deren Konfigurationen je verschiedene Weisen des Menschseins? Gibt es dann so viele und so verschiedene Anthropologien wie Medien und Medienkonstellationen? Eine an die Arbeiten von Michel Foucault anschließende Medienanthropologie würde dies zweifellos bejahen: eine auf Universität, einer Pädagogik der Selbstkorrektur, dem monopolisierenden Medium des Buches, dem Diskurs der Sexualität aufbauende Anthropologie konzipierte den Menschen als Beamten; eine auf analoge und digitale Medien, Rückkopplungen, Biologie und Kybernetik aufbauende Anthropologie dagegen als Maschine. Anthropologie hat es ja nicht mit den empirischen Menschen zu tun, sondern wird ihrerseits überhaupt erst möglich, wenn *der* Mensch als empirisch-transzendente Doublette im Wissensdispositiv um 1800 erscheint. Solange der Mensch als diese Doublette zugleich Möglichkeit und Gegenstand anthropologischen Wissens ist, wird die Kategorie des Menschseins trotz der Erosion und Dekonstruktion dieser Kategorie durch das Eingebundensein empirischer Menschen in die verschiedensten Medienpraktiken – insofern sie etwa zugleich Objekte der Medizintechnik, der Verwaltungstechnik, aber auch Nutzer ästhetischer Massenmedien und außerdem Leser sind oder eingebunden in religiöse Praktiken und Riten – nicht aus dem Schatten *des* Menschen heraustreten können, ein transzendentaler Schatten, den sie auch im Zeitalter des »Posthumanismus« nicht einfach los wird. Das bestätigt sich, wenn man bereit ist, an die normativen und kulturellen Folgen eines solchen Verlusts zu denken. Nehmen wir hier nur ganz plakativ das Problem der Menschenrechte und ihrer Geltung als Hinweis.

Nicht loswerden kann man auf diese Weise aber auch die Frage nach Anthropomorphisierung und Anthropozentrierung: Dehnen wir nicht einfach unsere Begriffe vom Menschsein aus auf große, verteilte, dinglich oder gar medientechnische

nisch instrumentierte Netzwerke, sodass, ohne unser Verständnis vom Menschen grundsätzlich neu zu fassen, nunmehr auch die Dinge oder zumindest die gemischten Ensembles, die Agenturen und Versammlungen in den Genuss anthropoider Definition kommen, sodass der »Posthumanismus« einer solchen Medienanthropologie auf einen Super- oder Pan-Humanismus oder einen generellen Androidismus hinausliefe? Und kann sich die neue Anthropologie der Medien wirklich vom Vorwurf der Anthropozentrierung befreien, muss sie sich nicht zumindest fragen, ob sie die Dezentrierung bezahlt mit anderen Zentrierungen, auf vorgängig gesetzte Größen sogar, auf eine weitgehend autonom gestellte Evolution zum Beispiel der Technik und der Wissenschaft oder andere, eingestandene und uneingestandene Supersubjekte? Muss man sich daher nicht damit abfinden, dass es nicht darum gehen kann, den Zentrismus überhaupt loszuwerden, sondern nur darum, den Zentrismus zirkulieren zu lassen, ihn in eine unentwegte Bewegung des Dezentrierens zu versetzen?

So muss auch die grundlegende Überzeugung medientheoretischer Anthropologie, dass es nämlich überzeitliche Menschen-Begriffe nicht geben könne, sondern nur je historisch relative Praktiken der Hominisierung und des Menschenmachens, ihrerseits gegenüber den Gefahren einer simplen Dezentrierung aufmerksam bleiben. Würde sie nicht ihrerseits das Historische dezentrieren und als Effekt von Kulturtechniken denken, würde sie mit einem Begriff des Historischen operieren, der sein eigener blinder Fleck ist. Auch die Ausschließung des Überzeitlichen bleibt temporal und vor allem temporär. Und so kann man auch althergebrachte subjektzentrierte Begriffe wie den der Intention oder der Kausalität nicht einfach durch bloße Relation ersetzen, ebenso wie man nicht den Begriff der Handlung, der Handlungsmacht oder der Agency durch den der urheberlosen Operation problemlos ersetzen kann. Sie müssen als von einem transzendentalen Ursprung losgelöste, in einer von relationierenden Operationen hervorgebrachten Zirkulation befindliche Attribute von einer medialen Anthropologie als realitätsbegründende Faktoren befragt werden. So kann man die oben aufgerufene Operation der Reflexion, die auch in einer medialen Anthropologie möglicherweise leitend wäre, von idealistischen Begriffen der Reflexion erst dann unterscheiden, wenn sie gegenüber sich selbst als Ursprung als eine verschobene erscheint, d. h., wenn sie sich des Privilegs begibt, als ursprünglich im Sinne einer transzendentalen Kategorie des Humanums zu gelten. Und schließlich und vielleicht besonders wesentlich bleibt festzuhalten, dass ein erheblicher Problembestand ganz praktischer und unhintergebar, aber grundlegender anthropologischer Fragestellungen von der so verstandenen Medienanthropologie zunächst nur ganz unzureichend diskutiert werden konnte: die Frage, wie Endlichkeit und Tod beispielsweise oder Geburtlichkeit, Glück und Unglück, Liebe (vielleicht *die* Frage überhaupt), Trauer, Lachen und Weinen ohne *den* Menschen als transzendentales Signifikat

gedacht werden können. Es stirbt, es wird geboren, es lacht, es weint, es liebt. Die prozessuale Beschaffenheit dieses »es« zu erforschen als ein Quasi-Objekt im Sinne von Michel Serres, das in einer endlosen Dezentrierungsbewegung zwischen verschiedenen Instanzen zirkuliert, denen es wechselweise menschliche oder nicht-menschliche Agency zukommen lässt, gehört zu den zentralen Anliegen einer medialen Anthropologie.

Schon mit dem ersten Zugriff auf das Thema hat die ZMK ganz bewusst versucht, diese für die Medienanthropologie des beschriebenen Zuschnitts schwierigen Fragen medientheoretischer und kulturtechnischer Provenienz in den Mittelpunkt zu stellen. Die damaligen Beiträge haben den menschlichen Grenzzustand der Angst eben in seiner Operativität und Gemachtheit, in seiner medialen Verfassung zu untersuchen sich bemüht. In der Zwischenzeit haben weitere Studien sich mit anderen Spezifika medialer Anthropologie, etwa mit kinematographischer Anthropologie im Sinne einer gut konturier- und beobachtbaren medienbesonderen Menschenfassung in der Kontrastgebung zu anderen Erzeugungs- und Erfahrungsprozeduren des Anthropologischen befasst. Im Zuge solcher Arbeit stößt man darauf, dass die berechtigte Abwehr gegen die Positionen der philosophischen Arbeit am Menschenbegriff, wie sie die lange Tradition der philosophischen Anthropologie hervorgebracht hat, heute der Relativierungen und anderer Begründungen bedarf als die allzu einfachen Zentrismus- und Morphismus- und Ahistorizitätsvorwürfe.

Wenn eine Medienanthropologie etwa behauptet, das Medium (in seiner Verflechtung mit dem, was der Mensch jeweils wird) sei es, das etwas wahrnehme und denke oder weine und lache oder gar handle und erdulde, dann ist dies eine Provokation in zwei Richtungen zugleich. Zum einen wird der Tradition der philosophischen Anthropologie zugemutet, ein technisch-ästhetisches Artefakt mit einer Fähigkeit auszustatten, die immer nur auf empirisch-biologische Menschenwesen bezogen worden ist und – cum grano salis – auch auf Tiere und gewisse Kunstwesen. Damit teilt dieser Ansatz die Überschreitungsbewegung gegen eine humanozentrische Lesart des Menschlichen, das hier nicht als Essenz oder Bestimmungsstück gelesen wird, sondern eben als relational und immer schon als in ein mediales Feld, eine Mediasphäre, ein Medien-Habitat eingelassen begriffen wird.

Andererseits aber ist die Zuschreibung der Reflexion, der Affizierbarkeit, der Positioniertheit oder auch der Sterblichkeit und anderer typisch philosophischer Bestimmungen des Menschen nunmehr an das Medium eine Provokation der Medientheorie, und zwar eine doppelte: Zum Ersten erhalten nämlich wesentliche – und im Fall des Affekts sogar lange Zeit beargwöhnte – Elemente der philosophischen Anthropologie und Ästhetik eine neue medienanthropologische Relevanz. Damit sieht sich die so geforderte Medienanthropologie zwar auf ein-

mal in der Lage, etwas zu behandeln, was sie zuvor nur schwer wahrnehmen konnte, wie das Lachen und den Tod, aber damit plötzlich auch in der Verantwortung, allerhand von dem, was sie eigentlich bloß verwerfen wollte, wie Bewusstsein und Intention, zu analysieren, und zwar in ihrer realitätsbegründenden Funktion als Operatoren der Komplexitätsreduktion, als Formen der Verdichtung oder des Blackboxing im komplexen Feld der Medienanthropologie. Zum Zweiten aber wird erst in diesem Zusammenspiel auch das Zusammenspiel von Mensch und Medium entfaltet, die einander ohne Priorisierbarkeit in einem aus Operationen der Relationierung bestehenden Prozess wechselseitig kontinuierlich produzieren, einfallen und reproduzieren, ohne aufeinander reduzierbar zu sein und ohne voneinander absehen zu können. Die Medien – sei es im Sinne wissenschaftlicher Ensembles und Apparaturen, sei es im Sinne der Illusions- und Unterhaltungsmedien – sind dann ihrerseits nicht mehr ursprünglich und der Mensch nicht mehr einseitig eine abhängige Variable der Medien. Die Herausforderung besteht dann darin, weder den Menschen als mediale Projektion und Produktion zu sehen noch die Medien, die diese Entwürfe und Hervorbringungen leisten, als Projektion und Produktion des Menschen, sondern beide als verwiesen an einen Prozess, der, ganz gleich, ob er als Gefüge von Techniken, Körpern und Affekten oder als Kette symbolischer Kopplungen und Einschnitte oder noch anders gedacht wird, der »andere Ort« ist, an dem Mensch und Medium abwechselnd die Position des Subjekts oder des Objekts der Projektion einnehmen. Am Ende zeichnet sich die Notwendigkeit einer überhaupt auf Operationen der Verstrickung und Trennung, der Bündelung und Entflechtung gegründete Medienanthropologie ab, die, statt von der immer schon gegebenen Unterscheidbarkeit von Mensch und Medium auszugehen, ihre gemischte, gemeinsame und nur gemeinsam mögliche und wirkliche Operativität erforscht.

Weimar, März 2013

Die Herausgeber

Wenn die Worte fallen würden ...

Überlegungen zur Schrift im Film

Michel Chion

IN IHREM BEMERKENSWERTEN BUCH *L'image écrite ou la déraison graphique* schreibt Anne-Marie Christin, dass »die Schrift aus dem Bild geboren ist [...]. Ob man sie aus einem System des Ideogramms oder des Alphabets heraus betrachtet, ihre Wirkkraft bezieht sie allein aus ihm [dem Bild]«. ¹ Ihr besonderes Interesse gilt der Erkundung einer visualisierten Poesie, dem Spiel der Verteilung von Buchstaben im Raum, auf der weißen Seite oder auf dem Plakat, wie sie insbesondere in der Werbekunst, aber auch in der Poesie des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts anzutreffen sind.

Am berühmtesten für diese Art der Erkundungen ist in Frankreich Guillaume Apollinaire, und zwar für einen seiner Gedichtbände, welcher zum Teil aus etwas besteht, was er »Kalligramme« nennt.

»es regnet frauenstimmen als seien sie tot selbst in der erinnerung/
auch euch regnet es wunderbare begegnungen meines lebens o tröpfchen/
und diese sich bäumenden wolken beginnen zu wiehern ein ganzes weltall von
ohrenstädten/
hör zu obs regnet während wehmut und verachtung eine alte musik weinen/
hör wie die fesseln abfallen die dich oben und unten zurückhalten«²

Bei diesem melancholischen Text handelt es sich jedoch nicht wirklich um das Gedicht des Bandes mit dem Titel *Es regnet (Il pleut)*, sondern um seine »Transkription« in horizontaler Schrift. Tatsächlich sind die Buchstaben dieser fünf Verse im französischen Original frei von jeglicher Zeichensetzung (Apollinaire verzichtet auf das Apostroph bei »cest« »quil« und »sil«), und ähnlich wie bei den Leuchtschriften mancher Hotels sind sie vertikal angeordnet wie die Fäden eines Regengusses, die der Wind sich nach rechts neigen ließe.

¹ Anne-Marie Christin: *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris 1995, S. 5.

² Guillaume Apollinaire: *Il pleut / Es regnet*, in: ders.: *Poetische Werke*, ausgewählt u. hrsg. v. Gerd Henniger, übers. v. Gerd Henniger, Johannes Hübner und Lothar Klünner, Neuwied und Berlin 1969, S. 256f.

türerichtung ist eben nicht die Richtung eines Sturzes, vielmehr sind wir es, die den Blick nach und nach senken müssen. Hätte Apollinaire dieses Gedicht wie den bewegten Vorspann (oder Abspann) eines Films behandelt, hätte er dem Leser eine Lektürerichtung abverlangt, die im Widerspruch zur Erdanziehungskraft steht.

In einem anderen Kalligramm des Bandes, *Der Springbrunnen (Le jet d'eau)*,³ nehmen manche Verse die Gestalt eines Wasserstrahls an, der zur Rechten hin niederfällt. Auch hier lässt sich feststellen: Wenn das Gedicht in Bewegung versetzt würde, würde das letzte Wort des Verses vor dem ersten verschwinden.

So leicht es also auch fallen mag, sich das Fallen der sich zu Wörtern formierenden Buchstaben oder ihr Abheben poetisch vorzustellen, so problematisch ist die bewegte Visualisierung dieser Idee.

Tatsächlich ist diese visuelle und dynamische Vorstellung eines Fallens der Worte oder ihrer Verteilung im Raum ausgehend von der Stimme entstanden. Wenn man sagt »ein Wort fallen lassen, die Stimme zum Gesang oder zum Gebet erheben«, bezieht man sich auf die gesprochene oder gesungene Sprache. Wird sie auf ein Schriftsystem angewandt, welches aus diskreten und separaten Einheiten besteht (Buchstaben, Worte etc.), die im Raum angeordnet sind, produziert dieselbe Vorstellung seltsame Effekte.

In einem Gedicht, das französische Schüler einst auswendig lernen mussten, *Der See (Le Lac)*, evokiert Alphonse Louis-Marie de Lamartine (1790–1869) die Stimme der Geliebten, mit der er in einer Barke spazieren fährt, mit den folgenden Worten:

»Und die Stimme, die mir teuer ist,
ließ diese Worte fallen.«⁴

Es folgt die berühmte Tirade, die mit den Worten »Halt ein mit deinem Flug, o Zeit!« beginnt und in der die »teure Stimme« die Zeit und die Stunden darum bittet, nicht mehr zu vergehen und zu verfliegen, damit das gegenwärtige Glück ewig währt.⁵

Der Ausdruck »fallen lassen« wird so im Französischen manchmal im Bezug auf das gehörte Wort gebraucht, und sie findet sich ebenfalls in der deutschen Übersetzung eines Gedichts von Boris Pasternak:

³ Guillaume Apollinaire: *Le jet d'eau / Der Springbrunnen*, in: ebd., S. 264f.

⁴ Anm. d. Übers.: Übersetzung hier A. O., in der deutschen Übersetzung des Gedichtes heißt es nur: »[...] und es begann zu singen / die liebe Stimm' sofort«. In: Alphonse de Lamartine: *Lamartine's Sämtliche Werke*, übers. v. Georg Herwegh, Stuttgart 1839, S. 107f.

⁵ Übersetzung: »Halt ein mit deinem Flug, o Zeit! Ihr holden Stunden, / o hemmet euren Lauf! Und lasst genießen uns, die bald wird sein entschwunden, / Die Rosenzeit vollauf!« (Ebd.)

»Laß fallen die Worte du
Wie der Garten Zitronat, Bernstein,
Gib achtlos, frei und gern sie ...«⁶

Im Englischen lautet die Übersetzung: »Let's scatter our words (as the garden scatters amber zest)«, und man müsste den russischen Originaltext (»Давай ронять слова«) genauer untersuchen.

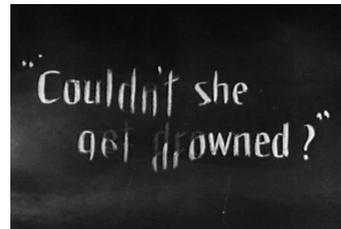
Im fünften Gesang von Homers *Odyssee* spricht Zeus zu seiner Tochter Athena, die ihn gebeten hat, Odysseus zu helfen: »Welch ein Wort, mein Kind, entschlüpfte dem Zaun deiner Zähne?«⁷ (im Französischen: »Quel mot s'est échappé de l'enclos de tes dents?«). Im Griechischen (bzw. in seiner lateinischen Transliteration) nennt sich das Gehege der Zähne »herkos odonton«, jedoch ist keine Rede davon, dass die Worte fallen würden, sondern nur dass sie entschlüpfen.

Wie ich zuvor angemerkt habe, spricht man bei einem Gebet oder einer Bitte im Französischen wie im Deutschen auch davon, »die Stimme zu erheben«, was logisch erscheint: Zeus steht über Athena und ein Erwachsener steht über dem Kind, auf das die Worte von oben herabfallen. Aber man erhebt sein Wort zu ihm.

Lassen sich, über diese tradierten, vorgefertigten Formeln jeder Sprache hinaus, geschriebene Worte darstellen, die fallen oder sich im Gegenteil erheben? Diese Frage entsteht nicht erst mit dem Kino, sie stellt sich manchmal in den Spruchbänden, die auf zahlreichen religiösen Gemälden erscheinen, aber sie findet sich eben auch in manchen Sequenzen des Stummfilms, in denen Worte, die von bestimmten Personen gesprochen oder gehört werden, nicht nur als separate Zwischentitel zwischen den Bildern angeführt werden, sondern im Inneren dieser Bilder selbst, wo sie sich bewegen und beleben können.

Ein berühmtes Beispiel dafür ist der teuflische Vorschlag, den in Murnaus *SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS* (USA 1927) die »Woman of the City« gegenüber einem Bauern, dessen Maitresse sie ist, formuliert, damit er seine Frau ertränkt:

»Couldn't she / get drowned?«



⁶ Boris Pasternak: Laß fallen die Worte du, übers. v. Elke Erb, in: ders: *Gedichte und Poeme*, in: *Gesammelte Werke* 1–4, Bd. 3, Nachdichtungen von Heinz Czechowski, Stefan Döring, Elke Erb, Roland Erb, Kerstin Hensel, Rolf-Dietrich Keil, Elisabeth Kottmeier, Andreas Koziol, Richard Pietraß und Ilse Tschörtner, Berlin 1996, S. 76f.

⁷ In: Homer: *Odyssee*, übers. v. Kurt Steinmann, Zürich 2007, S. 71. Eine alternative Übersetzung der Formulierung findet sich in der Vossischen Übersetzung: »Welche Rede, mein Kind, ist Deinen Lippen entflohen?« Homer's *Odyssee*, Vossische Übersetzung, Reprint der Ausgabe Leipzig 1895, übers. v. Johann Heinrich Voß, illustriert v. Friedrich Preller, Darmstadt 2011, S. 59.

lesen wir in zwei Zeilen, die sich in den Nebelschwaden über dem Sumpf abzeichnen, an dem sich das Liebespaar eines Abends zusammenfindet. Und die zentralen Buchstaben des Textes, genauer, das »dnt« von »couldn't« und das »dr« von »drowned« fallen in sich zusammen, brechen weg, als könne ihr unsichtbarer Sockel sie nicht mehr tragen. Die implizite Linie, welche die Worte stützt, scheint unter ihnen nachzugeben und das Wort selbst erscheint als eine fragile, zerbrechliche Einheit.

In FRAU IM MOND (D 1928/29) hat Fritz Lang die Worte, die aus einem Radio-lautsprecher hervordringen, visuell darstellen wollen. Es handelt sich um eine festliche Ansprache, die auf einem erhöhten Podium gehalten und in die gesamte Welt übertragen wird, während man die letzten Vorbereitungen trifft, um eine Rakete auf den Mond zu schießen. Der Regisseur hat ein sehr stilisiertes Bild konzipiert, in dem die Gesichter der weiblichen und männlichen Zuhörer in verschiedene Richtungen weisen (da man nicht gezwungen ist, seinen Kopf dem Gehörten zuzuwenden). Oben links erscheint das Gesicht des Sprechers auf seinem Podium in einem Kreis, der die Membran des Lautsprechers darstellt, und von dem aus er die »Worte fallen lässt«. So sehen wir ihn den Satz aussprechen: »Soeben hat das Weltraumschiff die Abschussstelle erreicht.«

Die Wörter dieses Satzes – repräsentativ für ein typisch deutsches Modell der Syntax und der Wortfolge, welche die französische Übersetzung z.B. in einem Untertitel zwingendermaßen verraten muss – werden nicht mit einem Mal wiedergegeben. Sie erscheinen eines nach dem anderen, verlassen ganz klein den Mund des Sprechers, bewegen sich zunächst nach rechts, dann nach links, und fallen, während sie gleichzeitig größer werden – mehr wie ein landender Vogel oder ein Flugzeug als ein unbewegter Körper –, bevor sie schließlich am unteren Bildrand verschwinden. Dieses Verfahren schafft Widersprüche, die schon die alte Malerei kennt, insbesondere auf den Tafeln oder Kirchenfenstern, die Mariä Verkündigung zeigen und in denen das Ave Maria des Engels Gabriel (traditionell zur Linken) an die Jungfrau Maria (rituellerweise zur Rechten) häufig auf einem Spruchband geschrieben steht, so dass das Ende des Satzes Maria schon vor seinem Anfang zu erreichen scheint.

Auf ganz ähnliche Weise lässt Lang das erste Wort »Soeben« abfliegen, und die Schrift wird fetter, während sie sich dem Zuschauer nähert und dann unten aus dem Bildausschnitt herausfällt; und in diesem Moment wird schon das nächste Wort »hat« sichtbar, wie es, noch klein und weit entfernt, den Mund des Sprechers verlässt. Weil das Wort »hat« sich links neben »Soeben« befindet, kann sich unser Auge nicht dagegen wehren, zu lesen »hat soeben«, wobei die Personen im Film »soeben hat« hören sollen. Dies ist ein charakteristisches Beispiel für den Widerspruch zwischen zwei möglichen Arten, in der die lateinische Schrift in einem solchen Bild aufgefasst werden kann: entweder als Übersetzung einer Stimme, die

von einem Mund zu einem Ohr reist, oder als ein lesbarer Text ... Zugleich bietet es aber auch eine interessante Darstellung jener »Nachträglichkeit« (im Freudschen Sinne), die das Verstehen eines verbalen Inhalts häufig annimmt.

Eine andere Bemerkung lässt sich hier anschließen: In dieser Passage des Films verlassen die Worte den Mund, reisen jedoch nicht zu den Ohren, sondern sie dauern an, setzen sich fort und heben sich gegenseitig auf.

Wenn wir den Graphismus der FRAU IM MOND mit dem von SUNRISE vergleichen, sehen wir, dass die Buchstaben des englischen Textes bei Murnau als fragil und mit wenig Zusammenhalt ausgestattet erscheinen, während bei Lang jedes Wort ein Ganzes bildet, in dem die Buchstaben, beispielsweise die des »Weltraumschiffs« sich dicht aneinander drängen. Dies macht es ungleich schwieriger, die Buchstaben dieses Wortes als autonomiefähige Wesen wahrzunehmen.



Dieser Effekt von »Worten im Bild selbst« (und nicht zwischen den Bildern), die dazu in der Lage sind, sich in ihm fortzubewegen, in ihm zu fallen oder zu fliegen, ist im Stummfilm eine Randerscheinung, aber wenn man ihn antrifft, ist er oftmals auffällig und herausgehoben, insbesondere im deutschen Kino der zwanziger Jahre. Er findet sich zum Beispiel im CABINET DES DOCTOR CALIGARI (D 1919, Robert Wiene), in dem der Satz »Ich muss Caligari werden« sich wiederholt und im Raum um eine Figur herum ausbreitet, die von ihm besessen ist. In BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walter Ruttmann) sieht man Worte wie »Krise«, »Geld« oder »Mord« sich von einer Zeitung loslösen, die von einem Berliner gelesen wird. In DR. MABUSE, DER SPIELER (D 1921/22), ebenfalls von Lang, erscheint einer Figur der Name »Melior« am Rand einer Straße, auf der er in seinem Auto mit Höchstgeschwindigkeit entlang jagt. Häufig erinnert dieser Effekt an die elektrische Leuchtreklame, die einige Jahre zuvor auf der ganzen Welt Verbreitung gefunden hatte, und im allgemeinen zeigt er eher Worte, die davonfliegen und sich verbreiten, als fallende Worte.

Jedoch findet sich ein Name, aus dem seinerseits Blutropfen fallen, nämlich »Babel« in METROPOLIS (D 1925/26, Fritz Lang), ein Film, in dem wir auch die Buchstaben eines anderen unheilbringenden Wortes sich voneinander lösen und in verschiedene Richtungen davonfliegen sehen – was zur Zeit des Stummfilms seltener der Fall ist: Es handelt sich dabei um den berühmten »Moloch«, den Gott, mit dem die menschenverschlingende Maschine assoziiert wird, dessen zwei »O«s

sich aneinander annähern und schließlich wie zwei Augen erscheinen. Aus recht offensichtlichen Gründen wird das O im Kino übrigens als Buchstabe gezeigt, der dazu neigt, auszuscheren und hervorzutreten und dabei das Wort oder den Namen zu zerstören, aus dem es sich herausgelöst hat (siehe A NOUS LA LIBERTÉ – ES LEBE DIE FREIHEIT, F 1931, René Clair, oder das riesige O in Form eines Hexagons auf der Streichholzschachtel von Roger O. Thornhill in NORTH BY NORTHWEST, USA 1959, Alfred Hitchcock, oder das riesenhafte O von Auto, in TRAFIC, F/I 1969–71, Jacques Tati).

Diese Spiele, die manche Filme mit den Worten und Buchstaben treiben, enden nicht im Jahre 1927, denn in der langen Geschichte des Tonfilms findet man sie häufig im Vorspann (oder Abspann) wieder, insbesondere im komischen Film. Von Zeit zu Zeit erscheint auch ein Film, der im Stile der Stummfilmepoche gedreht wurde. Ob es sich um eine mehr oder weniger burleske Nachahmung handelt (wie SILENT MOVIE, USA 1976, Mel Brooks, oder die neuere Produktion THE ARTIST, F 2011, Michel Hazanavicius) oder um Autorenfilme (REBELOTE, F 1982, Jacques Richard; JUHA, FIN 1998/99, Aki Karusmäki, oder BRAND UPON THE BRAIN, USA/CDN 2006, Guy Maddin), die einen wie die anderen greifen das System der Zwischentitel zwischen den Einstellungen auf. Eine Ausnahme bildet ein neuerer Film von Esteban Sapir, LA ANTENA, ARG 2007, ein Stummfilm, der eine Geschichte um die Visualisierung von Worten konstruiert, die mit den Filmfiguren ein und dasselbe Universum teilen. Wenn diese reden, werden die Worte, die sie aussprechen, direkt neben ihnen angezeigt und werden somit für sie sichtbar. Der Regisseur imaginiert ein Land, in dem ein Fernsehsender die Stimme der Menschen eingefangen und an sich gerissen hat. Nur mittels in Druckschrift geschriebener Worte können diese noch miteinander kommunizieren und diese Worte, diese Sätze besitzen variable Dimensionen, Trajektorien, ein Leben. Es gilt zu bemerken, dass die Zeichensetzung des Kastilischen, das vorschreibt, dass Aus-



rufungs- oder Fragesätze von demselben, jeweils umgekehrten Zeichen gerahmt werden müssen, diesen »Worten im Bild« einen frappierenden visuellen Aspekt verleiht und zugleich im Bild selbst eine sichtbare Mündlichkeit suggeriert.

Im großen Finale von *LA ANTENA* schläfert die totalitäre Macht, die über die Stadt herrscht, ihre Einwohner ein, um sie dessen zu berauben, was ihnen geblieben ist: ihrer Worte, und man sieht diese aus ihren Körpern entschweben und einer Art Sprach-Sauggerät in Form eines Radioteleskops entgegenfliegen, welches sie wiederum einer Maschine zuführt, die aus ihnen eine unförmige Masse machen soll (man sieht, wie die aufgesaugten Buchstaben sich zu einem Brei vermischen). Glücklicherweise kann dieser Prozess aufgehalten werden, und die Stimme kehrt zu den Stadtbewohnern zurück, zunächst in Form von Ausrufen. Diese Sequenz ist ausgesprochen eindrucksvoll. In ihr lässt sich ein sehr eigenartiges Paradox ausmachen, welches sich aus der ursprünglichen Idee ergibt: Die Worte als solche (»las palabras«) werden im Film durch ihre schriftliche Form dargestellt, was bedeutet, dass die alphabetische Schrift in diesem Film überall und nirgendwo zugleich existiert; zwar wird sie beständig als Repräsentation – und Vertretung – der Sprache vorgeführt, aber weder wird sie als solche benannt, noch wird sie andererseits als das symbolisiert oder eingesetzt, was ihr eigen ist und was sie ausmacht, nämlich der Gebrauch von diskreten Zeichen, deren Zahl limitiert ist, einzelne Buchstaben, die sich verteilen und zerstreuen können. Das Wort tut so, als sei es Ideogramm, während die Stimme bei ihrer Wiedergeburt zunächst mit dem Schrei assoziiert wird, denn die ersten Stimmen, die wir im Film vernehmen, manifestieren sich nur als ein unartikulierte Kreischen. Und tatsächlich besitzt die Stimme die Eigenschaft, zwischen dem Artikulierten und dem Unartikulierten alle möglichen Arten von Zwischentönen und Abstufungen zu ermöglichen – und die Schrift kann hin und wieder versuchen, diese auf konventionelle Art und Weise zu imitieren, insbesondere mithilfe von Ligaturen des Buchdrucks, Kalligraphien etc.

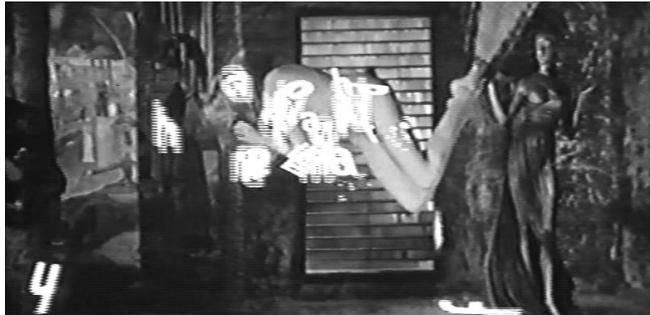
Und eben damit wir in *LA ANTENA* die gelesenen Worte nicht mit einer inneren Stimme der Filmfiguren verwechseln, setzt der Regisseur die diskontinuierlichen Buchstaben der Typografie ein und behält für alle Figuren dieselbe unpersönliche Schriftart bei. Andererseits sind die Buchstaben der Wörter immer strikt miteinander verbunden. Wir sollen den Buchstaben als solchen vergessen und vermeiden, die Frage nach jener mysteriösen »Kohäsionsmacht« zu stellen, welche die Buchstaben zusammenhält.

Selbstverständlich bildet *LA ANTENA* innerhalb des Tonfilms eine Ausnahme. Ab dem Ende der zwanziger Jahre ersetzt dieser zunächst ganz einfach das sichtbare Wort als »Bild der gesprochenen Sprache« durch das vernommene Wort. Aber es ist bekannt, dass es im nicht zu unrecht als solchen bezeichneten Wort- oder Stimmfluss schwieriger ist, einzelne Buchstaben voneinander zu trennen, denn

Phoneme bilden keine akustisch isolierbaren Einheiten. Darüber hinaus lässt sich die vernommene Rede nicht mehr genau in einem geometrischen Raum verorten, wie man es mit einem Wort oder einem geschriebenen Buchstaben tun kann.

Die Vorstellung von lokalisierten, lokalisierbaren und animierten Worten verschwindet also logischerweise mit dem Tonfilm – und seinen Dialogen (auch wenn sie in manchen Untertiteln flüchtig auftauchen, wie in *MAN ON FIRE – MANN UNTER FEUER*, USA 2004, Tony Scott), nicht jedoch aus den Filmcredits und -titeln, den Namen der Darsteller, Techniker etc. Sie ist, wie wir gesehen haben, nicht selten im Vorspann präsent, insbesondere ab den sechziger Jahren, und dies ganz besonders in Komödien oder in Filmen, die sich an Comics anlehnen.

So ist beispielsweise die Adaptation des Science-Fiction-Comics *BARBARELLA* (I/F 1967, Roger Vadim) noch immer für ihren Vorspann berühmt, in dem sich die von Jane Fonda verkörperte Heldin des Films ihres Raumanzugs entledigt und uns einen Striptease in der Schwerelosigkeit darbietet. Die erotische Konnotation, welche die Herausforderung der Gesetze der Schwerkraft für den weiblichen wie für den männlichen Körper besitzt, ist hinlänglich bekannt. Wenn wir diesen Film hier heranziehen, so deshalb, weil die Buchstaben des Vorspanns ebenfalls einen Tanz beschreiben und sich, den Bewegungen Barbarellas folgend, versammeln oder zerstreuen. Wenn diese nichts mehr abstreifen kann, versammeln sich die Buchstaben der Darstellernamen vor ihrem nackten Körper, wie um ihn in ein Kleid zu hüllen, aber auch wie ein Schwarm, der ganz buchstäblich von diesem Körper angezogen wird.



Wir haben es nicht mehr mit einem Anagramm zu tun, sondern mit einer Art magnetisch angezogener und erotisierter »Buchstaben-Suppe«.

Es ist nicht das erste Mal, dass Maurice Binder, der Autor dieses Vorspanns (der an mehreren Bond-Filmen beteiligt war), den Buchstaben mit dem weiblichen Körper assoziiert: Am Anfang von *FROM RUSSIA WITH LOVE* (*LIEBESGRÜSSE AUS MOSKAU*, UK 1963, Terence Young) projiziert er Wörter auf den Körper einer Tänzerin und lässt sie sich eng an deren Formen anschmiegen, wobei manche Buchstaben schwimmen. Es geschieht hier jedoch etwas ganz anderes als in *BARBARELLA*: Die Worte bleiben vollständig und die Buchstaben hängen zusammen.

Die Frage nach der Projektion von Worten auf einen Körper und seine Formen ist vielleicht nicht ohne Bezug zu der Frage nach der filmischen Darstellung kartographischer Projektionen und nach den Ortsnamen, die man über diese legt.

In burlesken Filmen beschränkt sich das Stilmittel der »animierten Worte« bisweilen nicht auf den Vor- und Abspann, sondern erstreckt sich auch auf Worte, die in der Handlung auftauchen. So spielt Shirley McLaine in der schwarzen Komödie *WHAT A WAY TO GO! (IMMER MIT EINEM ANDEREN, USA 1964, Jack Lee Thompson)* eine junge Frau, die in ihrer Kindheit von einer übermäßig bußfertigen Mutter traumatisiert wurde. An den Wänden ihres Elternhauses sind gerahmte Stickereien angebracht, die moralisierende Lehrsprüche aus den Heiligen Schriften tragen, unter anderem »Love thy Neighbor as Thyself« (»Liebe Deinen Nächsten wie dich selbst«, ein Satz aus dem Evangelium). Eines Tages hat sie den Eindruck, die Worte der Botschaft würden herunterpurzeln und sich ihrem Blick entziehen, so dass als Maxime nur noch das »Love Thyself« übrigbleibt. Auf die gleiche Weise wird die Devise »Money is the root of all evil«, nachdem sie einen Teil ihrer Worte »abgeworfen« hat wie ein Baum, der seine Blätter verliert, zu einem weitaus zynischeren »Money is all«.



Der Humor speist sich hier aus einem Widerspruch zwischen der diegetischen Wirklichkeit und dem symbolischen Ereignis: Die Buchstaben, die in der diegetischen Realität Worte bilden, sind jeder einzeln auf den Stoff gestickt, doch die Kohäsionskraft, die sie zusammenhält, reißt das Wort als Ganzes mit sich und bestätigt so den Zusammenhalt des letzteren.

Die Frage nach der Bewegung der Worte im Bild des Tonfilms stellt sich auch hinsichtlich der vertikalen Laufschrift, sei es im Abspann, sehr häufig aber auch in narrativen Texten – Laufschriften, deren Ablaufgeschwindigkeit der Regisseur vorausplanen muss, um sie der mutmaßlichen Lektüregeschwindigkeit des Lesers anzupassen, der unter herkömmlichen Bedingungen die Projektion nicht anhalten kann (was weniger notwendig geworden ist, seit manche Filme für jedermann wie ein Buch zugänglich sind, sei es auf Videokassette, DVD, Computer etc., d. h. seit ungefähr 1980). Jeder wird feststellen können, dass im Großteil der Fälle das Abrollen dieser Laufschriften unserer gewohnten Lektürierichtung von oben nach unten folgt, als würde jemand an unserer statt die übliche Bewegung ausführen, den Blick zu senken, während zugleich die oberen Zeilen in einem feierlichen Tempo am oberen Bildrand verschwinden und so den neuen Zeilen, die von unten ins Bild rücken, Raum geben.

Dennoch haben wir in diesem Fall nicht unbedingt den Eindruck, dass die Worte aufsteigen würden, sondern eher die Illusion eines magischen Buches oder einer magischen Schriftrolle, in der wir von oben nach unten lesen können, ohne unseren Blick senken zu müssen – doch es gibt einige Ausnahmen.

So hinterlässt der Vorspann von *THE SHINING* (USA 1980, Stanley Kubrick), der die Form der Schriftrolle oder der Laufschrift übernimmt, in ganz besonderem Maße diesen Eindruck von fliegenden Worten. Kubrick achtet strikt darauf, dass die Titel einander in Größe und Form gleichen: sei es der Filmtitel, der Name des Regisseurs oder der Hauptdarsteller, sie alle bestehen aus denselben Großbuchstaben (es gibt keinen Kontrast zwischen Groß- und Kleinbuchstaben), besitzen dieselbe Schriftart, dieselbe Größe. Im Verhältnis zum Gesamtbild sind die Buchstaben relativ klein und jede Textzeile ist durch einen riesigen Abstand von der nächsten getrennt. Somit hört der Text plötzlich auf, an eine »vorbeiziehende Seite« zu erinnern und wir werden für die Leere zwischen den Titeln empfänglich, was wiederum eine Vorahnung von der menschenleeren Umgebung rund um das Hotel Overlook und die Familie hervorruft, die dort ihren Winter verbringen wird, und zugleich den Eindruck von isolierten, vorbeifliegenden Zeilen erweckt.

Am Anfang des ersten Teils seines *HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND* (D/F/UK 1976/77), unternimmt Hans-Jürgen Syberberg etwas ganz Ähnliches mit dem Namen des Grals (den er übrigens in drei Sprachen darstellt, auf Deutsch, Französisch und Englisch). Große weiße Buchstaben erscheinen verschwommen auf dem Bildschirm und gewinnen an Klarheit, während sie zugleich zurückweichen und leicht emporstreben, und wir lesen in gezeichneten, leicht rissig erscheinenden Großbuchstaben »DER GRAL«. Wenn das Wort schließlich aufsteigt, ist es keine Laufschrift, sondern ein Wort, das im Vergleich zum Untertitel davonfliegt, der seinerseits fest im unteren Teil des Bildschirms haften bleibt. Dann wächst das Wort noch einmal an und wird unscharf, bevor es endlich den oberen Bildrand erreicht und sich mit den verschneiten Bergmassiven über jener Landschaft vermischt, die den Bildhintergrund darstellt.

In der Geschichte des Kinos existieren mindestens zwei Vorspanne, die in umgekehrter Richtung verlaufen und die, indem sie uns dazu zwingen, von unten nach oben zu lesen (woran der Leser nicht gewöhnt ist), ihrerseits den Eindruck von »herabstürzenden Worten« produzieren. Beim ersten handelt es sich um den Vorspann zu *KISS ME DEADLY* (*RATTENEST*, USA 1955, Robert Aldrich), der den Detektiv Mike Hammer in Szene setzt. Der Film ist bekanntermaßen durchtränkt von einer Atmosphäre des Schreckens und endet mit einer außergewöhnlichen Szene, in der die Atombombe (eine Obsession dieser Epoche, die durch das atomare Wettrüsten geprägt war) aus einer kleinen Schachtel zu kommen scheint, die unglücklicherweise von einer modernen Pandora geöffnet wird. Der zweite, weniger bekannte Film ist der Science-Fiction-Film *THX 1138* (USA 1969, George

Lucas), der sich in einer unterirdischen Welt abspielt, welche vom Sonnenlicht abgeschnitten ist und dessen Held es schlussendlich gelingt, aus ihr zu fliehen. In beiden Fällen herrscht ein Klima der beklemmenden Angst vor der Leere, was diese Worte zu legitimieren scheint, die vom Abgrund verschluckt werden.

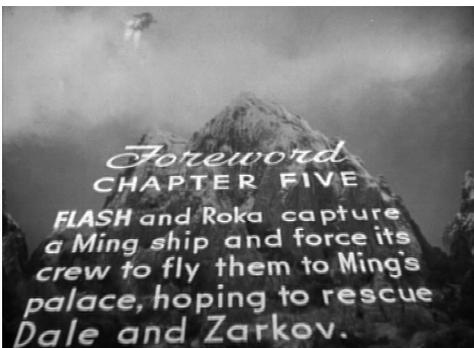


Die beiden Vorspannsequenzen sind jedoch fundamental unterschiedlich. In dem Film von Aldrich sind, wenn sich ein »Credit«, beispielsweise der Titel, auf zwei Zeilen erstreckt, diese ebenfalls von unten nach oben zu lesen, so dass das Auge, ein wenig verloren, zunächst »Deadly« / »Kiss me« zu lesen glaubt.

Der Anblick dieser Worte, bei denen das Abführungszeichen vor dem Anführungszeichen erscheint, nämlich nach »Deadly« und vor »Kiss«, trägt ebenfalls zu diesem Gefühl der Inversion bei. Der Vorspann spielt in der Nacht, und man hört, wie sich das ununterbrochene und angsterfüllte Atmen der Frau, die Mike Hammer als Anhalterin mitgenommen hat, und die sanfte Stimme von Nat King Cole im Autoradio des Detektivs überlagern. Der Fall der Worte ist zudem kein ganz vertikaler, der unsichtbare Textuntergrund ist in Wirklichkeit wie ein Zylinder, eine Trommel (ein Effekt, den man in anderen Filmen der dreißiger bis fünfziger Jahre wiederfindet, wie in *LA GRANDE ILLUSION* (DIE GROSSE ILLUSION, F 1937, Jean Renoir) oder in *OSSESSIONE* (BESESSENHEIT, I 1942, Luchino Visconti).

Im Film von Lucas hingegen fällt der Text in zweizeiligen Blöcken, und wir lesen ganz normal von oben nach unten einen Credit wie »Sound montages: Walter Murch«, während wir sehen, wie er sich dem unteren Bildrand nähert.

Es ist amüsant, den depressiven und fallenden Vorspann von *THX 1138* mit jenen aufstrebenden und triumphierenden Laufschriften zu vergleichen, welche sechs



Jahre später die erste Folge seiner *STAR WARS* (USA 1977) eröffnen werden und die an eine in den Himmel gerichtete Treppe erinnern (eine Hommage an jene aus dem Serial *FLASH GORDON* [USA 1936–1940, Frederick Stephani], die Lucas ursprünglich adaptieren wollte).

In diesen verlässt der Text den Bildauschnitt nicht über den oberen Bildrand, vielmehr verliert er sich in der Distanz, noch bevor er diesen Rand erreicht hat

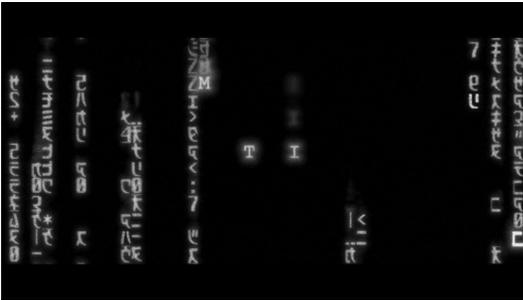
und verleiht so dem Raum eine Tiefe und Vertikalität, die im irdischen Raum nicht existiert und in welcher die Vorstellungen von oben und unten nicht existieren. Die jüngste 3D-Bearbeitung von *STAR WARS* hat es Lucas erlaubt, die Dreidimensionalität dieser Laufschrift Wirklichkeit werden zu lassen, was neue Widersprüche mit sich bringt (denn die Laufschrift erhält so eine Art diegetischer Materialität, wie eine Leiter, die sich auf die Leere stützt).

Allerdings bewahren die Buchstaben und Zeilen in der Leere ihren Zusammenhalt. Der innere Widerspruch, der dem Vorspann von *KISS ME DEADLY* und von *THX 11 38* seine Spannung verleiht, ist die Tatsache, dass es nicht die Worte sind, die fallen, und weniger noch die Buchstaben, sondern dass diese von immateriellen und nicht dargestellten Linien gestützt werden. Die Buchstaben bleiben ihrerseits zu Worten gruppiert und die Worte zu Zeilen.

Seitdem haben die Buchstaben des Vorspanns gelernt, von ganz allein zu tanzen, und in den vergangenen Jahren sind unzählige Arten des Vorspanns entstanden, die damit spielen, die Buchstaben sich von selbst bewegen zu lassen, um dadurch Simulakren von lebendigen Anagrammen (wie in *BARBARELLA*) herzustellen, insbesondere, aber nicht ausschließlich im Bereich der Science-Fiction. Jedoch taucht die Idee eines fallenden »Textes«, welcher der Schwerkraft unterworfen ist, nur noch sehr selten wieder auf.

Eine Ausnahme, selbst wenn sie nur einen kurzen Moment andauert, stellt daher ein markantes Bild zu Beginn von *THE MATRIX* dar (USA 1999, Andy u. Larry Wachowski), dem ersten der Matrix-Filme (der meiner Meinung nach auch der beste der Trilogie ist), ein Bild, das im Laufe des Films mehrfach wiederkehrt und auch in den beiden folgenden Filmen, *THE MATRIX RELOADED* (USA 2003) und *MATRIX REVOLUTIONS* (USA 2003) wieder aufgegriffen wird: der Bildschirm, auf dem man einen dichten, ununterbrochenen Regen von indo-arabischen Ziffern und von japanisierenden Buchstaben niederprasseln sieht (es handelt sich um Katakana-Zeichen, die bis zur Unkenntlichkeit gespiegelt oder auf den Kopf gestellt werden). Innerhalb weniger Sekunden sehen wir, wie sich, ausgehend von lateinischen Buchstaben, die diesem Todestrieb zu widerstehen scheinen, einem Todestrieb im Freudschen Sinne, der die anderen Zeichen anzutreiben scheint und mit sich reißt..., auf der horizontalen Ebene ein aus der lateinischen Schrift hervorgehender Titel zusammensetzt: *THE MATRIX*.

Dieser Titel wird sehr schnell selbst Buchstabe für Buchstabe ausgeblasen wie eine Kerze, was beim M und T von »*MATRIX*« endet, aber nichtsdestotrotz haben wir gesehen, wie die Buchstaben sich von der Schwerkraft losreißen: als besäße das Horizontale – ganz wie Lukrez' *clinamen*, das in *De rerum natura* die Gestalt und die Körper aus einem ursprünglichen Sturz der Atome ins Leere heraus erschafft, oder wie der Körper *Barbarellas* im oben zitierten Film – die Macht, die Buchstaben der Anziehung der Tiefe zu entreißen.



Dieser mysteriöse Begriff des »clinamen« ist oft kommentiert und diskutiert worden (er spielt eine wichtige Rolle im Werk Michel Serres' und seinen Überlegungen zur Physik).⁸

»Quin etiam passim nostris in versibus ipsis
 Multa elementa uides multis communia uerbis,
 cum tamen inter se uersus ac uerba necessest
 confiteare et re et sonitu distare sonanti« (Lukrez, I, 823–826)⁹

In der Übersetzung von Hermann Diels:

»Ja auch in unseren Versen (du kannst es ja sehen) erscheinen
 Vielfach dieselbigen Lettern verschiedenen Wörtern gemeinsam,
 Und doch mußt du gestehn, die Verse sind gleichwie die Worte
 Ganz voneinander verschieden im klingenden Laut wie im Inhalt.«¹⁰

Man kann sich fragen (und ich weiß nicht, ob diese Idee bereits formuliert worden ist), ob die atomistische Hypothese von Demokrit, Epikur, Lukrez nicht bereits vom Beispiel der alphabetischen Schrift selbst inspiriert ist, die, über deren bloße Illustration hinaus, die Quelle derselben sein könnte. Während das enigmatische *clinamen*, eine Kraft, deren willkürlicher Charakter die Ironie vieler Forscher und Philosophen geerntet hat (etwa von Descartes), sowohl der Freiheit und der Dynamik im Realen angenähert werden könnte als auch der universellen erotischen Anziehungskraft, »l'amor che move il sole e l'altre stelle«, mit der Dante seine *Göttliche Komödie* enden lässt.¹¹

⁸ Vgl. Michel Serres: *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce: Fleuves et turbulences*, Paris 1977.

⁹ T. Lucreti Cari: *De rerum natura. Libri Sex*, hrsg. v. Josef Martin, Leipzig 1953.

¹⁰ In: Lukrez: *Über die Natur der Dinge*, hrsg. v. Georg Klaus, übers. v. Hermann Diels, Berlin 1957 (Philosophische Bücherei, Bd. 12).

¹¹ Dante Alighieri: *Commedia. Paradiso*, hrsg. v. Emilio Pasquini u. Antonio Quaglio,

Der Anfang von *THE MATRIX RELOADED* (der zweite Teil der Trilogie) will uns eine plastische Darstellung dieses offensichtlichen Falls der Atom-Zeichen vorführen, aus der ein schicksalhaftes *cln*amen einige privilegierte Zeichen herauslöst: Die Zeilen gruppieren sich zu Zylindern, werden zu zylindrischen oder runden Formen, die im Raum rotieren (später wird man verstehen, dass es sich um die Zahnräder eines Weckers handelt), doch plötzlich, noch während diese Zylinder im Raum kreisen und sich drehen, verschwindet die ganze Idee der Schwerkraft, welcher die Zeichen nachgäben, die wir fallen sehen. Die Zeichenzeilen dienen allein als Konturen, um ein Volumen zu beschreiben, und die Buchstaben scheinen durch Punkte und Striche ersetzbar. Der Anfang des ersten Teils der Trilogie ist daher weitaus interessanter.

Es scheint mir nicht ungerechtfertigt, diesen Anfang als Konfrontation zwischen der vertikalen Option einer Schriftform (hier insbesondere mit dem asiatischen Raum assoziiert), die eine westliche Kultur als der Schwerkraft unterworfen deuten könnte und welche die natürlichen Elemente imitiert (den Regen, den Schnee ...), mit einer horizontalen Option zu interpretieren, wie sie mit den griechisch-lateinischen Alphabetschriften verbunden ist – wenngleich diese durchaus kein Sonderrecht besitzen und außerdem das Chinesische und das Japanische, im Übrigen zwei sehr unterschiedliche Sprachen, heutzutage auch horizontal geschrieben werden können. Wichtig erscheint mir hier selbstverständlich nicht die Realität dessen, was die sogenannten »asiatischen Sprachen« seien (wo wären hier übrigens die unterschiedlichen Schriftarten einzuordnen, die in den verschiedenen Sprachen Indiens gebräuchlich sind?), sondern ein gewisses westliches Phantasma eines Gegensatzes zwischen einem fatalistischen Orient und einem voluntaristischen Okzident.

Als würde der Schock, der sich im 19. Jahrhundert mit der Entdeckung anderer, aus dem Osten stammender Denksysteme ereignet hatte (ein Schock, der sich in der westlichen Kultur durch Schopenhauer und Richard Wagner ausbreitete und von diesen theoretisiert wurde, wobei letzterer nicht weniger einflussreich war als ersterer), noch immer nachwirken, trotz allem, was in der Zwischenzeit geschehen ist. Das hartnäckige Fortbestehen manch westlicher Mythen von »dem Afrika« oder »dem Asien«, welche die schon längst überwundenen materiellen, politischen, kulturellen Umstände, in denen diese Auffassungen entstanden sind überdauern, stellt einen überraschenden Aspekt des Post-Kolonialismus dar, und es ließe sich, so scheint mir, auch anhand der Frage nach der Schrift in der heutigen Zeit untersuchen.

Milano 1986, Par. XXXIII, v. 145, dt. „Die Liebe, die bewegt Sonn und Sterne“, Dante Alighieri, Bd. III, Dritter Teil. Paradiso – Das Paradies [1951], übers. u. komm. v. Hermann Gmelin, München 1988.

Nun ist das Kino, das reich ist an Schriftsituationen, die in die Fiktion hineingetragen werden und in ihrer Verkörperung finden, auch ein Ort, der diese Situationen aufnimmt und umwälzt und an dem all dies eine Symbolisierung erhält.

Anne-Marie Christin, die eingangs zitiert wurde, hat sicherlich nicht Unrecht damit, die Geburt des Bildes und der Schrift ausgehend von der Erfindung der Oberfläche und der Leinwand miteinander zu verknüpfen. Jedoch muss hier festgehalten werden, dass die Schrift sich einerseits niemals ganz von ihrer Verlautlichung durch die Lektüre und von der zeitlichen Linearität (ab)lösen lässt und dass sie andererseits, im Bild und mit dem Bild geboren, zugleich aufgehört hat, ihm vollständig anzugehören.

In der Tat beschleicht mich im Moment, in dem ich diesen Artikel abschließe und noch einmal die wenigen Bilder betrachte, die ihn im Prinzip »illustrieren« sollen, aber gewiss weitaus mehr über diese Problematik aussagen als dieser, folgender Gedanke: Und wenn wir noch nichts gesehen hätten?

Wenn wir etwa noch nicht genau erkannt hätten, dass diese Bilder – selbst diejenigen, die aus einigen sehr »großen Filmen« stammen (Murnau, Aldrich) – etwas Anekdotisches und Kindliches, ja etwas Rührendes bewahren. Inwiefern? Indem sie – vergeblich – versuchen, den Raum der Schrift und den der physischen Welt ein und demselben Universum einzugliedern. Dabei sehen wir doch mit schreiender Deutlichkeit, dass dadurch nur ein Überlagerungseffekt entsteht.

Denn tatsächlich besitzt der Raum nicht dieselbe Funktion für die Schrift ... und für den Rest. Für das Geschriebene bildet er nur einen rein konventionellen Ordnungsraum: oben, unten, rechts, links, das Vertikale und das Horizontale, die Gerade und die Kurve haben keine Wichtigkeit für das, was geschrieben wird – es genügt, wie in manchen Verschlüsselungen, die Lektüeranweisung zu kennen.

Dies ist es, was all jene vergessen möchten oder vergessen machen möchten, die – gerade weil sie die Schrift mit graphischen Mitteln handhaben, über die jedermann heutzutage auf Computern, Bildschirmen, Tablets verfügen kann, die Schrift mit Gewalt in eine Welt des Bildes hineinzwingen wollen. Eine Bilderwelt, aus der die Schrift – und Anne-Marie Christin hat dies auf bewundernswerte Weise gezeigt – einst hervorgegangen ist und der sie doch nur noch teilweise angehören kann.¹²

Aus dem Französischen von Anne Ortner

¹² Dieser Text ist ein Auszug aus einem laufenden Forschungsprojekt zur Schrift im Film, das ich zwischen 2011 und 2012 dank eines Stipendiums des IKKM und der Bauhaus-Universität Weimar aufgenommen habe. Den Verantwortlichen Lorenz Engell und Bernhard Siegert sowie Michael Cuntz und dem gesamten Mitarbeiterstab des IKKM wie auch den anderen Fellows, die ich dort treffen durfte, sowie Anne Ortner, die diesen Text mit großer Genauigkeit und Sorgfalt übersetzt hat, möchte ich herzlich und nachdrücklich danken.

Bildnachweis:

Abb. 1 (S. 12): Guillaume Apollinaire: Calligrammes, Paris 1966, S. 64

Abb. 2 (S. 14): SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS, USA 1927, Friedrich Wilhelm Murnau

Abb. 3 (S. 16): FRAU IM MOND, D 1928/29, Fritz Lang

Abb. 4 (S. 17): LA ANTENA, ARG 2007, Esteban Sapir

Abb. 5 (S. 19): BARBARELLA, I/F 1967, Roger Vadim

Abb. 6 u. 7 (S. 20): WHAT A WAY TO GO! – IMMER MIT EINEM ANDEREN, USA 1964, Jack Lee Thompson

Abb. 8 (S. 22): KISS ME DEADLY – RATTENNEST, USA 1955, Robert Aldrich

Abb. 9 (S. 22): FLASH GORDON CONQUERS THE UNIVERSE – CHAPTER 5 THE PALACE OF HORROR,
USA 1940, Ford Beebe/Ray Taylor.

Abb. 10 u. 11 (S. 24): THE MATRIX, USA 1999, Andy u. Larry Wachowski

›Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht.«

MINORITY REPORT und die Kunst als De/Legitimation

Josef Früchtl

1.

Rainer Maria Rilkes *Archaischer Torso Apollos* gehört wahrscheinlich zu den berühmtesten Gedichten in deutscher Sprache, die beiden Schlusszeilen aber sicher zum Zitatenschatz aller Liebhaber der Literatur. Der Torso, von dem es lyrisch berichtet, hat kein Haupt mehr. Wir können als Museumsbesucher seine Augen, seine »Augenäpfel«, wie Rilke etwas poetisch-bemüht sagt, nicht mehr sehen. Stattdessen hat sich das »Schauen«, die Aktivität des visuellen (vielleicht auch des visionären) Wahrnehmens, in den Torso selber zurückgezogen. Der Körper, der Rumpf eines Körpers, der Rumpf eines Körpers aus Stein sieht uns an. Er wirkt dadurch, so Rilke, »wie ein Stern«. Und dann folgt nach einem Doppelpunkt das berühmte Zitat: »denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.«

Psychologisch und soziologisch gesehen, verführt diese Schlusszeile heutzutage zunächst leicht, vielleicht auch leichtsinnig, zu der spöttischen Bemerkung, es sei dies das passende Gedicht für alle, die, sei es heimlich, sei es dramatisch, verfolgt werden von dem irgendwie unabweislichen Gedanken, dass man sein Leben ändern müsse, also für alle, die der Pubertät nicht entkommen und in einer therapeutischen Wohlstandsgesellschaft zuhause sind. Ihre professoralen Gurus predigen die Neubeschreibung von Spiritualität, Frömmigkeit und Askese, und sie beschreiben diese neureligiösen Phänomene eloquent, formelverliebt und geschäftstüchtig in endlosen Variationen. Erneut geht es ihnen darum, die Zivilisation gegen die Barbarei zu verteidigen, das heißt hier die Populärphilosophie gegen die Popularkultur, die zur Schau gestellte Kultiviertheit gegen die zur Schau gestellte Vulgarität.

Ideenphilosophisch und ästhetisch gesehen, ist der Sachverhalt freilich ernster. Der ethische Imperativ, den das Gedicht abschließend, aber nicht schlussfolgernd, insofern überraschend formuliert, steht demnach allgemein für eine Leistung der Kunst. Es ist die Kunst im Allgemeinen, die uns mit einem solchen Imperativ konfrontiert. Eine Erklärung dafür, wie dies möglich sei, deutet Rilke dadurch an, dass er auf die in und durch die Kunst transformierte Sphäre der Religion

hinweist. Der Torso, dem eine ethische Autorität eignet, ist ja derjenige eines Gottes, Apollos. Eine andere Erklärung gibt Martin Heidegger, selber ein intensiver Leser Rilkes,¹ wenn er in seinem Aufsatz über den »Ursprung des Kunstwerks« auseinandersetzt, dass das Ding, als das man Kunst betrachten kann, eigentlich ein Werk ist. Es spricht uns im doppelten Sinn des Wortes an, weil es mehr ist als ein Ding. Werk-Sein heißt, etwas zu sagen haben.²

Wieder eine andere Erklärung – und sie ist in meinem Kontext die interessanteste – gibt Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*. Zur Erläuterung seines Konzepts des Kunstwerks verweist Hegel hier auf die menschliche Gestalt, die, dem organologischen Modell jener Zeit zufolge, »eine Totalität von Organen« ist. »Fragen wir aber«, so Hegel weiter, nun in der Tradition des Neuplatonismus, »in welchem besonderen Organe die ganze Seele als Seele erscheint, so werden wir sogleich das Auge angeben«. Beide Theorietraditionen, die neuplatonische und die organologische, verbindet Hegel dann mittels einer Analogie: »Wie sich nun an der Oberfläche des menschlichen Körpers im Gegensatz des tierischen überall das pulsierende Herz zeigt«, wobei das Herz als Metapher für die subkutane Totalität der Organe steht, »in demselben Sinne ist von der Kunst zu behaupten, dass sie jede Gestalt an allen Punkten der sichtbaren Oberfläche zum Auge verwandle«. Mit einem Hinweis auf ein Distichon Platons (das Zitat ist, wie häufig bei Hegel, nicht korrekt) schlussfolgert er, dass die Kunst also »jedes ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus [macht]«.³

Hegel mit Rilke vorderhand verbindend kann man also konstatieren, dass der Kunst eine Eigenschaft oder Eigenheit zugeschrieben wird, die ursprünglich einem Wesen der antik-griechischen Mythologie (dem tausendäugigen Argus) und dem christlichen, alles sehenden und daher alles wissenden Gott zugeschrieben wird, sehr viel später dann dem Überwachungsstaat, dessen Modell, nach einer These Michel Foucaults, das Panopticon liefert: Alles ist sichtbar in dieser sozialen Welt, nur nicht die alles sehende Instanz selber. Eine mythologische, theologische und staatlich-soziale Semantik überlagert sich insofern in dem seit 200 Jahren bevorzugten Gegenstandsbereich der Ästhetik, der Kunst. Seit dieser Zeit kann

1 Vgl. Dieter Thomä: Die späten Texte über Sprache, Dichtung und Kunst. Im »Haus des Seins«: eine Ortsbesichtigung, in: ders.: (Hg.): Heidegger Handbuch. Leben–Werk–Wirkung, Stuttgart/Weimar 2003, S. 319.

2 Es ist gerade nicht, wie Rilke meint, das bloße Ding, das etwas zu sagen hat, vgl. Peter Sloterdijk: Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik, Frankfurt/M. 2011, S. 38.

3 G. W. F. Hegel: Werke, Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1970, S. 203; vgl. T. M. Knox: Hegel's Aesthetics. Lectures on Fine Art, Vol. I, Oxford 1988, S. 153: »Hegel's quotations are nearly always inexact.«

man auch den Staat oder die Gesellschaft als Kunstwerk beschreiben, vor allem, wenn man ihn nach dem deutsch-idealistischen organologischen Modell als »Staatskörper« beschreibt. Diese Analogie ist dem westlichen, abendländischen Denken vertraut, seit Platon sie in der *Politeia* als die Analogie von Staat und Seele vorgestellt hat. Zuletzt taucht sie auch im so genannten postmodernen Denken auf, bei Foucault als die Analogie zwischen Regierung und Selbstregierung und bei Deleuze, wenn auch in verzerrter und ausgehöhlter Form, im epistemologischen und gesellschaftspolitischen Ideal eines Körpers ohne Organe, einer Utopie des Anti-Ödipus, nach der sich alles mit allem verkuppeln soll. Auch bei ihm ist das Modell dafür allerdings die Kunst, vorneweg das Theater der Grausamkeit von Antonin Artaud, in dem gewalttätige Erfahrungen den Zuschauer qua Subjekt überwältigen. In der Malerei vermag bei ihm, anknüpfend an Paul Valéry, das künstlerische Auge in dem Maße das Nicht-Visuelle sichtbar zu machen, in dem es lernt, sich nur vorübergehend auf Objekte zu fixieren. Im Sinne eines radikalisierten Kant geht es um ein »diskordantes Spiel« der Erkenntnisvermögen, das die Idee eines Gemeinsinns abstreift wie eine alte Haut.⁴ In der Kunst selber, daran muss man selbstverständlich erinnern, hat der modern profilierte Topos vom sehenden Werk gewiss auch die Bedeutung einer entfremdenden Verkehrung der Subjekt-Objekt-Relation: Das Werk, das von mir gemacht ist und das ich ansehen kann, sieht mich an. Das Objekt wird zu einem Quasi-Subjekt. Und es »blendet«, wenn Rilke, der Dichter, philosophisch recht haben sollte, was bedeuten würde, dass die, die ein Kunstwerk ansehen, zumindest zeitweise nichts mehr sehen.

Die Rilke-Hegel-Verbindung kann freilich in zwei Richtungen gelesen werden. Nicht nur erscheint der Staatskörper idealisiert als Kunstwerk, sondern auch die Kunst als staatsanaloge Überwachungsinstanz. Nachdem man die Kunst zunächst in die Höhen des Mythos und in den Himmel der christlichen Theologie erhoben hat, nachdem man ihr also aus metaphysischen (sie bietet eine höhere Wahrheit) und ethisch-autoritativen Gründen (von ihr ergeht ein fundamentaler Imperativ) eine gewisse Auszeichnung zuerkannt hat, holt sie politisch eine säkulare Form ihrer panoptischen Kompetenz ein. Kunst und Überwachungsstaat spiegeln sich ineinander. Das ist eine der Folgerungen, die man selbstreflexiv auch aus einem populären Kunstwerk unserer Tage ziehen kann, aus dem Film *MINORITY REPORT* (USA 2002, Steven Spielberg).

⁴ Vgl. Friedrich Balke: Gilles Deleuze, Frankfurt/New York 1998, S. 55 f.

2.

MINORITY REPORT ist zunächst einmal nach dem simplen Schema eines Thrillers aufgebaut. Es gibt einen Helden und eine Konspiration, und der Held obsiegt über die Konspiration. Zugleich gehört der Film in das Genre der Science fiction.⁵ John Anderton (Tom Cruise), der Held der Geschichte, gerät in die Fänge von *Precrime*, einer Abteilung der Polizei in Washington D. C., die darauf spezialisiert ist, Verbrechen zu verhindern, indem man die Täter schon vor der Tat verhaftet. Die Abteilung ist zu einem solchen präventiven Akt in der Lage, da es sich der Fähigkeiten sogenannter *precognitives*, kurz *precogs* bedient, Menschen, traumatisierte Individuen, mit der außergewöhnlichen Fähigkeit, von in der Zukunft stattfindenden Verbrechen zu träumen, Verbrechen also im wörtlichen Sinn vorherzusehen, vorher zu sehen. Die Experten der Abteilung projizieren diese Träume auf einen Bildschirm, setzen die ungeordneten Traumsequenzen zu einem geordneten Ganzen zusammen und greifen dann in das Geschehen ein, das real bereits im Gange ist. Anderton wird auf diese Weise selber eines zukünftigen Mordes bezichtigt, nämlich den Mann zu töten, von dem er annimmt, dass er vor Jahren seinen kleinen Sohn getötet hat. Dieser Tod ist sein Trauma. Im Laufe der Geschichte deckt Anderton dann auf, weshalb es zu dieser Bezeichnung kommt. Sein Vorgesetzter, der Leiter des *Precrime*-Department also, Lamar Burgess (Max van Sydow) hat nämlich erfahren, dass Anderton zufällig einen bisher unbekanntes Mord entdeckt hat, den Mord an der Mutter einer der *Präkogs*, der begabtesten von ihnen, Agatha (Samantha Morton) – eine kleine Hommage an die Krimiautorin Agatha Christie⁶ –, einen Mord, den Burgess selbst begangen hat, um Agatha nicht an ihre Mutter zurückgeben und so das von ihm aufgebaute *Precrime* System nicht aufgeben zu müssen. Um die endgültige Aufdeckung des Mordes zu verhindern, manipuliert Burgess das präkognitive System und macht Anderton zu seinem Opfer. Insofern folgt die Geschichte dem Muster, nach dem derjenige, der berufsmäßig Verbrechen aufklärt, selber zu einem Verdächtigen wird. Der Held des Films weiß von der Intrige zu Beginn so wenig wie die Zuschauer. Die basale und simple Spannung des Films ist somit die einer Wer-war-es-Geschichte (*whodunit*).

Die zentrale Frage ist in diesem basal-simplen Zusammenhang, wie es dem Intriganten im Zeitalter von *Precrime* gelingen kann, das System zu manipulieren. Als eine Antwort erfahren wir zusammen mit dem Helden, dass die *Präkogs* auch

⁵ Vgl. zum Folgenden Warren Buckland: Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster, New York/London 2006, S. 195 – mit Bezug auf Jerry Palmer (1979) u. Tzvetan Todorov (1977).

⁶ Laut Drehbuchautor Scott Frank, in: TV Movie Nr. 3 (2008), S. 55; Arno Meteling machte mich darauf aufmerksam, dass auch die beiden anderen *Präkogs* nach Kriminalautoren benannt sind: Arthur (Conan Doyle) und Dashiell (Hammett).

sogenannte Echos sehen können, das heißt, dass sie die Fähigkeit haben, schon begangene Morde noch einmal zu sehen. Das *Precrime* System beachtet diese Echos nicht, eben weil sie zurück- und nicht vorausliegende Verbrechen zeigen. In den Anfangszeiten von *Precrime* heuerte Burgess dementsprechend jemanden an, um die Mutter der Präkognitiven Agatha zu ermorden. Wie erwartet, haben dies die präkognitiven Medien, unter ihnen Agatha selber, vorhergesehen und der Mann wurde verhaftet, noch ehe der Mord ausgeführt werden konnte. Unmittelbar danach jedoch verkleidete sich Burgess selber als der Mörder und ermordete tatsächlich Agathas Mutter. Auch in diesem Fall haben die *precogs* den Mord vorhergesehen, aber die diensthabende Polizeieinheit hielt die Vision, ebenfalls erwartungsgemäß, für ein Echo, für eine bloße Wiederholung, und achtete daher nicht darauf. Agatha allerdings, die Tochter des Opfers, bewahrt die für sie traumatischen Visionen in ihrer Erinnerung und ermöglicht somit Anderton, aber auch einem Rechercheur des Justizministeriums (gespielt von Colin Farrell) die Aufdeckung des Mordes.

Die Eröffnung des Films – sie dauert vierzehn Minuten und bietet eine klassische Exposition – ist »die abstrakteste und komplexeste von allen Filmen Spielbergs«. ⁷ Wir finden uns als Zuschauer zunächst unvorbereitet mit einer Mordszene konfrontiert, dem Mord eines Ehemannes an seiner untreuen Frau und ihrem Liebhaber. Die Bilder sind verzerrt und verdreht, bewegen sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit und Zeitrichtung. Sie wirken wie hingeworfene und aufgeweichte, durch einen Zeitraffer gedrehte Bilderfetzen. Die Szene endet mit einem *close-up* des Auges der ermordeten Frau, das in dasjenige Agathas, des präkognitiven Mediums, übergeht. Als Zuschauer begreifen wir in diesem Moment, dass sich diese Szene in Agathas Kopf abgespielt hat. Und wir werden uns zum ersten Mal in diesem Film auch bewusst über die ihn leitende Metaphorik des Auges und des Sehens. In der anschließenden Szene sehen wir Anderton im sogenannten »Tempel«, dem Analyseraum des *Precrime* Hauptquartiers, wo er die auf einen durchsichtigen Bildschirm projizierten Visionen der Präkognitiven so zueinander in Beziehung setzt, dass sie ein sinnvolles Ganzes ergeben. Die projizierten Visionen sind nämlich mit Hilfe eines speziellen Handschuhs mittels Hand- und Armbewegungen zu bearbeiten, als wäre das Ganze technologische Magie. Man könnte in dieser Szene eine der schönsten neueren Visualisierung dessen sehen, was Philosophie tut oder tun sollte: Hermeneutik unter Zeit- und Aktionsdruck, Benjaminsche Geschichtsphilosophie unter neotechnologischen Bedingungen oder weniger dramatisch: das experimentierende Spiel mit Fragmenten unter einer holistischen Hypothese. Wie ein Dirigent – die Szene wird mit Franz Schuberts siebter Symphonie unterlegt, der sogenannten Unvollendeten,

7 Buckland: Directed by Steven Spielberg (wie Anm. 5), S. 198.

was bereits als früher Hinweis auf das scheinbar vollendete *Precrime* System gedeutet werden kann – steht der hermeneutisch konstruierende Philosoph vor den Phänomenen, schiebt sie hin und her, probiert, verwirft, sucht nach den entscheidenden Details. Im Unterschied zur Philosophie steht das *Precrime* Department allerdings unter rigidem Praxiszwang und hat daher nur begrenzt Zeit zur Verfügung; der Mord wird laut Vorhersage in 24 Minuten und 13 Sekunden stattfinden. Drei Ereignisketten verwickeln sich in der Eingangsszene also ineinander: die Fragmente des vorhergesehenen Mordes, die hermeneutische Konstruktion und das tatsächliche alltägliche Geschehen im Haus des Ehemanns und seiner Frau (man frühstückt, er verlässt das Haus, sieht den Nebenbuhler eintreten, schleicht sich zurück, nimmt eine Schere als Waffe, ertappt das ehebrecherische Liebespaar, holt aus zum Töten, das *Precrime* Team verhaftet ihn).

MINORITY REPORT führt am Ende den Helden zum Sieg. Anderton überführt den Bösewicht, beweist seine eigene Unschuld und trägt ausschlaggebend dazu bei, das gefährliche Verbrechensbekämpfungssystem abzuschaffen. Dieses System ist nicht, wie es scheint, perfekt. Nicht nur gibt es manchmal eine abweichende Vision durch eines der menschlichen Medien, sondern im System nistet eine immanent zerstörerische Paradoxie. Die Vorhersage, die gesicherte Behauptung nämlich, dass ein Verbrechen stattfinden wird, ist der Grund dafür, dass es nicht stattfindet. Der jugendliche Held so wenig wie sein väterlicher Gegenspieler verüben den Mord, der ihnen vorhergesagt wurde. Es gibt keinen apriorischen Grund anzunehmen, dass dies nicht auch für einige der Personen zutreffen hätte können, die nun in einer Art Vorbeugehaft für immer festgesetzt sind. Aber damit sind wir bereits bei der Diskussion der zentralen Frage meines Artikels.

3.

Leistet MINORITY REPORT eine Legitimierung bzw. eine Delegitimierung einer normativen Ordnung?⁸ Mehrere positive Antworten stehen parat, wenn man nach der Art der normativen Ordnung fragt. Was also wird legitimiert oder delegitimiert? Ich möchte darauf unter fünf Punkten antworten.

(a) MINORITY REPORT wirkt zunächst offensichtlich delegitimierend mit Blick auf ein totalitär perfektioniertes Überwachungssystem. Dem Genre folgend verlängert und übertreibt der Film, wie die zugrundeliegende Erzählung von Philip K.

⁸ »Narration und Rechtfertigung« lautete der Titel einer von Martin Seel und Jochen Schuff an der Universität Frankfurt am Main durchgeführten Vorlesungsreihe im Wintersemester 2011/12, bei der ich zu MINORITY REPORT vorgetragen habe.

Dick, Tendenzen, die in der Gegenwart bereits angelegt sind. Der Film kommt 2002 in die Kinos, Dicks Kurzgeschichte erscheint bereits 1956, im selben Jahr, als J. Edgar Hoover, von 1924–1972, also beinahe fünfzig Jahre ununterbrochen Direktor des FBI, ein Programm zur Kommunistenverfolgung in den USA institutionalisiert. Es ist die Zeit des Kalten Krieges und des McCarthy-Komitees für »unamerikanische Umtriebe«. Spielbergs Film gehört dagegen in die Ära nach *Nine-Eleven*. Das Zahlenkürzel steht für den bisher größten und effektvollsten terroristischen Anschlag auf ein Land der, kulturell und politisch gesehen, westlichen Hemisphäre. Und der politische Terrorismus liefert heute auch die offizielle Begründung oder eher das Alibi für den Ausbau des Sicherheit garantierenden bürgerlichen Staates zu einem Präventionsstaat, in dem alle Bürgerinnen und Bürger potentielle Verdächtige sind. Das in den USA nach den Anschlägen des 11. September 2001 gegründete Heimatschutzministerium (*Department of Homeland Security*) arbeitet, soviel man hört,⁹ bereits seit Jahren im Geheimen an einer Art *Precrime* Programm. Man möchte annehmen, dass das Ministerium dabei nicht auf die übersinnlichen Fähigkeiten von Pre-Cogs setzt, obwohl ein komödiantischer Film wie *THE MEN WHO STARE AT GOATS* (USA 2009, Grant Heslov) uns bitter ernst daran erinnert hat, dass das US-Militär vor dem Test auch der abstrusesten Theorie nicht zurückschreckt, wenn es um die gute, die eigene Sache geht. Soviel man hört, gehen die Wissenschaftler und Techniker weitaus nüchterner zu Werke. Eine bestimmte Screening Technologie soll, kombiniert mit Video- und Tonmaterial, verdächtige Personen erkennen, indem Kriterien wie ethnische Zugehörigkeit, Geschlecht, Alter, aber auch Atemfrequenz und Herzschlag ausgewertet werden. Erste Tests sollen an Flughäfen und bei Großveranstaltungen (wie Sportereignissen und Konzerten) bereits durchgeführt worden sein.

Diese Entwicklung überlappt sich auf fatale Weise mit den neuen technologischen Möglichkeiten einer konsum- und kommunikationsorientierten Gesellschaft, die sich in den sozialen Netzwerken bündeln. Im Sommer des vergangenen Jahres, 2011, hat Facebook bekanntlich seinen Gesichtserkennungsdienst eingeführt.¹⁰ Wer immer eine Fotografie hochlädt, muss demnach wissen, dass die Datei durch einen biometrischen Scanner läuft und namentlich markiert wird. Noch ist die Funktion auf die so genannten Freunde eingegrenzt und kann, wenn auch unter Mühen, wieder ausgeschaltet werden. Dennoch bleibt sie Bestandteil der Datenbank von Facebook. Mit dem Phänomen des »Gigatagging« scheint der nächste Schritt getan. Auf Fotos von Massenveranstaltungen können demnach

⁹ Vgl. Richard Meusers: US-Heimatschutzministerium. »Minority Report«-Technik soll Straftaten vorhersagen, in: Spiegel Online (11.10.2011), unter: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,791110,00.html> (02. 10. 2012).

¹⁰ Vgl. Thomas Thiel: Die tausend Augen der Biometrie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (20. 07. 2011).

einzelnen Personen ihre Facebook-Profile zugeordnet werden. Niemand ist wirklich überrascht zu vernehmen, dass die Fotos auch durch eine automatische Gesichtserkennung laufen und es nur eine Frage der Zeit ist, bis man Personen auf einer Massenaufnahme identifizieren kann. Die USA, so kann man lesen, investieren derzeit eine Milliarde Euro in ein biometrisches Identifizierungsprogramm. Auch an Flughäfen, zum Beispiel in Frankfurt, testet die Bundespolizei ein ähnliches Verfahren. Kontrolleure kommen hier nur noch punktuell zum Einsatz. Am Ende geschieht die Kontrolle rein maschinell. Dass auch Wirtschaft und Marketing diese Technologie zu nutzen versuchen, versteht sich von selbst. Digitale Profile sind als Kundenprofile wertvoll. Marktforscher interessieren sich auch sehr für ein mit Hilfe der Kognitionswissenschaft entwickeltes Programm, das aus der Mimik von Gesichtern auf die persönliche Stimmung, vom Außen also auf das Innen schließt. Es ist jedenfalls sehr wahrscheinlich, dass es Kunden in Zukunft so ergehen wird wie John Anderton, der, bereits auf der Flucht, durch eine Einkaufspassage hastet und von den Werbeträgern der verschiedenen Geschäfte persönlich begrüßt und zum Kauf eingeladen wird. Hat man sich neue Augen zugelegt, erfolgt die Begrüßung natürlich unter neuem Namen, im Falle Andertons, der nehmen musste, was er kriegen konnte, mit »Mr. Yakamoto«.

(b) *MINORITY REPORT* bietet aber nicht bloß eine mittels Narration, nämlich einer Science-Fiction-Geschichte fokussierte Delegitimierung eines gesellschaftlichen Überwachungssystems, das Ansätze seiner Realisierung bereits in unserer Gegenwart zeigt. Der Film bietet potentiell auch eine Delegitimierung hinsichtlich der Legitimation dieses Systems. Eine der Paradoxien, die er präsentiert, das heißt eine der der gängigen Meinung widersprechenden Aussagen oder eine der sich selbst widersprechenden fundamentalen Wahrheiten, lautet nämlich darauf, dass das Instrument, das das Böse bekämpfen soll, das Instrument des Guten, gegründet ist auf dem Bösen. »One paradox the film presents is that the system designed to prevent murder is itself founded on murder.«¹¹ Der Volksmund drückt diesen Sachverhalt bekanntlich einfacher aus: Man macht den Bock zum Gärtner.

Das Paradoxon des ursprünglichen oder gründenden politischen Aktes haben in postmodernen Zeiten Lyotard und Derrida spitzfindig herauspräpariert anhand der Verfassung moderner Staaten wie Frankreich und den USA. Es besteht im Kern darin, Recht auf Unrecht zu gründen, Gesetzlichkeit aus Willkür entspringen zu lassen und dies sogleich zu mythisieren. Auch Hegel erkennt diesen genealogischen Zusammenhang, zieht daraus aber andere Konsequenzen für die Geltung und wandelt dabei das paradoxe in ein dialektisches Verhältnis um. In seiner Analyse des Helden als Gesetzes- und Staatsgründer beschreibt er unumwunden

¹¹ Buckland, Directed by Steven Spielberg (wie Anm. 5), S. 195.

die gründende Tat des Helden als einen Akt von Gewalt, Willkür und Unrecht. Aber dieses Unrecht ist, wie jedes Unrecht für Hegel, eine notwendige Stufe in der Entwicklung des Rechts, die, wie jegliche Entwicklung bei Hegel, dem Prinzip der bestimmten Negation folgt. Das Recht gelangt so von seiner anfänglichen, an sich seienden, durch die Heldentat bloß gesetzten Geltung zu wirklicher, im Laufe eines historischen Prozesses sich verwirklichender Geltung. Wirklich ist, was sich durch seine Negation hindurch erhält.¹²

MINORITY REPORT bewegt sich aber ersichtlich nicht auf diesem allgemeinen Niveau. Der Film führt nicht mehr, aber auch nicht weniger vor als einen einzelnen Fall, der als beispielhaft für ein Allgemeines gesehen werden kann, nicht gesehen werden muss. Sein Geltungsstatus, die Art und Weise seiner Rechtfertigung, ist also von der Art, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* »exemplarisch« nennt.¹³ Argumentationstheoretisch lässt sich das Exemplarische dann insofern rechtfertigen, als gelingendes Argumentieren nicht (ausschließlich) eine Ableitung des Besonderen aus dem Allgemeinen ist. Ihre »reflektierende« Seite besteht umgekehrt darin, zu einem gegebenen Besonderen das Allgemeine, die generelle These, hier vom paradoxen Gründungsakt des Rechts, erst zu finden. Ein Film wie MINORITY REPORT bietet dann eine mögliche gemeinsame Erfahrung, auf die die Teilnehmer eines Diskurses sich beziehen können, entweder dadurch, dass sie diese Erfahrung als Beispiel benutzen, oder dadurch, dass sie aufgrund dieser Erfahrung erst eine Idee oder eine Hypothese generieren. Eine Erfahrung machen heißt aber, nun mit John Dewey, eine Form für den Materiestrom der Erlebnisse zu finden, die es uns erlaubt, uns darauf mit dem Ausdruck zu beziehen: »Das war ein Erlebnis!« Dieses Erlebnis kann von ungeheurer oder belangloser Bedeutung sein, ein abgewendetes Unglück oder ein Essen in einem Pariser Restaurant.¹⁴ Im Falle des Spielfilms, so bleibt noch hinzuzufügen, ist die Form der Erfahrung eine narrativ dominierte Form.

(c) MINORITY REPORT bietet ganz offensichtlich einen Beitrag auch zu der inzwischen weit verbreiteten kulturwissenschaftlichen These vom abendländischen, speziell modernen Okularzentrismus. Identität ist demnach im Jahre 2054 ein Resultat der Identifizierung über das Auge, die Iris des Einzelnen. Kameras an allen öffentlichen Plätzen, in allen öffentlichen Transportmitteln und in allen Shopping Malls scannen und identifizieren in Sekundenschnelle jeden Passanten. Man

¹² Vgl. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik (wie Anm. 3), S. 238, 244 u. 248; ders.: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke 7, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1970, S. 172, 180 u. 507.

¹³ Vgl. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, Studienausgabe, Kants Werke, Bd. 5, § 18, S. 236 und § 32, S. 281.

¹⁴ Vgl. John Dewey: Kunst als Erfahrung, Frankfurt/M. 1988, S. 48.

wird, wie es im Englischen unübersetzbar treffend heißt, »eye-dented«. *I* (Ich) und *eye* (Auge) formieren sich so nicht nur zu einer phonetischen, sondern zu einer identitätstechnologischen Einheit zu observatorischen Zwecken. »Ich werde gesehen, also bin ich.«

Freilich ist die Rolle eines Films in diesem Zusammenhang ambivalent. Denn die Kritik am Primat des Sehens geschieht in einem technologischen Medium, das primär auf das Sehen angewiesen ist. Die Filmtheorie und -philosophie widmet inzwischen zwar auch dem Hören und dem körperlichen Fühlen als Wahrnehmungsweisen die ihnen gebührende Aufmerksamkeit,¹⁵ aber es bleibt unbestreitbar, dass dem Sehen cineastisch ein Primat zukommt. Körperlichkeit ist ja konstitutiv für jegliche Wahrnehmung, und aus physiologischen Gründen nicht hören zu können bedeutet nicht, nicht zu wissen, was ein Film ist. Nicht sehen zu können aber heißt, nicht wissen zu können, was ein Film ist. Freilich ist anzumerken, dass der Film, je mehr er die körperliche Wahrnehmung aktiviert, desto mehr auch das narrative, (chronologisch und kausal) ordnende Element abschwächt. Die Frage »Was passiert wann und warum?« tritt dann in den Hintergrund zugunsten der affektiven Wucht der Gegenwart. Vor allem gilt das für die von Linda Williams untersuchten »Körpergenres« (*body genres*) Melodrama, Horror und Pornografie. Der weinende, blutende, zuckende und sich windende Körper, der unartikulierte Töne ausstößt, zielt auf die Affekte, nicht auf die narrative Rekonstruktionslogik der Zuschauer. Auch *MINORITY REPORT* bedient sich, freilich nicht zentral, dieses Modells, am deutlichsten in der Szene, in der Anderton – er hat sich von einem zynischen Arzt nebst dessen aufgetakelter Helferin in einem Dreckloch von Apartment operativ neue Augen einsetzen lassen – mit verbundenen Augen durch das Zimmer irrt, auf der Suche nach etwas Ess- und Trinkbarem, im Kühlschrank fündig wird, aber statt des frischen Sandwich ein grün verschimmelt greift, hungrig hineinbeißt und sogleich, um den Geschmack schnell wieder loszuwerden, nach der Milchflasche greift, in seiner Panik aber diejenige erwischt, deren Inhalt nicht weniger säuerlich-grün aussieht, und um diesen widerlichen Geschmack loszuwerden, nach einem Kanister greift, der aber statt des ersehnten Wassers eine säureartige Flüssigkeit enthält, so dass der gebeutelte Held, immer wieder ausspeiend, dreifach zu Boden geht.

Auch die gegenwärtige Philosophie des Films ist durchaus nicht fixiert auf eine schlichte Kritik am Okularzentrismus. So ist das Kino als moderne, säkular-katholische Version der Auferstehung des Fleisches bei Deleuze eine Auferstehung nicht nur des affektverschränkten Wahrnehmens, sondern auch des Sehens im Sinne des Visionären. Und auch bei Nietzsche, einem in der Philosophie generell

¹⁵ Vgl. Thomas Elsaesser u. Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2008, Kap. 5 u. 6.

gerne zitierten Gewährsmann der Anti-Okularzentrikerinnen, heißt Sehen zuerst, der heilenden Kraft einer (im doppelten Sinn des Wortes) Vision zu vertrauen. Nietzsche taugt nicht dazu, den Logoentrismus, den uns die jüngst vergangene französische Vernunftkritik auch in seinem Namen vermacht hat, mit einem *Okularzentrismus* kurz zu schließen. Wenn es aber nicht darum gehen kann, eine *Alternative* zur visuellen Ausrichtung unserer Erkenntnis vorzustellen, etwa indem man den auditiven Sinn oder die affektiv-körperliche Wahrnehmung ins Zentrum stellt, kann es nur darum gehen, verschiedene *Formen* der visuell dirigierte Erkenntnis zu unterscheiden und sie darüber hinaus historisch zu lokalisieren. Man müsste dann zwischen verschiedenen »Regimen« des Sehens unterscheiden. Das moderne Regime bestünde in der Folge darin, den Pluralismus des Sehens zu etablieren. In einer nietzscheanischen Metaphorik ausgedrückt, führt der Weg vom Zyklopen- über das Gottes- zum Cyborg-Regime. Statt nur mit einem Auge zu sehen, dem Auge der Wissenschaft oder der Theologie-Metaphysik, müssen die Menschen der Moderne lernen, sich viele Augen einzusetzen, denen eine mal bessere, mal schlechtere Sehkraft eigen ist, oder, wie im Falle von *MINORITY REPORT*, eine schützende, verbergende, subversive Funktion. Sich neue Augen einzusetzen heißt, die Welt neu zu sehen, heißt, ein neuer, ein anderer Mensch zu werden, heißt, von den Überwachungsinstanzen (wenigstens für eine gewisse Zeit) nicht mehr identifiziert werden zu können. Perspektivismus bedeutet immanente Kritik des Sehens durch dessen Multiplizierung.¹⁶ Auch so könnte man *MINORITY REPORT* interpretieren.

(d) *MINORITY REPORT* arbeitet noch mit einer weiteren Paradoxie. Sie ist strenger als die oben genannte – die Institution des Guten ist gegründet auf Bösem –, offensichtlicher und bewirkt einen Großteil der Spannung des Films. Sie lautet darauf, dass ein Verbrechen, ein Mord nicht stattfindet genau aus dem Grunde, dass er mit absoluter Sicherheit vorhergesagt wurde. Es ist die Paradoxie von Willensfreiheit *durch* Determinismus. Es gibt im Falle von John Anderton keinen sogenannten *minority report*, keine abweichende Vorhersage der drei Medien. Andertons Verhalten scheint somit determiniert. Und doch handelt er anders als vorhergesagt. »Du kannst wählen«, ruft Agatha ihm mehrfach zu. Die gesicherte Behauptung, dass der Mord stattfinden wird, ist just der Grund dafür, dass er nicht stattfindet. Die Voraussage selber ist der Grund für ihre Falsifikation. Insofern kann man sagen, dass »the precogs *mis*-perceive the future, because they perceived a murder taking place, yet it does not take place precisely because they perceive it«. Es ist

¹⁶ Vgl. Josef Früchtel: Regime des Sehens. Nietzsches Perspektivismus aus einer Perspektive der Moderne, in: Gertrud Koch (Hg.): Perspektive – Die Spaltung der Standpunkte. Zur Perspektive in Philosophie, Kunst und Recht, München 2010, S. 49–64.

mit anderen Worten möglich, »to change the future once it is known in advance«. »... once you know your future, you can change it by creating an alternative.«¹⁷

Freilich kann man den Film diesbezüglich nicht als einen analytisch-scharfen Beitrag zur Philosophie würdigen. Differenzierungen helfen hier weiter. Zunächst einmal macht die Möglichkeit von *minority reports* klar, dass die Instanzen der Vorhersage, die *precogs*, keine Vorhersagen mit absoluter Sicherheit liefern, sondern, in der Sprache der Jurisprudenz, mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit.

Sodann lässt der Film die Möglichkeit für eine dreifache Erklärung des Vorhersagestatus offen, für eine psychologische, philosophische und tragödientheoretische. Psychologisch interpretiert, sehen die *precogs* jenen unterdrückten Wunsch voraus, der in den Tiefen des menschlichen Unbewussten haust und aus metaphysischer wie romantischer Sicht als der eigentliche Wunsch deklariert wird. Sie sehen nicht die *kulturell* determinierte, von sozialen Regeln bestimmte Handlung voraus, wie sie sich im Falle des Helden Anderton durchsetzt und möglicherweise auch bei anderen Akteuren durchgesetzt hätte, hätte man sie nicht (eine Sekunde zu früh) verhaftet. Philosophisch, speziell mit Harry Frankfurt interpretiert, sehen die *precogs* lediglich handlungswirksame Wünsche der ersten Stufe voraus, nicht die Wünsche und Volitionen der zweiten Stufe. Diese aber sind entscheidend für die Zuerkennung von Willensfreiheit. Eine Person ist demzufolge in ihrem Wollen frei, wenn auf der ersten Stufe die Wünsche handlungswirksam werden, von der sie auf der zweiten Stufe will, dass sie handlungswirksam werden.

Neben die psychologische und philosophische tritt freilich auch noch eine tragödientheoretische Erklärung. Anderton gleicht aus dieser Sicht dem antiken tragischen Helden Ödipus, denn er hat, ebenso wie sein Gegenspieler Burgess, gegenüber allen anderen Tätern den Vorteil, bereits im voraus zu wissen, dass er eine bestimmte Tat begehen wird bzw. dass sie ihm zugesprochen wird. Er kennt diesbezüglich seine Zukunft und kann eben deshalb nachdrücklich daran zweifeln und die Möglichkeit einer Ausflucht, einer Alternative bedenken. Wie die antiken Helden hat er die Möglichkeit der Rückfrage an das Orakel, aber im Unterschied zu diesen nutzt er sie. Die klassischen Tragödien nehmen unter anderem ja deshalb ihren Lauf, weil die Akteure den semantischen Spielraum des Orakelspruchs, seine Mehrdeutigkeit nicht nutzen. Sie nutzen ihn nicht zu einer spezifizierenden Nachfrage oder wenigstens zu einer Zweideutigkeiten auslotenden Überlegung. Hätte der wegen seines sagenhaften Reichtums berühmte Krösus, König Kleinasiens im 6. Jahrhundert vor der Zeitenwende, beim Orakel nachgefragt, als es ihm prophezeite, dass er in dem Augenblick, in dem er die Grenze nach Persien überschreiten werde, ein großes Reich zerstören werde; hätte er gefragt, welches Reich gemeint

17 Buckland: Directed by Steven Spielberg (wie Anm. 5), S. 200 u. 194.

sei (das des Feindes oder sein eigenes), hätte er den Krieg nicht begonnen (denn gemeint war in der Tat sein eigenes Reich).¹⁸

Und schließlich ist noch eine Differenzierung aufschlussreich. Die Visionen der Medien sind auch in dem Sinne nicht zuverlässig, dass bestimmte Bilder fehlen oder zumindest von den Polizeinspektoren auf dem Bildschirm lückenhaft zusammengesetzt werden. Die hermeneutische Rekonstruktion ergibt kein Ganzes. Ein Ganzes ergibt sich erst durch den Film. Er liefert die Bilder nach, über die die Zuschauer und die Akteure des Films zu Beginn noch nicht verfügen: Der Mann, der als Opfer ausersehen ist, greift nach der Waffe, die Anderton auf ihn gerichtet hat, um ihn zu verhaften, und erschießt sich selbst. Ähnlich ist es am Ende des Films, wenn der systemmanipulative Bösewicht zwar, wie vorhergesehen, die Pistole auf Anderton richtet, aber letztlich, unvorhergesehen, sich selber damit richtet. Das Visualisierungsmedium Film erweist sich als das bessere Bildermedium. Es erzählt die Wahrheit, dass heißt, es liefert jene Details, die einer Geschichte, einem narrativ rekonstruierten Sachverhalt, spezifischen Sinn geben. Einmal mehr feiert der Film sich selber. Er ist nicht das Meistermedium der Philosophie, wohl aber der Imaginologie, der Lehre vom Sehen der Bilder.

(e) Abschließend möchte ich noch auf einen Punkt hinweisen, der mich zu meinen Anfangsanalogien zurückführt; und ich muss betonen, dass es nicht mehr als ein Hinweis ist. Ein populäres Kunstwerk wie *MINORITY REPORT* erinnert nämlich daran, dass ein Kunstwerk generell, wenn es dem Vollkommenheits- und Totalitätsideal der deutsch-idealistischen Ästhetik folgt, nach dem alle Teile so notwendig miteinander verbunden sein müssen wie die Organe eines Körpers, demselben totalitären Modell folgt wie sein etatisches Gegenstück. Zu einem Gegenmodell kann es dementsprechend nur werden, wenn es die Fixierung auf Vollkommenheit aufgibt, die Metaphysiker und Philosophen des Schönen von der Antike bis zum 18. Jahrhundert umtreibt, aber eben auch die Perfektionisten des Überwachungsstaates. Ein Kunstwerk muss unvollkommen bleiben, ein Fragment, das auch durch keine dialektischen oder frühromantischen Feinessen diesen fragmentären Status überhöht. »Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird«, lautet ein Statement Adornos, der selber allerdings auch zu dialektischen Feinessen neigt.¹⁹ Gebrochen wird das Glücksversprechen durch die faktischen gesellschaftlichen Verhältnisse, aber auch durch die Kunst selber, solange sie dem Vollkommenheitsideal folgt. Modell einer Utopie, Verheißung eines gelingenden Lebens – denn das meint ja »Versprechen« im Falle der Kunst –, kann die Kunst nur sein, wenn

¹⁸ Ich verdanke diesen Hinweis Eva Schürmann und Christoph Menke.

¹⁹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/M. 1970, S. 205.

ihre visionäre Voraussage performativ immer auch unsicher bleibt. Andernfalls unterscheidet sie sich nicht essentiell von einer okularzentrischen Heterotopie, wie *MINORITY REPORT* sie mit großer Lust vor Augen führt.

Die Emergenz von Wissen und das Plagiat in Goethes wissenschaftstheoretischen Schriften

Anne-Kathrin Reulecke

»Die sämtlichen Narrheiten von Prä- und Postoccupationen, von Plagiaten und Halbentwendungen sind mir so klar und erscheinen mir läppisch. Denn was in der Luft ist und was die Zeit fordert, das kann in hundert Köpfen auf einmal entspringen ohne daß einer dem andern abborgt.«¹

Die wissenschaftstheoretischen Schriften, die Johann Wolfgang von Goethes eigentliche naturwissenschaftliche Forschungsprojekte zur Geologie, Morphologie oder Farbenlehre begleiten, kreisen um zwei große Komplexe. Zum einen geht es in ihnen um die grundlegende epistemologische Frage, wie Wissen entsteht und unter welchen Voraussetzungen Forscher aus Beobachtungen der Naturphänomene allgemeingültige Erkenntnisse gewinnen können. Zum anderen wird erörtert, in welchem Verhältnis der einzelne Forscher, der neue Erkenntnisse erlangt, zu der wissenschaftlichen Gemeinschaft steht, die ihn umgibt: inwieweit er also von ihr beeinflusst ist oder sich gar gegen sie behaupten muss. Anders als die aktuellen Diskussionen um wissenschaftliche Plagiate und Fälschungen, die das Problem häufig personalisieren und skandalisieren,² gehen Goethes Aufsätze – *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (1793) und *Meteore des literarischen Himmels* (1820) – eher besonnen, weil analytisch vor. Zeigen sie doch, dass die enge Koppelung von Wissen an ein einziges Subjekt weniger der wissenschaftlichen Praxis entspricht, als vielmehr das Ergebnis einer spezifischen Zuschreibungs- und Gratifikationskultur ist. Zeigen sie doch auch, dass die unrechtmäßige Anmaßung von Autorschaft – so sehr sie mit Goethe zu kritisieren ist – auch eine Konsequenz des Prioritätsgebots der modernen Wissenschaftskultur darstellt, die sich seit dem 17./18. Jahrhundert etabliert hat.

¹ Johann Wolfgang von Goethe: Brief an Carl Friedrich Zelter v. 7. II. 1816, in: Goethes Werke, hrsg. im Auftr. der Großherzogin Sophie von Sachsen (= WA). Abt. 4: Goethes Briefe, Bd. 27. Unveränd. Nachdr. der Ausg. v. 1893, Weimar 1999, S. 220.

² Vgl. zu Umgangsweisen, die Plagiate und Fälschungen als erkenntnisbringende Symptome lesen, Anne-Kathrin Reulecke: Einleitung, in: dies. (Hg.): Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten, Frankfurt/M. 2006, S. 7–43.

1. Wissensgewinn

Bereits in dem frühen wissenssoziologischen Aufsatz *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (1793)³ beschäftigt Goethe sich explizit mit der Generierung von Wissen und dem hohen Anspruch der Objektivität. Er stellt fest, dass der Forscher, der einen unvoreingenommenen Standpunkt gegenüber den Naturgegenständen einnimmt, sich weit von der alltäglichen Wahrnehmungsweise entfernen muss, die stets von individuellen Neigungen, von »Gefallen und Missfallen«, geleitet ist, und dass er dabei eine geradezu »übermenschliche« Perspektive einnimmt. Müssen doch Naturforscher »als gleichgültige und gleichsam göttliche Wesen suchen und untersuchen was ist und nicht was behagt.«⁴ Auch wenn Goethe sieht, wie schwer es ist, diese abstinente Haltung einzunehmen, so besteht er doch auf deren Notwendigkeit. Denn am anderen Ende der Skala steht der voreingenommene und unlauter handelnde Wissenschaftler, der allein seinen Vorlieben folgt und nur diejenigen Ergebnisse seiner Versuche akzeptiert, die seine präferierte Theorie auch bestätigen:

»Man wird bemerken können, daß ein guter Kopf nur desto mehr Kunst anwendet, je weniger Data vor ihm liegen, daß er gleichsam seine Herrschaft zu zeigen, selbst aus den vorliegenden Datis nur wenige Günstlinge herauswählt, die ihm schmeicheln, daß er die übrigen so zu ordnen versteht, daß sie ihm nicht geradezu widersprechen und daß er die feindseligen zuletzt so zu verwickeln, zu umspinnen und bei Seite zubringen weiß, daß wirklich nunmehr das Ganze nicht mehr einer freiwirkenden Republik, sondern einem despotischen Hofe ähnlich wird.«⁵

Um einen solchen willkürlichen »Absolutismus« des Forschers und die damit verbundene Gefahr der Verfälschung oder gar Fälschung, aber auch um jeden anderen weit weniger mutwilligen Versuch eines »vorschnellen Übergang[s] von der Erfahrung zum Urteil« zu vermeiden, plädiert Goethe für die strikte Trennung von Beobachtung und Thesenbildung.⁶ Der Kern seiner streng objektgebundenen Methode besteht in der »Vermannigfaltigung eines jeden einzelnen Versuches«.⁷

³ Johann Wolfgang Goethe: *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (1793), in: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter u. a. (= MA). Bd. 12: *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden*, hrsg. v. Hans J. Becker u. a., München 1989, S. 684–693.

⁴ Ebd., S. 684.

⁵ Ebd., S. 689.

⁶ Ebd., S. 688.

⁷ Ebd., S. 691.

Gemeint ist damit nicht nur, dass der Wissenschaftler den einzelnen Versuch mehrfach wiederholt, sondern ihn auch möglichst gegenstandsnah und extensiv beschreibt, um dann die Ergebnisse aufs sorgfältigste »durchzuarbeiten« – bevor er schließlich »Erfahrungen der höheren Art« ausbildet,⁸ also allgemeingültige Lehrsätze formuliert.

Passend zur Bescheidung des Subjektiven und des Subjekts im Versuch erörtert Goethe das Verhältnis des Einzelnen zum wissenschaftlichen Kollektiv. Er berichtet davon, dass während seiner Studien zur Farbenlehre seine Gesprächspartner – oftmals, wie er betont, sogar wissenschaftlich ungebildete Menschen – Phänomene am Licht oder der Farbe bemerkt hätten, die ihm selbst entgangen waren. Gemeinsame Forschung erweist sich somit als besonders produktiv, zeigt sie doch, dass »das Interesse Mehrerer auf Einen Punkt gerichtet etwas Vorzügliches hervorzu- bringen im Stande«⁹ ist. Vor allem aber relativiert sich in der Zusammenarbeit die Bedeutung des einzelnen Wissenschaftlers, dessen Erkenntnisse ja von seinen Gesprächspartnern und Fachkollegen mitgeformt worden sind – was Goethe gerne und frei heraus bekennt: »Ich habe mich bisher bei der Methode mit Mehreren zu arbeiten zu wohl befunden, als daß ich nicht solche fortsetzen sollte. Ich weiß genau wem ich dieses und jenes auf meinem Weg schuldig geworden und es soll mir eine Freude sein, es künftig öffentlich bekannt zu machen.«¹⁰ Von der zweckdienlichen und zu befürwortenden Beeinflussung des Einzelnen durch seine Zeitgenossen leitet Goethe zu dem Gedanken über, dass die Emergenz von Wissen ohnehin nicht an einzelne Subjekte gebunden ist. Vielmehr ist es, modern gesprochen, der wissenschaftliche Diskurs selbst, der Wissen formiert und hervorbringt – und zwar dann, wenn es an der Zeit ist:

»Schon ist eine Wissenschaft an und für sich selbst eine so große Masse, daß sie viele Menschen trägt, wenn sie gleich kein Mensch tragen kann. Es lässt sich bemerken, daß die Kenntnisse, gleichsam wie ein eingeschlossenes aber lebendiges Wasser, sich nach und nach zu einem gewissen Niveau erheben, daß die schönsten Entdeckungen nicht sowohl durch Menschen als durch die Zeit gemacht worden, wie denn eben sehr wichtige Dinge zu gleicher Zeit von zweien oder gar mehreren geübten Denkern gemacht worden.«¹¹

Dass die mit dem schönen physikalischen Bild vom Wissensstand als Wasserstand verbundene Vorstellung allerdings nicht der allgemeinen Einschätzung seiner

⁸ Ebd., S. 692.

⁹ Ebd., S. 686.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 687.

Zeitgenossen entspricht, wird deutlich durch den Charakter der Gegenrede, der nicht nur die zitierte Passage, sondern den gesamten Aufsatz zum *Versuch als Vermittler* gründiert. Goethe weiß, dass seine Vorstellungen konträr zu den gängigen Praktiken im Wissenschaftsbetrieb stehen und dass die Festlegung, wer wann welche Entdeckung gemacht hat, gleichwohl zu den wichtigsten Koordinaten der wissenschaftlichen Gemeinschaft gehört. Und so sieht er sich in den folgenden Jahren immer wieder aufgefordert, auf die heikle Frage der »Ehre einer Entdeckung« (686) zurückzukommen.¹² Priorität, Usurpation, Plagiat, »und wie der Greuel alle heißt«, sind ihm die bedeutsamen »Knoten«, die aufgelöst werden müssten, um »Wahrhaftigkeit in die Wissenschaften [zu] bringen«.¹³

2. Priorität und Plagiat

Die Summe dieser Auseinandersetzungen stellt der 1820 veröffentlichte Text *Meteore des literarischen Himmels* dar, in dem Goethe darlegt, welche Bedeutung die in der Gelehrtenwelt eingeführten Begriffe »Priorität. Antizipation. Präokkupation. Plagiat. Posseß. Usurpation« für ihn haben und in welchem Sinne er »sie künftig brauchen werde«. Ihre Klärung erscheint unumgänglich, um sowohl die »Literargeschichte« als auch die »Geschichte der Wissenschaften«¹⁴ verstehen zu können. Doch anders als im Aufsatz zum »Versuch als Vermittler« und anders auch als in den bekannten Aphorismen, in denen Goethe als Dichter selbstbewusst bekennt, stets von andern Dichtern vor ihm »geertet« zu haben,¹⁵ beschreibt er hier vor allem das Konfliktpotential der gleichursprünglichen Erkenntnis, die Problematik der intellektuellen Abhängigkeit von anderen und die Ambivalenz der Nachträglichkeit.

Im zentralen Abschnitt zur »Antizipation« imaginiert Goethe einen jungen Mann – den Prototypen des wissenschaftlichen Entdeckers. Er beschreibt dessen

¹² Ebd., S. 686.

¹³ Brief an Christian Nees von Esenbeck vom 17.2.1819, in: Goethe: WA, Abt. 4: Goethes Briefe, Bd. 31, S. 78.

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe: *Meteore des literarischen Himmels* (1820), in: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, MA Bd. 12, S. 445–450, hier: S. 445. Der Begriff des »Literarischen« im Titel bezieht sich nicht auf genuin dichterische Werke, sondern rekurriert auf den älteren Begriff der Literatur, der sämtliche Schriften einer Kultur einbezieht.

¹⁵ Vgl. stellvertretend dazu die vielzitierte Äußerung: »Was da ist, das ist mein! [...] und ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das ist gleichviel, es kam bloß darauf an, dass ich es recht gebrauchte!« (Johann Wolfgang Goethe: *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. v. Heinz Schlaffer, in: MA 19, München 1986, Eintrag zum 18.01.1825).

Anspruch, der erste und einzige Urheber seiner wissenschaftlichen Erkenntnisse zu sein sowie die Kränkung, die sich einstellt, wenn er erkennen muss, dass seine eigenen Entdeckungen bereits von den vorhergehenden Generationen gemacht worden sind. Diese Form des Verdrusses wird in Ermangelung eines treffenden deutschen Wortes mit dem englischen »Mortification« (Kränkung, Demütigung) bezeichnet, denn »es ist eine wahre Ertötung des alten Adams wenn wir unser besonderes Verdienst aufgeben, uns zwar in der ganzen Menschheit selbst hochschätzen, unsere Eigentümlichkeit jedoch als Opfer hinliefern sollen. Man sieht sich unwillig doppelt, man findet sich mit der Menschheit und also mit sich selbst in Rivalität.«¹⁶ Die Konstruktion der doppelten Konkurrenz ist nur auf den ersten Blick merkwürdig. Tatsächlich stellt sie nur die Kehrseite der Goethe'schen Auffassung dar, dass der Einzelne Teil der gesamten Menschheit ist und somit jede individuelle Erkenntnis zur Erkenntnis aller wird. Heißt dies doch im Gegenzug auch, dass sich der Einzelne nicht nur im Wettstreit mit anderen, sondern auch mit sich selbst befindet – so dass er den Anspruch auf »Eigentümlichkeit«¹⁷ nicht nur an die abgeben muss, die vor ihm zu identischen Einsichten gelangt sind, sondern auch an sich selbst als Exemplar der Gattung.¹⁸

Das Beispiel, in dem ein Forscher zu Erkenntnissen gelangt, die schon ein *Vorgänger* formuliert hat, erweist sich noch als vergleichsweise harmlos. Schließlich kann der Einzelne darin wenigstens das Fortwirken eines Einflusses sehen und sich somit in eine Traditionslinie stellen. Wenn jedoch zwei *Zeitgenossen* gleichzeitig und unabhängig voneinander zu ein und derselben Erkenntnis kommen, ist dies weitaus brisanter. Für den dabei entstehenden Konflikt zeigt Goethe denn auch – nun durchgehend die *Wir-Form* gebrauchend – größtes Verständnis:

»Geschieht es aber daß eine solche Entdeckung, über die wir uns im Stillen freuen, durch Mitlebende, die nichts von uns so wie wir nichts von ihnen wissen, aber auf denselben bedeutenden Gedanken geraten, früher in die Welt gefördert wird; so entsteht Mißbehagen, das viel verdrießlicher ist als im vorhergehenden Falle. Denn wenn wir der Vorwelt auch noch zur Not einige Ehre gönnen, weil wir uns späterer Vorzüge zu rühmen haben, so mögen wir den Zeitgenossen nicht gern erlauben, sich einer gleichen genialen Vergünstigung anzumaßen.«¹⁹

¹⁶ Goethe: *Meteore* (wie Anm. 14), S. 446.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Das intrikate Verhältnis, in dem der Einzelne zur gesamten Menschheit steht, spiegelt sich auch sprachlich wider. Goethe springt auf engstem Raum von »sich«, über »der junge Mann« und »Adam« zu »man« und »wir« (Ebd.).

¹⁹ Ebd.

Das Problem der gleichursprünglichen Erkenntnis besteht darin, dass nach den Regeln der *scientific community* für parallel gemachte Entdeckungen kein Eintrag im Symbolischen vorgesehen ist. Das hat damit zu tun, dass nicht die geniale Schöpfung eines neuen Gegenstandes, sondern die möglichst frühe Enthüllung eines bereits gegebenen natürlichen Sachverhaltes ausschlaggebend ist. Nicht die Originalität des Gelehrten selbst, sondern die originär gemachte Erkenntnis zählt. Statt der Urheberschaft, die besonders in den Künsten stark gemacht wird, wird somit die *Priorität* zum Parameter für wissenschaftliche Autorschaft: Anerkennung, Ehre und Ruhm können nur dem zukommen, der als erster einen Sachverhalt beschreibt.²⁰

Doch mit der Einführung der Kategorie der Priorität geht noch ein weiteres Problem einher. Denn nun steht auch die Möglichkeit im Raum, dass ein Zeitgenosse von den Ideen und Überlegungen eines Kollegen erfährt und sich – im Sinne eines geistigen Diebstahls – die Priorität an diesen neuen Ideen anmaßt. Die Voraussetzung für die potentielle Bemächtigung von Wissen liegt u. a. in der Prozesshaftigkeit wissenschaftlicher Erkenntnis selbst. Ist es doch von der ersten Idee über Gedanken zur Versuchsanordnung bis hin zum Durchführen des Versuchs, der Formulierung des Ergebnisses und dessen Publikation oftmals ein langer Weg.²¹ Als Wissenschaftshistoriker erinnert Goethe daher an jene Praktiken, die im Laufe der Geschichte entwickelt wurden, um den Anspruch eines Forschers auf die Priorität seines Gedankens zu garantieren und die potenzielle unrechtmäßige Anmaßung, die Okkupation, durch andere abzuwehren.

Er erwähnt dabei das Verfahren der Buchstabenrätsel, der »Logogryphen«, mit deren Hilfe seit der Renaissance derjenige, der »einen glücklichen folgereichen Gedanken hatte und ihn nicht gleich offenbaren wollte«,²² diesen *in* der Veröffentlichung selbst verbergen konnte. Gemeint bei dieser »verdeckten Publikation« sind Fälle wie der Galileo Galileis, der 1610 von einem Vermittler zwei anagrammatisch verschlüsselte Berichte an Kaiser Rudolf und an Kepler überbringen ließ, in denen er die bahnbrechenden Entdeckungen des Rings um den Saturn und der Phasen der Venus kundtat und damit die Richtigkeit der kopernikanischen Theo-

²⁰ Goethe hat mit seiner Einschätzung – dass die Priorität den Angelpunkt wissenschaftlicher Autorschaft bildet und dass die sog. Okkupation und mehr noch das Plagiat Reaktionen auf das strikte Prioritätsgebot darstellen – wesentliche Thesen der modernen Wissenschaftssoziologie vorweggenommen. Vgl. Robert K. Merton: Die Priorität bei wissenschaftlichen Entdeckungen (1957), in: Peter Weingart (Hg.): Wissenschaftssoziologie 1. Wissenschaftliche Entwicklung als sozialer Prozeß, Frankfurt/M. 1972, S. 121–164.

²¹ Vgl. Goethe: Meteore (wie Anm. 14), S. 447.

²² Ebd., S. 447f.

rie bewies.²³ Neben den versiegelten Briefen, den »Plis cachetés«, die in wissenschaftlichen Akademien hinterlegt werden und die eine ähnliche Funktion der »verborgenen Veröffentlichung« haben, spricht Goethe schließlich auch juristische Möglichkeiten an, das geistige Eigentum zu sichern, wie die in England entstandenen Patente, »wodurch auf eine gewisse Zeit die Nachbildung irgend eines Erfundenen verboten wird.«²⁴

Vor dem Hintergrund der erwähnten Prioritätsstreitigkeiten und vor dem Hintergrund der vielfältigen Verfahren, »folgenreiche Gedanken« vor Missbrauch zu schützen, ist es bemerkenswert, dass Goethe das Wort »Plagiat« selbst nur an einer einzigen Stelle erwähnt. Dies hat damit zu tun, dass für ihn unter den Begriff lediglich wörtliche Abschriften von bereits ausformulierten wissenschaftlichen Abhandlungen fallen:

»Plagiat

Nennt man nur die größte Art von Okkupation, wozu Kühnheit und Unverschämtheit gehört und auch wohl deshalb eine Zeitlang glücken kann. Wer geschriebene, gedruckte und nicht allzubekannte Werke benutzt und für sein Eigentum ausgibt wird ein Plagiarier genannt. Armseligen Menschen verzeihen wir solche Kniffe, werden sie aber, wie es wohl geschieht, von talentvollen Personen ausgeübt, so erregt es in uns, auch bei fremden Angelegenheiten, ein Missbehagen, weil durch schlechte Mittel Ehre gesucht worden, Ansehn durch niedriges Beginnen.«²⁵

Für Goethe stellt also das Plagiat im engeren Sinne nur den moralisch inferioren Extremwert einer grundsätzlichen »Okkupation« dar, die subtiler funktioniert und auch weiter verbreitet ist. Interessanter als das relativ leicht nachweisbare und für ihn ohnehin völlig indiskutable wörtliche Plagiat ist daher das weite Feld, in dem Ideen und Thesen zirkulieren, die von Anderen aufgegriffen und publiziert werden. Nur hier stellt sich überhaupt die Frage, wann die Übernahme der Gedanken eines Anderen ein »niedriges Beginnen« darstellt und wann sie unerlässlich ist.

²³ Dass Goethe auf diesen Fall anspielt, wird allerdings erst im zweiten Teil des »Meteore«-Textes, dem weggelassenen Part »Erfinden und Entdecken«, deutlich. Vgl. dazu weiter unten in diesem Artikel.

²⁴ Ebd., S. 448.

²⁵ Ebd.

3. Schreibweise und Bildlichkeit

Die Argumentation und die Bildlichkeit des *Meteore*-Textes sind bemerkenswert. So erläutert Goethe, wie gezeigt worden ist, zunächst anthropologisch und wissenssoziologisch die immense Bedeutung, die die Priorität für das Forscher-subjekt in der Gelehrtenwelt hat. Dabei zeigt er psychologisches Verständnis für die verschiedenen Formen der Kränkung und Gefahren für den Einzelnen, die mit dem Streitig-Machen der Priorität durch Dritte einhergehen. Schließlich beschreibt er aus wissenschaftshistorischer Perspektive, wie sich Erfinder und Entdecker vor der Okkupation durch andere geschützt haben. Dann aber wechselt Goethe in das Feld der Wissenschaftstheorie und legt unmissverständlich dar, dass die Kategorie der Priorität, die aus der zeitlichen Vorrangigkeit einer Erkenntnis das Hauptmerkmal für wissenschaftliche Autorschaft ableitet, eigentlich auf einer Fehleinschätzung der Genese von Wissen beruht. Denn wie schon im Aufsatz zum *Versuch als Vermittler* wendet sich Goethe auch im *Meteore*-Text nachdrücklich gegen einen »falschen Begriff von Originalität«²⁶ in den Wissenschaften. Und so kommt er auch auf die Überlegung zurück, dass bestimmte Erkenntnisse, die in einem gewissen Moment der Kulturgeschichte auftauchen, nicht auf den Leistungen Einzelner beruhen, sondern vielmehr wissenschaftshistorisch »an der Reihe« sind:

»Und doch ziehen manchmal gewisse Gesinnungen und Gedanken schon in der Luft umher, so daß mehrere sie erfassen können. Immanet aer sicut anima communis quae omnibus praesto est et qua omnes communicant invicem. Quapropter multi sagaces spiritus ardentis subito ex aëre persentiscunt quod cogitat alter homo. Oder, um weniger mystisch zu reden, gewisse Vorstellungen werden reif durch eine Zeitreihe. Auch in verschiedenen Gärten fallen Früchte zu gleicher Zeit vom Baume.«²⁷

Da der einzelne Wissenschaftler, wie Goethes Überlegungen suggerieren, bestimmte Gedanken eher passiv aufgreift, dann wenn sie an der Zeit sind, wird die Kategorie der Priorität hinfällig. Agiert doch der Wissenschaftler damit als eine Art Medium, das die »Gesinnungen und Gedanken« abfängt und übersetzt. Damit aber erscheinen die zuvor beschriebenen Prioritätsprobleme, von denen die neuere Wissenschaftsgeschichte geprägt ist, als Missverständnisse – als Missverständnisse über das Erscheinen bzw. die Ankunft von Wissen.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 447. »Es existiert, einem gemeinschaftlichen Geist gleichsam, eine Luft, die allen gegenwärtig ist und wodurch alle kommunizieren. Viele scharfsinnige und lebendige Geister nehmen deshalb unmittelbar aus der Luft wahr, was ein anderer Mensch denkt.« Übersetzung nach dem Herausgeberkommentar (Goethe: MA 12, S. 1058).

Vor dem Hintergrund der immensen Tragweite der Frage, wie denn tatsächlich neues Wissen entsteht, erstaunt es nicht, dass Goethe genau an dieser Stelle im Text mehrfach die sprachlichen Register wechselt. Zunächst geht er von der eher spröden wissenschaftstheoretischen zu einer metaphorischen Schreibweise über: zu dem Bild von den Ideen, die in der Luft liegen. Dann folgt, gleichsam in einer Geste der Autorisierung des Gesagten, das erste und einzige Zitat des Aufsatzes, ein leicht abgewandelter Satz aus Thomas Campanellas *De sensu rerum* (1620), dessen Einsatz zugleich den Wechsel vom Deutschen zum Lateinischen und damit zur Sprache der Wissenschaften bedeutet. Schließlich wird ein weiteres Bild vorgeschlagen, das die ersten beiden Erklärungsversuche in eine »weniger mystisch[e]« Sprache übersetzen soll. Das Bild vom Obst, das an verschiedenen Orten gleichzeitig reift, löst erneut die wissenschaftliche Entdeckung vom Individuum ab, diesmal indem die Genese von Erkenntnissen naturalisiert wird. Die Aufgabe, die Emergenz von neuem Wissen und die Gleichzeitigkeit von Erkenntnissen zu erklären, erweist sich offenbar als so anspruchsvoll, dass es erforderlich wird, in der Bildlichkeit zu variieren. Die mit der Fragestellung verbundene epistemologische Leerstelle ist so erheblich, dass sie nur tastend gefüllt werden kann – mit provisorischen Metaphern und Vergleichen, die, weil sie noch nicht ganz das Richtige treffen, wieder abgelöst werden können.

Ein weiteres, noch etwas anders gezeichnetes Bild stellt die im Titel genannte, aber im Text nicht weiter angesprochene astronomische Metapher der »Meteore des literarischen Himmels« dar. Mit ihr deutet Goethe an, dass das Neue und Fremde in einer Kultur häufig plötzlich und scheinbar aus dem Nichts kommend auftaucht, so wie das wundersame Phänomen des Meteors blitzartig am Horizont aufscheint. Sind doch für ihn, wie er es auch an anderer Stelle formuliert, die großen Entdeckungen seit Mitte des 18. Jahrhunderts »Wundersterne«, die »einer nach dem anderen vor mir aufgehen«. ²⁸ Geht man vom heutigen Wissensstand aus, nach dem Meteore Himmels- oder Lichterscheinungen sind, die entstehen, wenn Meteoriten – Kleinkörper aus Stein oder Metall von anderen Planeten- oder Sonnensystemen – in die Erdatmosphäre eindringen, könnte man glauben, dass das astrale Bild im Titel geradezu im Widerspruch zu dem im Text Gesagten steht. Denn dort betont Goethe ja gerade, dass das Neue in der Geschichte des Wissens und der Künste keineswegs auf die Kräfte eines »außermenschlichen«, sozusagen »extraterrestrischen« Systems zurückzuführen ist, sondern ausschließlich im historisch und diskursiv markierten Kräftefeld entsteht, in dem der einzelne Erfinder seiner »Vor- und Nachwelt« ²⁹ ausgesetzt ist. Zieht man jedoch Goethes Position in

²⁸ Johann Wolfgang Goethe: Aphorismen. In: Zur Morphologie I, 4, in: Goethe: MA 12, S. 264 f.

²⁹ Goethe: Meteore (wie Anm. 14), S. 446.

der zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskussion um den Ursprung von Meteoriten in Betracht, löst sich der Widerspruch wieder auf. Denn bekanntlich hatte er sich in dem vielbeachteten Disput zwischen Peter Simon Pallas und Ernst Florens Friedrich Chladni auf die Seite Pallas' geschlagen, der behauptet hatte, dass Meteoriten und Feuerkugeln keinesfalls ihren Ursprung im Weltraum hätten, sondern ein natürliches Produkt der Erde seien.³⁰ Insofern entspricht das Bild von den Meteoren am literarischen Himmel durchaus Goethes Vorstellung, dass kulturelle Phänomene – so unvorhergesehen sie erscheinen und so schlecht nachvollziehbar ihre Herkunft ist – sich eben doch nach irdischem, also menschlichem Maß bemessen und damit erklären lassen.

Nicht nur die Vielfalt der Bilder, die zum Einsatz kommen, verweist auf ein unsicheres Terrain. Auch das ursprüngliche Anliegen, die genannten Fragestellungen unter den Begriffen »Priorität. Antizipation. Präokkupation. Plagiat. Posseß. Usurpation«³¹ lexikalisch abzuhandeln,³² will nicht recht glücken. Zwar ordnet Goethe seinen Text nach diesen Begriffen, die die Zwischenüberschriften bilden. Doch für den Leser wird nicht ersichtlich, warum etwa das Beispiel des Kindes, das danach strebt, Neues zu entdecken, ausgerechnet unter dem Begriff »Priorität« abgehandelt wird; noch erschließt sich, warum unter dem Begriff »Posseß« – von dem man annehmen könnte, dass er sich mit der Frage des geistigen Eigentums befasst – die Bildung von Denkschulen in wissenschaftlichen Disziplinen, das »wissenschaftliche Gildewesen«,³³ welches originelle Erkenntnisse unterdrückt, thematisiert wird. Die lexikalische Ordnung wird irritiert, weil sich die vielfältigen, im Aufsatz angespielten Erklärungsansätze – das anthropologische Narrativ vom forschenden Kind, der wissenschaftssoziologische Diskurs und der wissenschaftstheoretische Exkurs zum Wissen an sich – auf unterschiedlichen Ebenen bewegen und einer einheitlichen definitivisch-denotativen Klärung der Erkenntnis und damit des Plagiats im Wege stehen.

³⁰ Vgl. Günter Hoppe: Goethes Ansichten über Meteorite und sein Verhältnis zu dem Physiker Chladni, in: Goethe Jahrbuch 95 (1978), S. 227–240; sowie die Kommentare der Herausgeber in: Goethe: MA 11.2: Divan-Jahre 1814–1819, hrsg. v. Johannes John u. a., München 1994, S. 1195 f.

³¹ Goethe: Meteore (wie Anm. 14), S. 445.

³² Auch die Punkte in der Aufzählung des Titels unterstreichen das Anliegen, die Begriffe genau voneinander abzugrenzen.

³³ Ebd., S. 449.

4. Erfinden und Entdecken

Wenn der Text *Meteore des literarischen Himmels* in gewisser Weise uneinheitlich bzw. unfertig erscheint, hat dies auch damit zu tun, dass er ursprünglich noch einen zweiten Teil hatte, den Goethe jedoch bei der Veröffentlichung 1820 wegließ. Das Supplement *Erfinden und Entdecken*³⁴ sollte den eher theoretisch gehaltenen *Meteore*-Text um konkrete Fallbeispiele ergänzen und damit die »vielfachen und harten Kontestationen«³⁵ in Fragen der Priorität, Okkupation und Plagiat verständlicher machen. Im Zentrum des kurzen Textes steht als markantes Beispiel aus der Wissenschaftsgeschichte die Auseinandersetzung zwischen dem berühmten schottischen Gynäkologen und Anatomie-Professor William Hunter (1718–1783) und dessen jüngerem Bruder John (1728–1793), einem Militärchirurgen und experimentellen Pathologen:

»John Hunter Spätling - Sohn eines Landgeistlichen, ohne Unterricht bis ins sechzehnte Jahr heraufgewachsen, wie er sich ans Wissen begibt, gewinnt schnell das Vorgefühl von vielen Dingen, er entdeckt dieses und jenes durch geniale Übersicht und Folgerung; wie er sich aber darauf gegen andere etwas zu gute tut, muß er zu seiner Verzweiflung erfahren, daß das alles schon entdeckt sei.

Endlich da er als Prosektor seines viel älteren Bruders, Professor der Anatomie, wirklich im menschlichen Körperbau etwas Neues entdeckt, der Bruder aber in seinen Vorlesungen und Programmen davon Gebrauch macht ohne seiner zu gedenken, entsteht in ihm ein solcher Haß, es ergibt sich ein Zwiespalt zwischen beiden der zum öffentlichen Skandal wird, und nach großem ruhmvoll durcharbeiteten Leben auf dem Totenbette sich nicht ausgleichen läßt.«³⁶

Goethe spielt in seiner kleinen Skizze zum einen darauf an, dass John Hunter der Leidtragende in einem Fall gleichzeitiger Entdeckung wurde. So musste dieser feststellen, dass mehrere der Beobachtungen, die er während zahlreicher Leichenöffnungen gemacht hatte, auch unabhängig von ihm, und zwar von dem nicht minder rührihen Dichter und Anatom Albrecht von Haller gemacht und publiziert worden waren.³⁷ Doch mehr noch interessiert sich Goethe für eine ganz bestimmte

³⁴ Der Text »Erfinden und Entdecken« (1817) erschien erstmals 1833 in der Ausgabe der nachgelassenen Werke. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Erfinden und Entdecken* (1817), in: *Goethes nachgelassene Werke*, hrsg. v. Johann Peter Eckermann und Friedrich Wilhelm Riemer. 20. Bde. (Taschenausgabe) 1832–1842, Stuttgart/Tübingen 1833, S. 163–166, zit. nach: Goethe: MA 11.2, S. 525 f.

³⁵ Ebd., S. 525.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Goethe: MA, 11.2, Kommentar der Herausgeber, S. 1197.

Entdeckung, die der praktisch außerordentlich talentierte John Hunter im Zuge seiner Sektionen gemacht hat. Hunter konnte zeigen, dass bei schwangeren Frauen zwischen der Gebärmutter und der Plazenta eine Verbindung existiert und somit nachweisen, dass – was zuvor in der Medizin umstritten war – der Organismus der Mutter mit dem des ungeborenen Kindes tatsächlich verbunden ist. Sein Bruder William griff diese bahnbrechende Entdeckung auf, systematisierte und veröffentlichte sie in seinem Hauptwerk *The Anatomy of the Human Gravid Uterus* (1774) unter seinem Namen, woraufhin John in einem Aufsatz für die *Royal Society* 1780 die Entdeckung für sich beanspruchte, gegen die sich William wehrte und so fort.³⁸

Goethe hatte sowohl das Werk William Hunters als auch die Biographie über John Hunter von Joseph Adams, *Memoirs of the life and doctrines of the late John Hunter* (London 1817), gelesen. Darauf, dass er größten Anteil an der brüderlichen Prioritäts- und Plagiatsauseinandersetzung nahm, verweisen nicht nur die kurzen Erwähnungen des Falls in *Erfinden und Entdecken*, sondern auch die dazugehörigen Exzerpte und Kommentare zu Adams Biographie, die, der Narration der Biographie folgend, die Affäre in erster Linie aus der Perspektive John Hunters schildern:

»William erkennt die Verdienste seines Bruders im Allgemeinen an, Konstituiert sich aber als Aaron des Moses, und schmückt sich im Einzelnen mit den Verdiensten desselben. Dies mag John im Stillen verdrießen, aber es kommt nicht zur Sprache. Entdeckung die John an der Placenda macht, und dem Bruder kommuniziert. Dieser verfasst ein umständliches Werk darüber. [...] Nach Verlauf von 30 Jahren gibt William sein Werk über die Placenda heraus. [...] John schweigt, kann es aber weder verzeihen noch vergessen daß ihm seine Entdeckungen geraubt werden. [...] Aber des Menschen Herz will auch den kleinsten Teil des geistigen Erwerbs nicht missen. Schwere Krankheiten machen ihn mißbehäglich. Genug er kann es nicht lassen und gibt einen Brief an die Londoner Societät [...], worin er jene Entdeckung sich vindiziert. [...]. William gibt eine Gegenerklärung und von nun an sind die Brüder unwiederbringlich entzweit. William lebte noch drei Jahre ohne daß sie sich sehen, John drängt an sein Todesbett. Wahre Versöhnung scheint nicht zu erfolgen. William stirbt und seines Bruders ist im Testamente nicht erwähnt.«³⁹

Die stichwortartigen, im Präsens gehaltenen Notizen zeigen deutlich, dass Goethe besonders mit John Hunter sympathisierte. Der Grund dafür liegt jedoch nicht

³⁸ John Hunter wurde nach seinem Tod das Opfer eines noch weit gravierenderen Plagiats, als sein Schwager und Nachlassverwalter, der Chirurg Everard Home, 116 Aufsätze Hunters in den »Philosophical Transactions« unter seinem Namen veröffentlichte. Vgl. Merton: Die Priorität (wie Anm. 20), S. 143.

³⁹ Goethe: MA 11.2, S. 1199.

nur in dem Ideenplagiat, dessen Opfer der jüngere Bruder offenkundig wurde. Darüber hinaus stellt John Hunter für Goethe den Idealtypus eines im besten Sinne naiven Forschers dar, der nicht durch Gelehrtenwissen voreingenommen und verbildet ist. John, so heißt es, »achtet eigentlich die menschliche Anatomie und Physiologie nicht« (gemeint sind hier die etablierten Lehrmeinungen); ihm wird vielmehr ein unverstellter »Blick in die Natur« zugeschrieben; ja, er arbeitet »immer an der Natur«⁴⁰; kurz und gut: er ist ein »Originalgeist«⁴¹. William Hunter hingegen wird als Prototyp des etablierten Wissenschaftlers beschrieben, als eher theoretischer Geist, der aber die Rituale des Wissenschaftsbetriebs und die Regeln des medizinischen Diskurses beherrscht.⁴² Im Text *Erfinden und Entdecken* bringt Goethe die zwei unterschiedlichen »brüderlich verschwisterten« Wissenschaftlertypen schließlich auf den Begriff: Dort stellt er den »Entdecker«, den Forscher, der die Natur durch praktischen Umgang mit dem Untersuchungsgegenstand und durch genaue Beobachtung der Naturphänomene ergründet, dem »Erfinder« gegenüber, der die von anderen gefundenen Fakten in einen größeren Zusammenhang stellt und systematisiert. Zwar zeigt das Beispiel John Hunters – wie auch die Geschichte des namenlosen Gärtners, der das Verhalten von Wasser in einer Saugpumpe beobachtete und damit die Entdeckung des Barometers durch den Physiker Evangelista Torricelli im Jahr 1644 ermöglichte –, dass die »unverbildeten«, oftmals ungebildeten Entdecker fast immer das Nachsehen haben. Tatsächlich aber gehören, so Goethe, beide Wissenschaftlertypen und Wissenschaftskulturen zusammen: »Ferner ist Entdecken, Erfinden, Mitteilen, Benutzen so verwandt daß mehrere bei einer solchen Handlung als Eine Person können angesehen werden.«⁴³ Das Problem ist nur, dass die wissenschaftlichen Institutionen zu Goethes Zeit derartige Kooperationen symbolisch nicht repräsentieren können und den Status der Autorfunktion eben tatsächlich nur an »Eine Person« knüpfen.⁴⁴

⁴⁰ Ebd., S. 1198.

⁴¹ Ebd., S. 1199.

⁴² Auch Goethes Vergleich William Hunters mit dem biblischen Aaron, der als Sprecher Moses' fungierte und dem jüdischen Volk das von Moses empfangene Gesetzeswerk vermitteln sollte, geht in diese Richtung.

⁴³ Goethe: *Erfinden und Entdecken* (wie Anm. 34), S. 525.

⁴⁴ Goethe konnte John Hunter allerdings nur um den Preis zum »naiven« Entdecker stilisieren, dass er dessen sonstiges wissenschaftliches Leben ignorierte. Hunter, der Mitglied in der »Royal Society« war, hatte nicht nur eine immense Bedeutung für die Begründung der experimentellen Anatomie und der klinische Chirurgie; auch sein umfangreiches Werk – das von Publikationen zur Bedeutung von Infektionen (»*Treatise on the Blood, Inflammation, and Gun-Shotwounds*«, 1794) bis zur Entstehung von Thrombosen (»*A Treatise on the Venereal Disease*«, 1786) reichte – galt als bedeutend und einflussreich. Vgl. *Lexikon der Naturwissenschaftler*. Red.: Rolf Sauermost, Heidelberg 2000, S. 227.

Dass der Text *Erfinden und Entdecken* mit seinen Beispielgeschichten letztlich von dem Aufsatz *Meteore des literarischen Himmels* abgetrennt worden ist, ist damit erklärbar, dass Goethe in seinen Ausführungen möglichst systematisch und objektiv bleiben wollte. Der empathisch rezipierte Fall der beiden Hunter-Brüder mag ihn an eigene Erfahrungen im Wissenschaftsbetrieb erinnert haben. Wie schwer es ist, sich als nicht etablierter Naturforscher in naturwissenschaftlichen Diskursen einen Namen zu machen, ist ihm im Zusammenhang mit den Studien zur Farbenlehre deutlich geworden. Und was es bedeutet, für eine Forschungsarbeit nicht anerkannt zu werden, hatte er erfahren, als der Naturforscher und -philosoph Lorenz Oken die Erkenntnisse Goethes zum Schädelwirbel in seine Jenaer Antrittsvorlesung *Zur Bedeutung des Schädelknochens* (1807) zwar integrierte, Goethe aber nicht namentlich erwähnte.⁴⁵ Aufgrund des eingangs erwähnten Abstinenzgebots in den Wissenschaften aber hat sich Goethe offenbar selbst dazu angehalten, in seinen wissenschaftssoziologischen bzw. wissenschaftstheoretischen Schriften die eigenen Erfahrungen von der allgemeinen Aussage getrennt zu halten.

5. Goethes Versuche – Fazit

In den Aufsätzen zum *Versuch* und zu den *Meteoriten* ist Goethe der Emergenz des Wissens auf der Spur. Dabei kommt er zu Überlegungen, die die Kollektivität in der Forschung betonen und die Bedeutung des einzelnen Subjekts im Wissensprozess relativieren. Als Diskurstheorie *avant la lettre* erweist sich dabei die Vorstellung, dass Entdeckungen durch Menschen und »durch die Zeit« gleichermaßen gemacht werden, dass also ein epistemisches »Tableau« gegeben sein muss, auf dem die forschenden Subjekte agieren und das wiederum ihre Erkenntnisse begründet. Zugleich rekurrieren Goethes Texte auf eine akademische Öffentlichkeit, die von gänzlich anderen Voraussetzungen ausgeht und die allergrößten Wert auf die Festlegung der Autorschaft von Entdeckungen oder Erfindungen legt. Goethes Bestandsaufnahme der Gelehrtenrepublik um 1800 macht deutlich, dass in den Naturwissenschaften Autorschaft nicht – wie etwa in der Literatur und den anderen Künsten – an den Akt einer Schöpfung geknüpft wird, sondern an die möglichst primäre Entdeckung und Formulierung einer neuen Erkenntnis.

Die maßgebliche Kategorie der Priorität führt jedoch, wie Goethe zeigt, zu spezifischen wissenschaftsinternen Konflikten: Neben der sich immer wieder ergebenden – und gleichsam tragischen – Konstellation der gleichzeitigen Entdeckung und dem darauf folgenden Streit um die Priorität gibt es auch fragwürdige Strategien, wie die Fälle, in denen Wissenschaftler die Erkenntnisse anderer

⁴⁵ Vgl. Goethe: MA 12, Kommentar der Herausgeber, S. 1058.

einfach ignorieren oder aber gar die Priorität an fremden Gedanken unrechtmäßig behaupten. Das zuletzt genannte Beispiel, das als unrechtmäßige Okkupation bezeichnet wird, entspricht dem, was man heute ein Ideenplagiat nennen würde. Mit dem Begriff des Plagiats selbst bezeichnet Goethe ausschließlich das weniger häufige ›wörtliche‹ Plagiat: den geistigen Diebstahl, der in der Anmaßung der Autorschaft am Wortlaut einer wissenschaftlichen Publikation besteht. Aus plagiatstheoretischer Sicht ist aufschlussreich, dass Goethe das wörtliche Plagiat als wissenschaftsethisch indiskutabel weithin vernachlässigt, wohingegen er das Ideenplagiat, wenn auch unter anderem Label, ausführlich beleuchtet. Dieses wird – und das macht Goethes Beitrag so bedeutsam – als *Kehrseite* eines überhöhten Prioritätsgebotes erkannt. Anders gesagt: Das wissenschaftliche Plagiat wird auch als Reaktion, als Versuch des Einzelnen beschrieben, dem von der Gelehrtenwelt erhobenen übermächtigen Gebot der Priorität zu genügen.

Wendet man sich der Schreibweise des Textes *Meteore des literarischen Himmels* zu, so fällt auf, dass er in seiner Bildlichkeit und in Bezug auf die eingeführten Diskurse changiert. Goethe will die Emergenz von Wissen erfassen, kann jedoch nicht auf die eingeführten Bilder aus dem Bereich des Literarischen und Künstlerischen zurückgreifen, die die geistige Produktivität vornehmlich mit der menschlichen Zeugung oder der göttlichen Schöpfung gleichsetzen. Auf der Suche nach adäquateren Bildern für die Entstehung von naturwissenschaftlichem Wissen springt sein Text – seinerseits den Bilderschatz der Wissenschaften nutzend – zwischen atmosphärischen, botanischen und astronomischen Metaphern hin und her. Die gravierende semantische und wissenstheoretische Vakanz führt auch dazu, dass Goethe das ursprünglich angekündigte Unternehmen, die Begriffe von Priorität, Okkupation und Plagiat definitorisch exakt voneinander abzugrenzen, aufgeben muss. Die Diskurse, die er probenhalber ins Spiel bringt, um die Frage nach der Entstehung von Wissen und der Beteiligung der Subjekte zu klären, sind so unterschiedlich gelagert, dass sie einander ins Gehege kommen und die lexigraphische Anlage letztlich unterminieren. Goethes wissenstheoretische Schrift lässt sich somit selbst als produktiv fehlgeschlagener Versuch lesen, den Ort der Subjekte im Prozess der Wissensgenerierung zu systematisieren. Seine Klugheit besteht darin, die Fragen von Okkupation und Plagiat nicht zu individualisieren und skandalisieren, sondern vor dem Hintergrund einer spezifischen Wissenskultur zu erklären.

Ursprünglich war Goethe beim Verfassen des *Meteore*-Textes von einer ganz bestimmten Fallgeschichte, dem Prioritätsstreit der beiden Mediziner und Brüder William und John Hunter, ausgegangen, die ihn besonders faszinierte, weil sie das Nachsehen und das Leiden des Plagiierten innerhalb einer auf Priorität festgelegten Gelehrtenwelt konkretisiert. Dass Goethe sich letztlich entschieden hat, die Fallgeschichte für die Publikation vom Aufsatz abzutrennen, hat mit der großen

Nähe seiner eigenen Erfahrungen zu dem Fall John Hunters zu tun. Als wissenschaftlicher schreibender Theoretiker sah er sich aufgefordert – wie er schon im Aufsatz zum *Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt* postuliert hatte –, das Untersuchungsmaterial von den persönlichen Erfahrungen, Idiosynkrasien und Neigungen, dem »Gefallen und Mißfallen«, getrennt zu halten. Sollte doch der genaue Beobachter seine Gegenstände »alle ansehen und übersehen, und den Maßstab zu dieser Erkenntnis, die Data der Beurteilung nicht aus sich, sondern aus dem Kreise der Dinge nehmen die er beobachtet«⁴⁶.

⁴⁶ Goethe: Versuch (wie Anm. 3), S. 684.

Politisches Handeln braucht Transparenz

Anita Möllering

1. Unser Anspruch

Die PIRATEN fordern Transparenz in Politik und Verwaltung: weil politische Entscheidungen für den Bürger nachvollziehbar sein müssen. Denn: Politik ist für den Bürger da und vom Bürger finanziert und beauftragt. Der Bürger ist für uns PIRATEN dabei nicht nur ein passives Objekt politischer Verwaltung, sondern ein aktiver Teilnehmer der Politik, ein *zoon politikon*, ein Wesen, das am politischen und sozialen Leben teilhaben möchte. In dieser Form ist er mündig zum politischen Handeln und Gestalten. Der Bürger muss deshalb Mittelpunkt der Politik sein. Er, der Bürger, wählt sich in einer repräsentativen Demokratie seine Vertreter, weil er manchmal eben auch Aufgaben und Entscheidungen delegieren muss. Er hat damit unserer Auffassung nach das selbstverständliche Recht zu wissen, wie seine Vertreter die Aufgabe erfüllen und in alle Entscheidungsprozesse eingebunden zu werden, sofern er dies möchte. Der Bürger hat ein Recht darauf zu erfahren, welche Entscheidungen von wem, wann und aus welchem Grund gefällt werden. Er hat einen Anspruch darauf zu erfahren, auf welcher Basis die von ihm gewählten Politiker Entscheidungen fällen und in welchen politischen und wirtschaftlichen Netzwerken sie sich bewegen. Er hat das Recht darauf zu kontrollieren, was in der Politik passiert. Und er hat das Recht darauf, an den Entscheidungen effizient, komfortabel und mit niedrigen Kosten mitzuwirken. Nichts anderes darf in einer freiheitlichen und demokratischen Ordnung geschehen.

2. ... und die Wirklichkeit

Was sich so selbstverständlich anhört, dass es fast zu banal klingt, um darüber zu reden, ist es in unserer derzeitigen politischen Ordnung ganz und gar nicht. Wir haben heute Politiker, die sich mit dem Einzug in die Politik in ihren Elfenbeintürmen verschanzen und akribisch kontrollieren, dass nur das notwendige Minimum an Information nach draußen, zum Bürger, dringt. Wir haben Politiker, die darauf bedacht sind, lediglich bereits gefällte und damit kaum noch anzufechtende Entscheidungen zu präsentieren. Wir haben Politiker, die sich mit Klauen und

Krallen dagegen wehren, offenzulegen, von wem sie wann welche Geldleistungen erhalten haben. Sie zwingen dadurch Opposition und interessierte Bürger dazu, selbst herauszufinden, welche Interessen sie womöglich dadurch noch vertreten. Begründet wird dies mit ihrem politischen Expertentum, für das sie vom Wähler gewählt und beauftragt wurden. Ob sie die angepriesene politische Expertise und ihr Versprechen an den Bürger auch in der politischen Praxis beweisen können, bleibt dabei weitestgehend im Dunkeln. Denn dafür bräuchte es ja transparente Strukturen. Und was am Ende herauskommt, ist nicht selten ernüchternd: aktuell zum Beispiel ein gescheitertes Flughafenprojekt, wo nun wiederum ein Untersuchungsgremium unter Leitung der Piratenfraktion im Abgeordnetenhaus Berlin bis Ende 2013 und darüber hinaus allein damit beschäftigt sein wird, herauszufinden, was wann wo gelaufen ist und wo es Fehler in der Planung und bei Entscheidungen gab. Begründet wird diese Geheimniskrämerei auch gerne mit einem vertraulichen Raum, um sachpolitische Entscheidungen ohne stetige Wahlkampfplänkelei treffen zu können. Wie groß und weitreichend dieser vertrauliche Raum denn wirklich sein muss und wie sich Transparenz auch ohne stetige Öffentlichkeit schaffen lässt, wird lieber nicht diskutiert. Denn dafür bräuchte es ja ein transparentes und offenes Staatswesen. Und die Nebeneinkünfte? Hier fürchtet man gar den »öffentlichen Pranger«, wenn der Bürger alles wüsste. Nebeneinkünfte werden Politikern unserer Ansicht nach aber niemals zum Vorwurf gemacht werden, wenn sie sich zeitlich im Rahmen einer Nebeneinkunft bewegen, keine politischen Abhängigkeiten zu wichtigen Interessensgruppen schaffen und so das politische Mandat nicht gefährden. Um sich jedoch nicht mit diesen wichtigen Fragen der politischen Abhängigkeit und möglicherweise auch dem Geldwert des Politikerseins auseinandersetzen zu müssen, wird eine wirklich transparente Lösung der Offenlegungspflichten bereits seit vielen Jahren immer wieder vertagt.

3. Warum ist Transparenz so schwierig?

Warum ist Transparenz so schwierig? Weil der Begriff Transparenz, meistens mit dem Begriff der absoluten Öffentlichkeit verwechselt wird. Und weil, in der politischen Diskussion die Idee des »gläsernen Staates« – bewusst oder aus Unkenntnis – mit der Vorstellung vom »gläsernen Bürger« verwechselt wird. Beide Ideen aber, der »gläserne Staat« und der »gläserne Bürger« fußen auf grundsätzlich anderen gesellschaftlichen Werten.

Fangen wir bei den Begriffen Transparenz und Öffentlichkeit an. Transparentes politisches Handeln setzt nicht immer absolute Öffentlichkeit voraus. Selbstverständlich muss es auch in der Politik vertrauliche Räume geben, um bestimmte Probleme sachorientiert erörtern zu können. Selbstverständlich muss auch in der

Politik nicht alles in 24/7-Echtzeit unter den Augen der Bürger stattfinden. Das ist auch nicht sinnvoll. Auch wir PIRATEN, die sich Transparenz auf die Fahnen geschrieben haben und als neue politische Kraft bereits in vier Landesparlamente eingezogen sind, müssen derzeit genau definieren, wie sich transparentes politisches Handeln realisieren lässt, ohne handlungsunfähig zu werden.

4. Erfahrungen mit absoluter Öffentlichkeit

Wir sind hier – entgegen vielen Parteien – sehr mutig und beginnen das Ausloten neuer Möglichkeiten beim Extrem der absoluten Öffentlichkeit. Und hier machen wir zum Beispiel die Erfahrung, dass sich bei absoluter Öffentlichkeit in Gremien und Arbeitsgruppen während wichtiger Erörterungen eines Themas eben aufgrund der absoluten Öffentlichkeit zwei oder mehr Personen in einen persönlichen Gesprächsraum zurückziehen – also einen Raum, der nicht nur für den Bürger, sondern auch den Rest des Gremiums absolut intransparent wird. Kurz: Wir machen die konkrete Erfahrung, dass absolute Öffentlichkeit zu einem noch höheren Maße an Intransparenz in der Politik führen kann. Das wollen wir nicht. Deshalb kommen auch wir zu der Einschätzung, dass es in bestimmten, klar zu definierenden Situationen den vertraulichen Raum braucht. Das heißt aber nicht, und hier wird es wichtig, dass dieser nichtöffentliche Raum gleichzeitig auch nichttransparent ist. Dem Bürger und auch allen Mitgliedern der Piratenpartei müssen diese nichtöffentlichen Räume transparent gemacht werden. Zum Beispiel, indem klar und öffentlich dargestellt wird, wer sich wann wo und warum und zur Erledigung welcher Aufgabe nichtöffentlich trifft.

5. ... und Konsequenzen

Beim »Wer« sind wir wieder beim Thema Nebeneinkünfte, Abgeordnetenbestechung und Lobbyismus. Die Kenntnis des politischen Netzwerks und die Verquickungen mit der privaten Wirtschaft und anderen Institutionen sind hierbei von hoher Wichtigkeit. Auch die Eckpunkte »warum« und »zu welchem Ziel« sind verpflichtend zu beantworten. Denn das »Warum« zwingt das Gremium immer wieder selbst, darüber nachzudenken, ob es wirklich einen triftigen Grund für die Nichtöffentlichkeit gibt und welche Motivation dahinter steht. Auch die Veröffentlichung des Gesprächsziels schafft Transparenz: weil dann auch ohne Untersuchungsausschuss im Nachgang schnell nachvollziehbar ist, in welchem Rahmen über eine bestimmte Entscheidung diskutiert wurde und wer daran beteiligt war. Neben der Vorankündigung ist auch der Bericht im Nachhinein von äußerster

Relevanz, um die Transparenz des Gremiums zu gewährleisten. Hier ist sicher auch über den Einsatz neutraler Berichterstatter nachzudenken, die eine objektive Darstellung garantieren. Das ist nur ein Beispiel, das an dieser Stelle vor allem eins zeigen soll: Transparenz und Vertraulichkeit in der Politik sind kein Gegensatz. Sachpolitisches Handeln ist auch in transparenten Strukturen möglich.

6. Gläserner Staat und Gläserner Bürger – zwei verschiedene Paar Schuhe

Kommen wir zum zweiten Aspekt, der Transparenz scheinbar oft so schwierig macht: die Unterscheidung zwischen »gläsernem Staat« und »gläsernem Bürger«. Wir PIRATEN kämpfen für den »gläsernen Staat« und gegen den »gläsernen Bürger«. Der Bürger als Auftraggeber seiner politischen Vertreter hat ein Grundrecht darauf zu erfahren, wie diese ihren Auftrag erfüllen. Denn der Staat ist für den Bürger da. Andersherum gilt dies nicht: Der Bürger ist nicht für den Staat da. Die Aufgabe des Staates ist es nicht, den Bürger zu kontrollieren. Ganz im Gegenteil: Die Aufgabe des Staates ist es, den Bürger zu schützen, eben auch in seiner Privatheit. Es ist seine Aufgabe, dafür zu sorgen, dass Datenschutz, informationelle Selbstbestimmung und Privatsphäre zu jeder Zeit gewährleistet werden – damit es niemals diesen »gläsernen Bürger« geben wird. Dieses Bürgerrecht gilt natürlich auch für Abgeordnete.

Ja, genau. Kommen wir noch einmal zur derzeit tobenden politischen Debatte um die Nebeneinkünfte von Politikern wie Peer Steinbrück zurück, da diese – insbesondere was den Begriff der Transparenz betrifft – sehr bezeichnend ist. In dieser Debatte tauchten plötzlich, neben der vollends berechtigten Forderung nach Offenlegung der Nebeneinkünfte im politischen Amt, Forderungen des politischen Gegners auf, Steinbrück solle doch seine Steuererklärung veröffentlichen. Gleichzeitig warf Steinbrück selbst in die Diskussion, Transparenz gäbe es nur in Diktaturen. Hier geht es um die Bürgerrechte, die auch für den Abgeordneten gelten. Ein Abgeordneter muss als politische Person dazu verpflichtet sein – und dies auch als selbstverständliche Selbstverpflichtung sehen –, alle Einkünfte offenzulegen, die er neben seinem Amt ausübt und die in direkter Beziehung zu seiner Tätigkeit als Abgeordneter stehen. Hier geht es nicht nur um die reine Summe, sondern auch um die Angabe des Auftraggebers und den Inhalt des Auftrags. Ob die Richtigkeit der Angaben am Ende des Jahres z. B. durch vertrauliche Personen in der Bundestagsverwaltung anhand der Steuererklärung gegengeprüft wird, steht auf einem anderen Blatt. Auf jeden Fall darf Steinbrück und auch kein Abgeordneter dazu verpflichtet werden, seine Steuererklärung für alle Welt zu veröffentlichen: Denn das ist auch bei einem Abgeordneten seine Privatangelegenheit

als Bürger dieses Staates. Würden wir dies verlangen, würden wir – da gebe ich Steinbrück Recht – tatsächlich eine Bürgerüberwachung fordern und wären somit nicht weit entfernt von totalitären Strukturen. Gleichzeitig können wir Steinbrück dafür kritisieren, dass er – wie viele andere auch – Transparenz des Staates und Transparenz des Bürgers – ich unterstelle: bewusst – vermengt und nicht klar voneinander trennt.

7. Transparenz in der Politik – ein Gewinn für die Demokratie

Wie wollen wir PIRATEN nun Transparenz in die Politik bringen? Wir wünschen uns OpenGovernment, einen transparenten, partizipativen und offenen Staat. Dafür müssen alle Datenbestände der öffentlichen Verwaltung, sofern sie nicht personenbezogen oder sicherheitsrelevant sind, lizenzfrei und maschinenlesbar im Internet für den Bürger abrufbar sein (OpenData). Unsere digitale Welt mit all ihren technologischen Möglichkeiten stellt die notwendigen Technologien dafür bereit. Alle bereits bestehenden Möglichkeiten der Veröffentlichung sollten schlicht genutzt werden. Dafür muss noch bestehendes Papierwerk in digital abrufbare Dokumente umgewandelt werden. Auch an den bereits laufenden OpenData-Projekten der Regierung muss der Bürger beteiligt werden, denn schließlich geht es ja um seine Information. Und nur wenn der Bürger mit allen notwendigen Informationen versorgt wird, wird auch ernsthafte Bürgerbeteiligung an politischen Entscheidungen möglich. Zum OpenGovernment gehört für uns weiterhin der freie Zugang zu öffentlich finanzierten Werken zur Wieder- und Weiterverwendung (OpenCommons) und die Wissensfreiheit durch die Veröffentlichung von Archiven, staatlich oder kommunal geförderter Forschung und Entwicklung (OpenAccess).

Gibt es durch Transparenz und Partizipation tatsächlich etwas zu gewinnen? Definitiv ja.

Durch transparentes politisches Handeln wird demokratische Kontrolle möglich. Das stärkt das Vertrauen des Bürgers in die Demokratie, den Staat und die Entscheidungsträger. Politische Entscheidungen werden so weit mehr akzeptiert als bisher. Nicht nur das: Durch die weitreichende Begleitung politischer Projekte durch den Bürger können Fehlstellungen frühzeitig korrigiert werden, sodass uns manches Desaster in Zukunft möglicherweise erspart bleibt. Und schlussendlich: Korruption, Miswirtschaft und Amtsmissbrauch wird der Boden entzogen. Öffentliche Daten sind ein Gemeingut. Der Bürger ist nicht in der Hol-, sondern die politische Verwaltung in der Bringschuld. Mit OpenGovernment gelingt uns der Staat, den aktive Staatsbürger in einer Demokratie wünschen und wollen.

Die dunklen Seiten der Transparenz und die Widersprüche der Transparenten

Claus Leggewie

»TRANSPARENZ!« IST EIN POSTULAT, das gegenwärtig an alle möglichen politischen, medialen und wissenskulturellen Phänomene herangetragen und kontrovers verhandelt wird: Den einen gilt sie, wie Anita Möllering, als fundamentale Bedingung partizipatorischer Demokratie und Informationsfreiheit, von der sie eine Erneuerung der politischen Kultur erwarten. Andere, wie beispielsweise Byung-Chul Han, sehen darin ein Instrument sozialer Kontrolle, das die Voraussetzungen von Individualität und persönlicher Freiheit, von kultureller Differenz und Vertrauen zugunsten des Terrors einer gleichgeschalteten, nivellierten »Transparenzgesellschaft« zum Verschwinden bringe.

So kommen wir ernsthaft nicht weiter. Zur Schärfung des Begriffs muss man seine ganze Dialektik einfangen – das stets ambivalente Spannungsfeld zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, Geheimnis und Wissen, Kontrolle und Vertrauen, Tabuierung und Tabubruch, zwischen Praktiken der Enthüllung und Verhüllung. Wissenschaftlich ist die polemische Debatte, die sich an Skandalen wie dem Disertationsbetrug des Freiherrn von und zu Guttenberg, an satten Honoraren des SPD-Kanzlerkandidaten Peer Steinbrück, an undichten Stellen im Umkreis des Papstes, an der Vertuschung von Geheimdienstspannen wie an der systematischen Ausspähung von Staatsgeheimnissen durch Wikileaks, an den Machenschaften des Finanzsektors (Libor) und vielem mehr entzündet hat, inter- und transdisziplinär anzugehen. Denn hier werden Grundprobleme der politischen Kultur ebenso aufgegriffen wie staats- und verfassungsrechtliche Fragen der Meinungsfreiheit und der Persönlichkeitsrechte.

Verhandelt werden dabei Problemlagen der gesamten Medienevolution von den Flugschriften der Reformations- und Revolutionsära über die Fotografie, die Printmedien und die elektronischen Massenmedien bis zu den Social Media, die stets ihre Enthüllungsgeschichten brachten, aber auch Selbstzensur betrieben. Nicht zuletzt sind auch Beichte und Psychoanalyse Medien der Generierung von Transparenz. Aber oftmals ist ein und derselbe Vorgang wie zum Beispiel die Verschleierung des weiblichen Gesichts Ver- und Enthüllung zugleich, indem es sich den Blicken der Umgebung verschließt und sich eben damit in der Öffentlichkeit als eine Muslima (oder doch: Nonne?) entpuppt. Textilien machen die

materiale Dimension des Vorgangs sichtbar, ähnlich Verpackungen, Buchdeckel und dergleichen. Ideengeschichtlich ist mit dem Intellektuellen ein regelrechter Enthüllungsvirtuose aufgetreten, dessen Spezies sich oft genug in den Dienst der Vertuschung anderer Vorgänge gestellt hat.

Diese Abwägungen führen mich keineswegs dazu, Anita Möllering's Grundforderungen in Frage zu stellen, die völlig berechtigt sind und Wikileaks genau wie die Piraten verdienstermaßen ins Zentrum der politischen Aufmerksamkeit gerückt haben. Ebenso wäre es albern, die in der Praxis der Partei und Fraktionen offensichtlich gewordenen Defizite gegen das von ihnen so vehement verfochtene Prinzip zu kehren und ihnen vorzuhalten, sie wären ja selbst nicht transparent. Deutlicher als andere Vertreterinnen des Transparenz-Postulats stellt Möllering klar, wo auch Piraten closed shops, vertrauliche Gespräche im Hinterzimmer oder am Telefon, für zielführend halten – sie möchten allerdings jeweils publik machen, dass sie das getan haben.

1. Die Piraten stehen mit ihrer Forderung in einer langen, ja edlen Tradition, die auch Kritiker resümierend anerkennen: »Wie wichtig [...] die Steigerung der Durchschaubarkeit von Politik und Verwaltung ist, lässt sich vor dem Hintergrund der jahrhundertelangen zähen Wahrung des Staatsgeheimnisses ermessen. Vom mystischen ›Arkanum‹ des mittelalterlichen Königtums über das kameralistische Staatsgeheimnis der absolutistischen Fürsten und ihrer Geheimräte bis zum Amtsgeheimnis der modernen Bürokratien seit dem 19. Jahrhundert sorgte das exklusive Herrschaftswissen durchgehend für einen tiefen Graben zwischen Obrigkeit und Untergebenen.« (Andreas Zielcke, *Süddeutsche Zeitung* 29.03.2012). Die Piraten setzen diese Tradition der Lüftung von arcana imperii fort, verbunden mit einer ausgesprochen vergemeinschaftungsfreundlichen Revision des herrschenden Verständnisses geistigen Eigentums und des Urheberrechts. Damit sind sie, was man eigentlich von Urliberalen und Grünen hätte erwarten dürfen, die Vorkämpfer der Informationsfreiheit, die auch und gerade moderne Staatsapparate höchst lückenhaft gewähren.

Vieles, was unter Prävention von Terrornetzwerken und Organisierter Kriminalität oder beim Jugendschutz vor Pädophilie und Pornografie gelaufen ist, hat diese Position bestärkt; spätestens die weltweiten Proteste gegen das Urheberrechtsabkommen ACTA im Februar 2012 haben den entgeisterten politischen Eliten gezeigt, welche Kraft ein Mobilisierungsmotiv in einem Bereich hat, den sie für völlig nebensächlich oder für ein reines Spezialthema von Nerds gehalten hatten. Allein in München waren 16.000 Menschen bei eisiger Kälte auf die Straße gegangen, um gegen die intransparente Form des Zustandekommens wie den Inhalt von ACTA Flagge zu zeigen – und sie errangen einen ersten Erfolg, weil die Bundesregierung die Zustimmung zurückzog.

2. Dabei werden die Tücken dieses political approach sichtbar: Die Piraten opponieren vornehmlich gegen Verbote und Vorschriften, Gesetze und Regulierungen, also gegen bestimmte Aspekte von Staatlichkeit, die in der »Netzgemeinde« für obsolet gehalten werden. Das libertäre oder anarchistische Gegenprogramm: Lasst uns nur machen, am Ende kommt mehr Freiheit für alle heraus. Im Ranking der Empfindlichkeiten und Empörungsanlässe stehen staatliche Eingriffe und Interventionen ganz oben. Weitgehend unbehelligt bleiben hingegen die privat-kommerziellen Interessenten, deren Distributionsmittel die Piraten und vor allem ihre Basis und Wählerschaft fast unkritisch nutzen: Microsoft und Apple, Twitter und Facebook.

Die Ausgestaltung des Internet als »Marktplatz der Ideen« steht in einer ambivalenten Pfadabhängigkeit – zum einen als Markt- und Spielplatz, indem Konsum- und Unterhaltungsbedürfnisse hemmungslos im Vordergrund stehen, zum anderen als Agora und Forum politischer und sozialer Partizipation, in denen viele Aspekte der antiautoritären Revolte aufbewahrt und weiterentwickelt wurden. Radikale Individualisierung und vehemente Gemeinschaftsrhetorik bilden die Flanken eines neuen medial-industriellen Komplexes, der einer deliberativen Demokratie dieselben Instrumente an die Hand gibt wie dem Mainstreaming des Geschmacks und der sozialen Präferenzen. Im Prozess der Medienevolution distanziert sich die »Internet-Generation« von den Unterhaltungs- und Politikformaten des öffentlich-rechtlichen Fernsehens klassischer Provenienz und gestaltet, in partieller Affinität zum Unterhaltungsstil und zur Rhetorik des privat-kommerziellen Fernsehens, den Marktplatz der Ideen auch zur Politikarena um, der vor allem die strukturierte Vergemeinschaftung via Social Media zugrunde liegt.

Was man Ende der 1990er Jahre an Filtern, Blockiersoftware und Suchmaschinen kritisieren konnte,¹ nämlich die Privatisierung von Zensur und Geschmackbildung in den Händen von großen Unterhaltungs- und Medienkonzernen, gilt heute noch mehr. Wenn in der alten Welt der Bücher und Bilder, der Zeitungen und des unidirektionalen Fernsehens für den Staat und das politische System galt, dass sie sich nicht einzumischen hätten, so gilt das in der neuen Welt der digitalisierten Kommunikation mit noch viel größerer Berechtigung für die Medienkonzerne Microsoft, Google und Facebook. Der Staat bleibt da, wo er Zensur und Kontrolle ausübt, der »übliche Verdächtige«, gewiss. Aber die Zensur- und Kontrollmacht der Medienkonzerne zu übersehen, wäre fahrlässig und fatal; bei ihnen konzentrieren sich schon ökonomisch alle Mittel, die öffentliche Meinung zu formen und zu formatieren. Der Antietatismus der anarchistischen Bewegungen, die sich im

¹ Vgl. Claus Leggewie: Enteignet Bill Gates!? Staatliche Regulierungsversuche im Internet, in: Claus Leggewie u. Christa Maar (Hg.): Internet & Politik. Von der Zuschauer- zur Beteiligungsdemokratie, Köln 1998, S. 207–222.

Internet eine Gesellschaft nach ihrem Bild geschaffen zu haben meinen, lässt eine kritische Betrachtung und politische Opposition gegen die neoliberale Ideologie des »großen Marktplatzes der Ideen« vermissen, die großenteils nicht selbstorganisiert ist, sondern von den genannten Medienagglomerationen beherrscht wird. Die Machtfrage wird nicht gestellt, eine Enteignungsforderung gegen Mark Zuckerberg ist mir nicht zu Ohren gekommen.

Heute geht die Bedrohung der freien Rede – und notabene: des freien Marktes! – weniger von Big Brother, also den Wahrheitsministerien autoritärer Obrigkeitsstaaten aus als vom Konformismus eines kulturindustriellen Komplexes in privaten Händen. Da nun das Internet und speziell das Web 2.0 wichtige Produktionsmittel politischer Aktivitäten sind, ist das Schweigen gegenüber der Machtkonzentration fatal und eine radikale Kritik der Produktionsmittel so notwendig wie zu Beginn der bürgerlichen und industriellen Revolutionen.

Neue Soziale Medien zur politischen Potenz zu erheben, ist aus mehreren Gründen ein Kategorienfehler. Der wichtigste Grund ist ihr privat-kommerzieller Charakter, während politische Aktion Öffentlichkeit vorschreibt und Gewinn-Orientierung ausschließt. Es wäre fatal, wenn Internet-affine Akteure im (durchaus berechtigten) Misstrauen gegen staatliche Machtmonopole die geballte Macht wirtschaftlicher Oligopole übersehen würden. Die ebenso simple wie umstürzende Geschäftsidee des Facebook-Gründers Zuckerberg bestand bekanntlich darin, Surfprofile und Kontakte von Konsumenten im Netz zu erstellen und sie mit Gewinn weiterzuverkaufen. Facebook verbindet virtuelle Face-to-Face-Gemeinschaften, deren Mitglieder sich nicht persönlich kennen müssen, aber über Interfaces verbunden sind und darüber regelmäßig (meist private) Informationen austauschen, sich verabreden, eine Fan-Thematik pflegen (z. B. Computer-Rollenspiele), dabei eine eigene Sprache und eventuell einen speziellen Wertekosmos herausbilden, Lebensstile gemeinsam ausprobieren und sich nach außen abgrenzen. Daran wirken unterdessen mehr als eine halbe Milliarde Menschen mit – als »freie Mitarbeiter« eines Konzerns, der ihnen Klarnamen und Konterfei abverlangt, aber die gespeicherten Mitarbeiterdaten nicht mehr herausrücken will. Problematisch ist auch, dass Facebook – im Gegensatz zu anderen Medien – selbst ein ausgrenzendes und autoritäres Medium ist, in dem es seine Dienste nur durch ein Tauschgeschäft von Daten zur Verfügung stellt. Wer sich (nicht aus Technologieverweigerung, sondern aus Gründen der informationellen Selbstbestimmung) diesem »Tauschgeschäft« verwehrt – und das sind in der Regel kritische Konsumenten und Bürger – wird aus der Pseudo-Öffentlichkeit von Facebook ausgeschlossen. Bestimmte Kommentierungsfunktionen in Online-Plattformen und Blogs sind derweil nicht mehr ohne eine Mitgliedschaft bei Facebook möglich.

Ein weiterer Vorbehalt gegen eine Politisierung via Facebook ist die Gleichsetzung von Bürgern mit Nutzern. Facebook sammelt nicht nur Daten, mit denen

Bedürfnisse gelenkt werden können, es sammelt über den Like-Button bevorzugt Meinungen, mit denen durch personalisiertes Branding und Reputationsmanagement Bedürfnisse geschaffen werden können. Unter dem Vorwand totaler Transparenz hat sich eine undurchsichtige Datensammlung etabliert, die jenen, denen sie freundlichst unter den Arm greift, auch die Prioritäten darüber vorgibt, was subjektiv relevant ist und was nicht. Zur Nachricht an den engen Freundeskreis melden sich die passende Werbung und vor allem jene Freunde, die Facebook-Algorithmen für die richtigen halten.

Zusammenfassend ignoriert der politisch gemeinte Klick ein Kernelement demokratischer Kommunikation – die ausgewogene, nicht durch Sympathie oder Antipathie verzerrte Debatte. Deliberation kann nicht funktionieren, wenn sämtliche Inhalte ich-zentriert, also auf ein individuelles Profil abgestimmt sind, das zugleich einem von (Zu-)Stimmungen außergeleiteten Konformitätszwang untersteht. Die sozialen Medien suggerieren bloß spielerische Wahlmöglichkeiten, in Wirklichkeit erlauben oder erzwingen Vernetzung und Verdattung den permanenten Abgleich mit anderen, zur Pflege des eigenen sozialen Kapitals. Soziale Kontrolle entsteht hier nicht durch staatliche Überwachung und Repression, sondern in der freiwilligen, durch Generations- und Modeeffekte verstärkte, Sozio-metrie mit Bekenntniszwang. Als »Freunde« konnotierte Andere wachen über die Hipness und Hinnehmbarkeit von Präferenzen, im Extremfall drohen bei Abweichung Exklusion, Mobbing und sozialer Tod. Es wäre fatal, wenn diese Mischung von kollektivem Transparenzzwang und individueller Authentizitätsbehauptung Präferenzen bei Wahlentscheidungen und politischen Optionen beeinflussen würde.

3. Wo die Piraten Recht haben: Es geht heute um nicht weniger als eine neue Eigentumsordnung geistiger und materieller Werte und die radikale Informationsfreiheit durch Transparenz und offenen Zugang. Die Piraten nennen das Commons-Politik, den Schutz einer transnationalen Allmende des Wissens, das der Menschheit ohne Einschränkungen und Eingriffe zugute kommen soll. Genau hier formt sich die Spaltungslinie, hat sich ein Milieu ausgeprägt, haben sich Politikfelder ergeben und politische Leidenschaften aufgestaut, die »bleiben« könnten, selbst wenn die Piraten (wie weiland auch den Grünen vorhergesagt) an subjektiver Tölpelhaftigkeit oder im Gehäuse des Parteienwesens scheitern sollten. Als politische DNA könnte »Plattformneutralität« (Seemann 2012) wirksam sein,² wenn darunter nicht nur das single issue Informationszugang liefe, sondern eben

² Michael Seemann: Plattformneutralität – das politische Denken der Piraten, in: Christoph Bieber u. Claus Leggewie (Hg.): Unter Piraten. Erkundungen in einer neuen politischen Arena, Bielefeld 2012, S. 91 – 100.

eine Matrix entstünde, die andere Agenden politischer Gleichheit (Teilhabe von Migranten und Minderheiten, Religionsfreiheit, supra- und transnationale Partizipation) und Gerechtigkeit (wie Grundeinkommen, Bildung, Mobilität) integriert und das Netz hier nicht nur als Medium politischer Information und Kommunikation modelliert, sondern übergeordneten Ideen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit einer bestimmten Idee des Netzwerks zuführt.³

³ Der Text greift auf ein Konzeptpapier des KWI mit Gudrun Gersmann und Friedrich Jaeger sowie auf meinen Beitrag in dem Band ›Unter Piraten‹ (s. Anm. 2) zurück.

Grundlinien einer Philosophie der Technik

Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten

Ernst Kapp

Kapitel XIII: Der Staat

Unter der Führung der verschiedenen Regionen des leiblichen Gliederbaus haben wir das große Gebiet der Artefakte durchwandert und uns überzeugt, dass allen ihre kulturgeschichtliche Legitimation vom Organismus mit auf den Weg gegeben wurde.

Auf dieser ganzen Bahn fanden wir die Artefakte ohne Ausnahme als Nachgebilde unterschiedlicher organischer Bezirke, bis schließlich die Schwelle des Überganges zum Gesamtorganismus in der Sprache betreten wurde.

Unberechtigt wie wir waren, von einem Eisenbahn- oder Telegraphen-Organismus zu reden, hat uns nichts gehindert, bedingt auf einen »Sprachorganismus« einzugehen. Denn abgesehen von dem Umfang und der sonstigen Beschaffenheit des sprachlichen Materials, geht aus seiner durch die grammatisch-logische Gruppierung und durch die Flexion unterhaltenen Beweglichkeit ein dem Organismus sehr nahe stehendes Gebilde hervor.

Den tieferen Sinn, welchen das Wort Buchstabe seiner Entstehung nach rechtfertigt, haben wir zur Genüge kennen gelernt. Indem wir uns nun auch die Bedeutung der ihm entsprechenden Fremdwörter *litera* und *literae* lebendig vergegenwärtigen, können wir nicht umhin, den menschlichen Organismus selbst als die ursprüngliche und eigentliche *universitas literarum* in Anspruch zu nehmen. Denn je nach veränderten Kombinationen entsteigt demselben Letternkasten bald eine Fibel, bald ein Kompendium der Wissenschaft, und zwar sicherlich nicht etwa unter mechanischem Durcheinanderschütteln, sondern unter Ineinsfügung nach organisch artikulierender Regel.

Die Sprache unterscheidet sich aber von den übrigen Gestaltungen der Organprojektion sehr wesentlich dadurch, dass sie das Abbild nicht bloß einer für sich in Betracht gezogenen Organgruppe, sondern einer Totalität organischer Funktionsbeziehungen ist. Als die durchsichtige Form eines organischen Gesamtbildes würde sie, in solcher Abstraktion von der auch ihr zu Gebote stehenden Technik, immerhin nur als Schemen eines Organismus gelten dürfen, wenn nicht die Tat-

sache der Entwicklung der Technik durch die Sprache und der Sprache durch die Technik beide als Seiten derselben organischen Einheit erscheinen ließe. Die Darstellung, welche mit dem Prozess dieser wechselseitigen Durchdringung von Hirn und Hand nicht gleichen Schritt zu halten vermochte, war darauf beschränkt, in sukzessiver Nachfolge bald der einen, bald der anderen Seite sich zuzuwenden.

Unter diesem Gesichtspunkt und mit besonderer Beziehung darauf, dass wir von der Sprache zum Staat uns übergeleitet sehen, gewinnt der Ausspruch des alten *Anacharsis, der Mensch handle nach Buchstaben, die er selbst erdacht*, eine eigentümliche Bedeutung.

Mit den Buchstaben und mit der Sprache, worin Gedanke, Bewusstsein und Wissen des Menschen sich formt und äußert, sowie mit seinen Hantierungen haben wir uns bisher vielfach zu beschäftigen gehabt. Seinen Handlungen waren wir ziemlich fern geblieben. Für sie ist er verantwortlich als für seine in und gegenüber der Gesellschaft durch Reflexbewegung bestimmte Tätigkeit. Die allgemeine Sphäre aber der menschlichen Verantwortlichkeit ist der Staat.

Die Tätigkeit des Menschen überhaupt, auch die artefaktische (*hantalunga* ahd. die Bearbeitung einer Sache) wird zur Handlung (*handelunge* mhd. die Behandlung, Verhandlung), zum beabsichtigten Handeln.

Wie einem Einsiedler sein Tun oder seine Beschäftigung vorkommt, ist durchaus gleichgültig, da der Mensch nur in der menschlichen Gemeinschaft als solcher Geltung hat. Nur ihr steht es zu, mit Urteil und Gegenhandlung das Tun des Einzelnen abzuweisen oder sich gefallen zu lassen.

In jedem menschlichen Gemeinwesen aber setzt sich das fort, was allen Individuen das Gemeinsamste ist, der menschliche leibliche Organismus. Daher ist auch der Staat der werdende Organismus, d. h. er ist die zur *res publica* und *externa* werdende *res interna* der Menschennatur und ihre organische Totalprojektion. Jeder natürliche Organismus ist zunächst Selbstzweck. Der Zweck auch des Staates ist kein anderer als der ungehemmte Fluss seiner Selbsttätigkeit, das Organismus-Sein. Das Individuum aber ist je nach seiner Beteiligung an der Förderung oder Störung des Staatszwecks zurechnungsfähig, seine Tätigkeit ist Handlung.

Im Licht der Auffassung, dass der Einzelne als organisches Wesen mit seiner eigenen Fortsetzung, dem staatlichen Organismus, nicht in Widerspruch treten kann, ohne mit sich selbst in Widerspruch zu geraten, ist er für die Einordnung seines Willens in den allgemeinen Willen responsabel. Die Korresponsabilität, der Zweck des Einzelorganismus und der Zweck des staatlichen Gesamtorganismus ist die Wiege der Ethik und der realisierten Rechtsordnung.

Demnach ist der ganze Mensch im Staate, aber auch der ganze Staat im Menschen. Der Mensch, es ist richtig, ist das *Zoon politikon*, aber der Staat ist ein *Polisma antropikon*! Des Menschen Handlungen besorgt weder der Kopf allein, noch die Hand allein, sondern der ganze Mensch.

Daher ist alles was des Menschen ist und von ihm ausgeht zugleich auch des Staates. Wie der Staat als Organismus nichts hat, sondern alles ist, was durch ihn und in ihm zur Erscheinung kommt, so sind Land, Volk, Handwerk, Kunst, Wissenschaft, Ethik, Religion nicht etwa Nebendinge und Nebenfächer, und ein sogenannter Zweck der sogenannte Staat allein, sondern das Material, worin der Zweck sich ausführt, das hat ihn und gibt ihn nicht frei, wie auch dem Zweck das Material, worin er tätig ist und lebt, zu eigen angehört. Abstrakte, tote Zwecke gibt es nicht. Das erste Werkzeug war, wie wir oben gesehen, die erste Arbeit und die erste Arbeit der Urgeschichte Beginn. Die ursprüngliche Arbeitsteilung, als geschlechtliche von der Ehe ausgehend und von der Familie aus in angehender Berufstätigkeit sich nach außen unterscheidbar fortsetzend, wurde in Form erster ständischer Gliederung das eigentliche Wahrzeichen des organischen Staatslebens.

Der Staat ist von jeher nichts Anderes gewesen, als die nie rastende *Organisation der Arbeit*. Hiernach wird die engere Bedeutung einer zum Stichwort sozialer Bestrebungen gewordenen Bezeichnung zu bemessen sein.

Die Zeit, wo der Vergleich des Staates mit dem leiblichen Organismus als ein bildweises Spiel der Phantasie betrachtet wurde, ist vorüber. Die großen Entdeckungen der Physiologie haben einer ernsteren Würdigung Raum gegeben. Und wie hätte es ausbleiben können, dass dieselben Stimmen, auf die wir uns bisher zu Gunsten des Prinzips der Organprojektion berufen durften, nicht das auch für den Gesamtorganismus gelten lassen sollten, was sie in Beziehung auf die unterschiedenen Kreise seiner Gliederung als selbstverständlich eingeräumt haben!

Gleichwohl ist die Ansicht, welche den Staatsorganismus unter die unbewusste Vorbildlichkeit des Einzelorganismus und die Kenntnis von diesem unter den Vergleich mit jenem stellt, selbst in fachwissenschaftlichen Kreisen noch zu wenig geläufig, als dass hier zur Beseitigung von Zweifeln und Misstrauen die Anführung zustimmender Äußerungen von kompetenter Seite ganz zu umgehen wäre. [...]

Voraussetzend, dass heutigen Tages Aussprüche des angeführten Inhaltes einen ernstlichen Widerspruch kaum noch finden werden, darf ich im Vertrauen auf so bedeutende wissenschaftliche Gewähr auf eine kleine im Jahr 1849 von mir veröffentlichte Schrift über die Staatsidee zurückgreifen. Ich würde kaum wagen, ihrer Erwähnung zu tun, wenn es mir nicht auf ihr Zeugnis ankäme, dass ich nicht etwa erst jetzt in gerade diese Behandlung des Gegenstands eingetreten bin. Zunächst aus dem Studium der »Psyche« hervorgegangen, mag sie, auf Grund von Carus Lehre, dass der Schlüssel zu einer wahren Psychologie nur im Unbewussten zu finden sei, der erste eingehende Versuch gewesen sein, im leiblichen Organismus des Menschen das unbewusste Vorbild des Staatsorganismus nachzuweisen. Indessen hatte die Kritik, ohne Verständnis für eine später mögliche physiologische Begründung der analogen Gleichheit, auch wo sie sich günstig

vernehmen lies, meine Untersuchung eben nur als ein hübsch durchgeführtes »Gleichnis« bezeichnet.

Von umso größerem Wert musste mir damals die einzige Ausnahme sein, eine briefliche Kundgebung vom Verfasser der *Psyche*, aus der ich eine auch heute noch über das nähere Interesse des Empfängers hinausreichende Stelle heraushebe: »Richtig haben Sie wohl besonders erkannt, dass in Erkenntnissen dieser Art ein Grundstein für noch gar manches Gebäude gegeben ist, und dass namentlich auch im Staatenbau die Lehre von der besten Verfassung nur auf dem Gegebenen eines höheren und organischen Verständnisses heraufgeführt werden könne. Ich selbst habe Mannigfaltiges über diese Dinge gedacht und aufgezeichnet, indes hat die Ausführung im Einzelnen – nämlich so, dass das Staatsleben unmittelbaren Nutzen daraus ziehen könne, seine großen Schwierigkeiten. Dass die Lehre vom Unbewussten in den Völkern und von dessen Heraufbildung zum Bewusstsein im Gesetz sehr wesentlich – ja erste Grundlage sei, haben Sie sehr wahr erfasst. Manches Andere wird Ihnen selbst mit der Zeit noch zu denken und zu ändern geben.«

Allerdings hat sich mir noch gar Vieles zu denken und zu ändern gegeben! Der Grundgedanke jedoch, dass nämlich der Staat ein aus Hand- und Geistesarbeit des Menschen unbewusst hervorgegangener Organismus und der leibliche Organismus der natürliche Staat sei, ist durchaus intakt geblieben, besonders da er später zahlreichen Ansichten von der Beschaffenheit der oben angeführten begegnete.

Übrigens hat auch *Carus* selbst in der später verfassten »*Physis*« gegen das Ende der Darstellung der »höheren Lebenswirkungen unseres Organismus« (S. 474) ausdrücklich in diesem »das Bild der gesamten Menschheit, ja das *Urbild ihres ächten Staatslebens*« erblickt, und, fügt er hinzu, man dürfe es keck sagen, manche Erleuchtung, manche Gesetzbeurteilung könnte der Staatsmann besser erhalten aus dem Studium der Lehren der Physiologie, als aus verjährten Aktenstößen und dickbestäubten Pergamenten.

Unter so bewandten Umständen wird die vorübergehende Berührung wenigstens des Punktes in meiner früheren Auffassung der Staatsidee, welchen ich jetzt noch als wesentlich festhalte, immerhin sachgemäß erscheinen.

Ausgehend nämlich vom leiblichen Organismus als unbewusstem Vorbilde des Staates, versuchte ich die natürliche Lagerstätte der Staatsidee aufzuspüren, das Naturgrundgesetz hervorzuheben und das Verhältnis der Arbeit der Organisation zur Organisation der Arbeit klar zu stellen. Hierauf betrachtete ich den Staat als das allmählich ins Bewusstsein tretende Nachbild des leiblichen Organismus, indem ich hierbei auf Volksvertretung, auf das monarchische Prinzip und die Beamtenwelt einging. Den Schluss machte die Erörterung des Begriffs der Freiheit, wie sich derselbe, je nach dem stufenweise höheren Bewusstsein, welches dem Menschen durch die erklärende Rückbeziehung des staatlichen Analogons

auf das organische Vorbild über sich selbst aufgeht, im soziologischen Fortschritt verwirklicht.

Diese Auffassung, dass der Staat das in organischer Gestaltung sich offenbarende Bewusstsein der menschlichen Gesellschaft ist, beruht auf der Übereinstimmung der beiderseits in Natur und Staat waltenden Momente desselben Grundgesetzes. Als solche aber machen sich bemerkbar:

Die *unermessliche Vervielfältigung der organischen Urform* zu größter Mannigfaltigkeit der Gliederung und die auf staatlichem Gebiet diesem Prozess der Zellenbildung entsprechende Vervielfältigung der Familie;

die *Wiederholung der niederen und kleineren Kreise* der Entwicklung in immer höheren und größeren, erscheinend im Staat als administrativer Instanzenzug von der Ortsbehörde bis zum Gesamtministerium;

das *Gesetz der Periodizität*, sich kundgebend wie in der periodischen Erneuerung und Fortsetzung der organischen Funktionen, so in der gesamten, auf fester Regel periodischer Wiederkehr beruhenden staatlichen Lebensordnung; und schließlich

das auch den Staat als nie rastende Reform erhaltende, wahrhaft konservierende *Gesetz des Stoffwechsels*.

Sind diese Gesetze als gültig angenommen, so müssen sie auch in ihrer einheitsvollen Wechselbeziehung erkannt werden als Strahlungen ein und desselben Grundgesetzes der organischen Lebendigkeit; denn jenes Entstehen und jene mannigfache Gliederung des organischen Baus in unendlicher Wiederholung der Urform ist ja zugleich die Entfaltung höherer Lebenskreise durch die periodische Aufeinanderfolge der in Neubildungen und in Ausstoßung des Abgelebten sich betätigenden Funktion der Organe.

Wie nun mit der Tätigkeit der Gliedmaßen die Sonderarbeit der Individuen, so stimmen die Funktionen der großen einheitlichen organischen Herde (Ernährungs-, Gefäß-, Atmungs- und Nervensystem) mit der auf Arbeitsteilung basierten berufsständischen Gliederung der Massen, je nach deren Richtung auf Ackerbau, Gewerbefleiß, Handel und Pflege der Intelligenz. Auch die Erweiterung der berufsständischen Tätigkeit und ihre Fortsetzung nach außen, sowohl die Gründung von Pflanz- und Töchteransiedlungen, das Kolonialwesen, als auch das die Existenz der Gesellschaft schützende Heerwesen, haben beide ihre organischen Analoga. Diese bestehen teils in den Einrichtungen zur Fortpflanzung der Gattung, teils in dem Knochengefüge, welches, in seiner nunmehr erkannten Bestimmung als Organ der Fest- und Selbständigkeit, den gliedrigen Unterschied und den Aufrechterhalt des Ganzen ausmacht.

Im Staat gibt es so viele Grundtätigkeiten wie im leiblichen Organismus. An ihnen hat er sein Bestehen, seinen Bestand, seine Stände. Sie sind ihm von der Natur vorgedacht und vorgegliedert. Ihren Reflex nach oben bilden die Fachministerien. Wenn nun bei übermäßiger Anhäufung einer berufsständischen Tätigkeit kulli-

dierende Interessen eine Zweigteilung bewirken, so geht damit eine Abzweigung in der obersten Verwaltung gleichen Schritt.

So ist das Fundament, worin das Gemeinwesen wurzelt, die berufsständische Arbeit, und die Spitzen, in denen es gipfelt, sind berufsständische Ministerien. Die früheren, allgemeinen landständischen Vertretungen haben sich zu Fachministerien verdichtet. Also unten und oben ständischer Abschluss! Aber zwischen dem Oben und Unten, zwischen Fundament und Kuppel findet periodische Trennung und Auflösung der ständischen Zusammengehörigkeit statt zum Zweck direkter Wahl der allgemeinen Volksvertretung. Ist dies Abfall von der ständischen Idee und deren Verleugnung, oder ist es Schutz gegen kastenartige Verknöcherung, ist es Verfall oder Verjüngung der Staatsidee? Die Frage beantwortet sich durch das richtige Verständnis dessen, was man sich unter mechanischer Ausartung und organischer Einordnung vorzustellen hat.

Soviel von dem wesentlichen Inhalt einer Schrift, welche es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die organische Herkunft der Staatsidee aufzusuchen. Ein weiteres Vorgehen bei dem angestellten Vergleich würde nicht sicher vor dem Sichverlieren geblieben sein. Denn so lange das Detail einer Frage sich mehr wie eine schwimmende Rasendecke, als wie ein fester Steingrund verhält, ist es, obschon verlockend, doch ein zu schwankender Boden, als dass die Forschung sich auf ihm vorzeitig hätte gefährden dürfen. [...]

Dass der Staat ein dem Menschenleib sich nachbildender Organismus ist, darf als zugestanden angenommen werden. Wir wissen damit, woher er stammt und sind durch die Kenntnis seiner Herkunft befähigt, auf seine Zukunft zu schließen. Um aber darin nicht fehl zu gehen, ist der Unterschied zwischen der unbestimmten Vorstellung vom Staate, wie er für jede Gegenwart als geschichtliche Tatsache erscheint, und dem Begriff des Staates, wie er als entwickelter Organismus gedacht wird, festzuhalten.

Jener, der Geschichte angehörigen Formen, in welchen sukzessiv und simultan die Staatsidee sich zu verwirklichen strebt, sind viele, diese, die Staatsidee, das Ziel, ist nur einmal vorhanden; jene sind die zeitlichen Ansätze des Staatsorganismus, wechselnde Formen mit partikulär-nationalen Zutaten, diese ist der Eine in allen einzelnen Staatsformen lebendige und sie gestaltende Begriff des Organischen; jene sind das Veränderliche und Verschwindende, diese ist das Unveränderliche und Dauernde.

Nach der idealen Auffassung, welche den Gegenstand unter den Gesichtspunkt der Zukunft stellt, sind alle der Vergangenheit und der jedesmaligen Gegenwart angehörende Staaten als Moment höchster organischer Entwicklung Mittel zum Endzweck. Im Widerspruch damit hält die politische Routine gemeinhin das durch ihr Getriebe hervorbringende Werk schon für den wahren Staat und erklärt gerade das, was ihr unverbrüchlich die höchste Maß und Ziel angehende

Richtschnur sein sollte, nämlich den von der Idee des vollendeten Organismus angestrebten Idealstaat, irrtümlich für die Ausgeburt unfruchtbarer Ideologie.

Es ist wahr, die Routine treibt dem Mechanismus zu, und die unfruchtbare Ideologie erzeugt Bildungen, den früh dahin siehenden Wunderkindern vergleichbar. Dort also politische Stockung, hier politische Fröhreife, beides Klippen, durch welche die unter der unbewussten Führung der organischen Idee ihren gemessenen Gang schreitende Staatsentwicklung wohl vorübergehend gehemmt werden, an denen sie aber nicht scheitern kann. Denn die menschliche Gesellschaft ist dadurch, dass sie sich auf die Dauer der Gesetze des im Organismus tätigen Unbewussten in Form ihrer Rechtsverfassung mehr und mehr bewusst wird, vor der Gefahr mechanischer Abtötung bewahrt, mithin befähigt, sich zu neuen höheren Stufen des Selbstbewusstseins zu erheben.

Die veränderlichen Formen des Staates müssen als Mittel zu dem einen ihnen immanenten Zweck erkannt werden. Wenn aber der Staat als Mittel zu einem über ihn selbst hinausliegend gedachten Zweck angesehen wird, so hängt die Berichtigung von der Entscheidung über die Frage ab, ob es sich überhaupt mit seinem Wesen verträgt, dass er entweder nur als Mittel, oder nur als Zweck, oder aber als Selbstzweck angesehen wird. *Franz Ziegler*, groß als Patriot und ausgezeichnet durch staatsmännische Einsicht, hat einst beklagt, dass uns »die Idee des Staates, des Höchsten, was der Mensch zu bilden vermöge«, verloren gegangen sei. Ist nun aber die Idee des Staates, nur in so weit als derselbe ein Organismus ist, das Höchste was der Mensch zu bilden vermag, so ist es wesentlich die Idee des Organismus, worauf es dabei ankommt; denn sie ist das höchste dem menschlichen Gedanken Erreichbare. Auch leuchtet ein, dass hierbei nicht etwa der Begriff des organischen Einzelwesens als Norm in Betracht kommt, sondern dass nur die organische Idee, das Organismus-Sein, die Organizität, die supreme göttliche Lebensquelle aller individuellen organischen Gebilde, gemeint sein kann.

Über diese Spitze hinaus hat sich noch niemals das nur innerhalb des Logos berechnete, also Gefühlsahnungen und Phantasie abweisende, menschliche Denken verstiegen. Die ständigen Namen dessen, was nur immer den Hauptinhalt philosophischer Lehrgebäude ausmacht, sind, genau erwogen, eigentlich nur Prädikat, deren alleiniges Subjekt die organische Idee, das Allorganismus-Sein ist und bleibt. In ihm leben und weben und sind wir. Darum setzt der Mensch sich selbst, Leib und Leben, was er ist und hat, in den Staat ein. Höheres als den Staat bildet er nicht, Höheres als die organische Idee denkt er nicht, und über das Höchste, was er als Spitze aller organischen Schöpfungen selbst ist, reicht er nun einmal mit Hand und Hirn nicht hinaus.

So ist die organische Idee die Substanz des Absoluten und der allein untrügliche Anhalt für die gläubige Zueignung anthropomorpher Attribute in harmonischer Vollkommenheit. Die organische Idee ist von kosmischer Universalität und in ihr

bewegt sich der Gedanke, weil er zugleich am Menschen selbst sich festhält, auch auf mikrokosmischem, dem einzigen niemals unter ihm schwankenden Grunde.

Von sich selbst aus reift der Mensch als höchstes organisches Geschöpf zunächst unbewusst dem Staatsleben entgegen; denn »jedem Volke steht«, nach *Hegels* prägnantem Ausdruck, »die wahre Verfassung bevor und es geht auf sie zu«. Und so geht auch die gesamte Menschheit auf die Staatsidee, auf den idealen aus vielen untergeordneten Lebenskreisen bestehenden Organismus, also auf sich selbst, zu. Auf dieser Bahn wird, je nach dem alternierenden Vorwiegen eines der beiden in der Entwicklung zum Selbstbewusstsein sich durchwirkenden Moment, des Bewusstseins und des Unbewussten, dasjenige, was zu einer Zeit unbewusster Zweck oder Ziel war, zur anderen bewusstes Ziel oder Zweck.

Dem Begriff des Organismus entsprechend dürfte vom Staat als von einem über oder neben oder gegenüber dem Volk Existierenden nicht die Rede sein. Geschieht es gleichwohl, so besteht ein innerer Widerspruch, der daher rührt, dass in absolutistischen Zuständen die spontane Tätigkeit, weil sie, ohne das Ganze gleichmäßig zu durchdringen, nur von einer Seite aus wirksam ist, von der anderen Seite als Zwang und Herrschaft empfunden wird.

Sind dagegen alle Staatsangehörige mehr oder minder gemeinsam an der Staatsarbeit beteiligt, so ist diese das allen gemeine – Gemeinwesen. Sein Vorbild aber ist der Menschenleib, der sich selbst verwaltet, selbst aufbaut und erhält. Denn das Charakteristische des Organismus ist ja eben, dass er sich selbst hervorbringt, so dass das Vollbrachte zugleich das Vollbringende ist, ein Vorgang, den wir gleichermaßen schon vom Sprachorganismus bezeugt gesehen haben. So ist auch das Staatswesen sich selbst hervorbringend und konstituierend – Konstitution. Der Leibeskonstitution analog geht die staatliche vor sich. Der Ausdruck Konstitution ohne nähere Bestimmung hat ausschließlich nur diese beiden Bedeutungen und ist in Übereinstimmung mit der Übertragung der Benennungen menschlicher Werke auf deren natürliche Vorbilder zugleich ein Beweis für die Tatsache, dass die Projektion eines Gesamtorganismus, wie der Staat es ist, durch die retrospektiv erteilten Aufschlüsse über die totale organische Selbstverwaltung auch dem Selbstbewusstsein die Fernsicht auf das Gebiet seiner weitesten Ausdehnung eröffnet.

Haben sich in neuester Zeit überhaupt Vergleich von Staat und Organismus gemehrt, so fehlt es auch nicht an Proben des näheren Eingehens auf die Tatsache, dass das Verständnis des natürlichen Organismus durch die rückbezügliche Betrachtung des ihm unbewusst nachgebildeten Staates gefördert werden könne, dass also das Menschenwerk ganz entsprechend dem Prinzip der Organprojektion als eine Art physiologischen Apparats zur Verwendung kommt. [...]

Die Aufgabe des Staates also ist es, der mechanischen Störungen sich zu erwehren und die organische Gesamttätigkeit im ungehemmten Fluss zu erhalten. Der Mechanismus zehrt am Organismus, wie die Krankheit an der Gesundheit;

mechanische Verkümmern und organische Stärkung stehen in umgekehrtem Verhältnis. Die Heilung im Staate geschieht durch Arbeit, aber nur durch solche Arbeit, welche die Lebenskraft erhält und erhöht, wie ja auch dem kranken Leib Heilmittel, die zugleich Nahrungsmittel sind, am meisten zusagen.

Von jeher haben Zustände unter dem fahrlässigen Prinzip des Gewährenlassens damit geendet, dass Arbeitsleistungen außerhalb der vollen organischen Solidarität maß- und regellos verwildernd der Fremde, dem Ausland, dem Elend und der Hilflosigkeit verfielen, bis der Staat, durch die ihm, dem Gemeinwesen, drohende Gefahr zur Besinnung gebracht, Pflicht und Vorteile der organischen Zählung wahrnahm.

Selbstverständlich kann hier nicht eine besondere Art von Arbeit gemeint sein, welche exklusiv als solche gelten möchte. Im Organismus, der dadurch besteht, dass Form und Funktion der Organe dasselbe sind, ist alles Arbeit. Keiner seiner Lebenskreise verrichtet sie ausschließlich und arbeitend verbürgt jeder von ihnen alle anderen. Von jenem alten *Menenius Agrippa* und seiner sogenannten Allegorie vom Magen und den Gliedern kann die Volkswirtschaftslehre auch heute noch lernen. Soviel wir wissen, formulierte er seiner Zeit zuerst den fundamentalen Vergleich als *argumentum ad – plebem*, und im Verein mit der biblischen Fassung, »so ein Glied leidet, leiden alle Glieder mit«, ist er der Grundtext höchster Staatsweisheit sowohl, wie höchster individueller Lebenskunst geblieben. [...]

Sinnreich verbindet sich im Sprachgebrauch »Handel« mit »Wandel« zum Ausdruck der volkswirtschaftlichen Tätigkeit. In dieser sind vor allem Straßen und Kommunikationsmittel jeder Art einbegriffen, da sie überhaupt den Wandel, d. i. sowohl die Wandlung und Umgestaltung der Roherzeugnisse, als auch das Wandern und Hin- und Hergehen von Gütern und Menschen, obenan das Postwesen, möglich machen.

Auf letzteres haben wir nunmehr im Anschluss an die früheren Erörterungen über die Draht- und Schienenleitungen und im engsten Zusammenhang mit der Entwicklung des staatlichen Organismus noch besonders einzugehen. Eine weitere Veranlassung ist die im deutschen Reich in Vollzug gesetzte Vereinigung der Staatstelegraphenverwaltung mit dem Generalpostmeisteramt.

Was im Allgemeinen das Verhältnis der Eisenbahnen und der Telegraphen zur Post angeht, so gibt es sich schon in deren näheren Bezeichnungen zu erkennen. Man spricht gemeinhin von Eisenbahnsystem und von Telegraphensystem, aber niemals heißt es Postsystem, sondern ohne Ausnahme Postwesen.

Die Verschiedenheit dieser näheren Bestimmungen erklärt sich dadurch, dass die mechanischen Vorrichtungen für den Lauf der Telegramme und Lokomotiven ein für allemal an unveränderliche Gleise von Schienen und Drähten in festem Zusammenhang gebannt sind, während die Post rücksichtlich der technischen Träger der Beförderung eine sehr vielseitige Unabhängigkeit besitzt. Nachdem sie

sich anfänglich mehr vorübergehend an Telegraphen und an Schienenwegen eingebürgert hat, steht sie nunmehr im Begriff, auch letztere sich dauernd einzuverleiben. Schon sind Briefe zu Telegrammen, Telegramme zu Briefen geworden. Doch bleiben Landstraßen, Postwagen und Briefe, diese unentwickelten Formen von Schienenwegen, Lokomotivtrains und Telegrammen, fortwährend der Beförderung durch Dampf und Elektrizität dienstbar zur Seite. Der Fracht- und Personenwagen der Post speist den Wagon, der optische Telegraph a. D. ist der Eisenbahn zur Disposition gestellt, und was vordem Zweck war, wird Moment zur Erreichung eines höheren, in möglichster Verkürzung von Raum und Zeit bestehenden Zwecks.

Post ist der Inbegriff aller vom Staat in Dienst genommenen Beförderungsmittel, von der Taube bis zum Vierfüßler, vom Velozipede bis zur Lokomotive, vom Briefträger bis zum Kurier, vom Feldpfad bis zur Eisenstraße, von der Schreipost bis zur Rohrpost und bis zu all den Röhren, Drähten, Kabeln, Tunneln und Dämpfern, durch die Luft, zu, über und unter Land und Wasser.

Das Postwesen im eigentlichen Sinne ist Beförderung von Staatswegen auf den Wegen des Staates. Der Staat hat schließlich alle ihm zukommenden Funktionen in sich aufzunehmen und erfüllt diese Aufgabe, indem er die innerhalb seiner Sphäre lebensfähig gewordenen Bildungen und Institutionen des öffentlichen Verkehrs der ihnen mehr oder minder anhaftenden Vereinzelung enthebt und in organischen Fluss bringt.

Post als Staatsanstalt ist die zum Weltverkehr erweiterte Lokomotion. Ihr bisheriger Begriff ist zu eng geworden. Der Gedanke einer Weltpost und dessen geniale Ausführung ist die Inauguration eines Verkehrsministeriums der Zukunft, mit universaler die gesamte Kulturwelt umspannender Tätigkeit. Man hat sich unter Post weniger das äußere technische Material der Fortbewegung, als vielmehr deren Zweck, innere Richtung und Verzweigung zu vergegenwärtigen. Daher ist die Post, weil durchdrungen vom Wesen des Staates, als der organischen Existenz eines nationalen Geistes –, das *Postwesen*. Dagegen ist es die stückweise Zusammenstellung technischer Vorrichtungen, welche recht augenfällig den Telegraphen und Eisenbahnen in der eigentümlich abgegrenzten Einerleiheit ihres Gefüges den Stempel mechanischer Komposition aufgeprägt und dieselben unter dem industriellen Terminus von Systemen eingeführt hat.

Somit ist das Postwesen die staatliche Form der Kommunikation und je nach dem Grade der Vervollkommnung das Abbild der ununterbrochenen Korrespondenz aller Funktionen des Einzelorganismus, wohl geeignet, zum Zweck des Fortschrittes im Selbstbewusstsein, die richtige Vorstellung von der organischen Lebendigkeit vermitteln zu helfen!

In der Unterhaltung zwischen Goethe und Napoleon zu Erfurt kam das Gespräch auch auf die Schicksalsidee der Alten, wobei die Bemerkung fiel, dass die

Macht der Umstände in moderner Zeit das Fatum vertrete. Doch was ist Macht der Umstände? Vom Grundgedanken unserer Untersuchung aus sind die Umstände, unter deren Macht der Mensch steht, vorzugsweise seine Kulturzustände, das Produkt seiner Hand- und Geistesarbeit. Alle sonstige Kreatur unterliegt meist nur der Macht der Naturereignisse. Umstände setzen Arbeit und Bewusstsein voraus. Von guten oder schlechten Umständen der Pflanzen und Tiere spricht man nicht, eher davon, ob sie gut oder schlecht im Stande seien. Dass die Elementarmächte bestimmend in die Gestaltungen der Kultur eingreifen, des Menschen Wille und Intelligenz in die der Natur, ändert im allgemeinen wenig; denn dort bleiben Kultur und staatliche Gemeinschaft, hier Natur und bewusstloses Herdenleben das Wesentliche.

Nun ist aber die Beteiligung des menschlichen Leibs an der Beschaffenheit der Kulturwelt der Art, dass die verschiedenen Gebilde der Organprojektion, welche ja nur aus dem Zusammenhang eines organischen Ganzen heraus denkbar sind, ihren Verfertignern unbewusst, von der Idee dieses Ganzen affiziert sein müssen. Es kann daher nicht ausbleiben, dass die ihnen anhaftende organische Zugabe auch die Sphäre, innerhalb deren ihre Entstehung und Vervollkommnung allein möglich ist, den Staat nämlich und seinen Ausbau, vollenden helfen wird. Denn eine staatlose Kultur und kulturlose Staaten hat es niemals gegeben. Aus der Identität also von Kultur und Staat geht die Macht der Umstände hervor. Von diesem Fatum sind Handel, Justiz, Bewaffnung, Polizei, Schule, Kunst und Wissenschaft, Kirche, Wege, Posten, Telegraphen ereilt worden. Und die Eisenbahnen?

Die Einordnung der besonderen Funktionen in das staatliche Gesamtleben ist nach dem Grade der Bedürftigkeit sehr verschieden. Im Verhältnis zu der unendlichen Entfernung vom Ziele, d. h. von der vollkommenen Harmonie in Wirkung und Gegenwirkung, ist der wichtigste Schritt schon getan, sobald nur überhaupt der Widerspruch gegen das organisatorische Recht des Staates gebrochen und der Gegenstand in seiner Gewalt ist.

Je nach der Macht der Umstände wird die eine oder andere Seite der organischen Lebendigkeit relativ in den Vordergrund treten. Man unterscheidet Ackerbau-, Handels-, Gewerbe-, Klerus- und Militärstaaten. Kommt das nationale Pathos in einer von diesen starken Seiten des Staates zur Erscheinung, dann zeigt sich die Stärke wesentlich darin, dass die minder entwickelten Kreise an ihr Schutz und Gedeihen finden. In dieser Form erhalten letztere ihre eigene für das Bestehen des Ganzen geleistete Arbeit nach dem Wechsel der organischen Gegenseitigkeit zurück. Hierauf beruht im Allgemeinen die Selbsterhaltung des Organismus und im Besonderen der Vorrang der deutschen Wehrverfassung. Eine höhere Entwicklung staatlicher Funktionen als diese hat die Geschichte nicht aufzuweisen.

Gleichzeitig durchdrungen, wie die Armee es ist, von dem Naturgrundgesetz, mit dem wir oben bekannt wurden, erkennen wir in den Individuen der Mann-

schaft die Urformen der taktischen Gliederung, in dieser die Wiederholung niederer Sphären in immer höheren bis zum Generalstab hinauf, nach einer in periodischer Wiederkehr geordneten Übungsregel und unter nie rastendem Stoff- und Kraftwechsel mittels Erneuerung und Beförderung des Personalbestandes. Ist hierdurch die möglichst erreichbare Ausscheidung und Fernhaltung mechanischen Einrostens gesichert, dann schreitet die Armee auf dem Richtwege ihrem hohen Ziele zu, Prototyp zu werden für die organische Durchbildung der übrigen Berufsstände.

Ein Ausfluss des unabänderlichen Naturgrundgesetzes ist die Strenge der militärischen Ordnung und Unterordnung. Sie hat missverständlich auch dem deutschen Heerwesen, von dem hier allein die Rede ist, die Bezeichnung Militarismus als Ausdruck der Abneigung gegen dasselbe eingetragen. Unter dieser Etikette ist von »Abschaffung« des stehenden Heeres gesprochen worden, ohne alle Erwägung, dass nur Söldnerhaufen käuflich an- und abgeschafft werden können, dass aber Glieder eines Organismus anerschaffen sind, und urwüchsig von innen heraus.

Eine Armeeorganisation, deren Keime in altvolkstümlichen Wehrverhältnissen und in der nationalen Uranlage zu suchen sind, entsteht und wächst allmählich ihrem, der Nation unbewussten, Ziele entgegen.

Nur die technische Ausrüstung und die Verwendung zu einem bestimmten Zweck geschehen in bewusster Absicht. Aber wer von allen, die an der Grundlegung des Heerwesens beteiligt waren, hätte von der gegenwärtigen Stufe seiner Entwicklung eine deutliche Vorstellung gehabt!

Indessen sehen wir diese Entwicklung im Gleichschritt mit großen wissenschaftlichen Entdeckungen periodisch durch Bewusstseinsakte von größerer oder geringerer Dauer und Energie durchbrochen.

In einer solchen Epoche des Sich-besinnens über die Ausbildung und Leistungsfähigkeit der Armee in der Vergangenheit und über ihre Aufgabe in der Zukunft steht Deutschland seit dem letzten Aufgebot seiner gesamten Kriegsmacht. Allgemein gewinnt die Überzeugung Raum, dass eine so gestaltreich, unzertrennlich mit dem Staatsorganismus verwachsene Ausgliederung des Volksbewusstseins sich ohne Zusammensturz des Ganzen nicht einfach fortdekretieren lasse.

Auch das Verlangen nach wenigstens teilweiser Abrüstung wird unter anderem durch Aufschlüsse, welche die Wissenschaft über organische Reflexbewegungen erteilt, gründlich beschieden. Erhöhte Militäretats sind politische Reflexbewegungen. Eine Berufung von den organischen Gesetzen ist nicht zulässig; denn sie sind selbst die höchste Instanz.

Den Abschaffungs-, Abrüstungs-, Entwaffnungs- und Wehrlosmachungs-Zumutungen gegenüber erschließt sich überdies die Einsicht, dass das stehende Heer außer seinem nächsten Beruf, Stand zu halten im Felde für die politische Selbstständigkeit, auch einen großen Anteil an der Sicherstellung der Wissenschaft hat.

Denn die Kriegskunst, nunmehr zur Kriegswissenschaft durchgebildet und als solche im Verband mit den übrigen Wissenschaften, ist, genährt von allen, auch beteiligt an der Förderung aller. Die Wissenschaft aber wächst aus der Schule heraus, welche sämtliche Unterrichts- und Erziehungs-Einrichtungen von der Bewahranstalt bis zur Hochschule umfasst. Inzwischen ist aus gemeinschaftlicher Wurzel mit ihr ein gleich kräftiger Stamm in der Heerschule erstarkt. Beide, die Bücherschule und die Waffenschule, sich geschwisterlich erkennend, sind nunmehr auf dem Weg einer voraussichtlichen Verschmelzung ihrer gemeinschaftlichen Interessen. Einerseits die Staatsgymnastik vertretend, andererseits frei von den Gebrechen der Gelehrtenschule, zeigt das stehende Heer als Ziel seiner Schulung das Gleichgewicht in der allseitigen Entwicklung der physischen und geistigen Anlagen des Menschen. Das seiner Zeit mehrfach bemängelte Wort *Hegels*, das Heer gehöre dem Stande der Intelligenz an, fährt fort sich immer mehr zu bewahrheiten. [...]

Jedenfalls ist es ferner nicht nötig, dass die Bedeutung der mechanischen Technik für die Entwicklung der Staatsidee aufs Neue hervorgehoben wird. Wir halten jeden Zweifel daran, dass nach dem Zusammenhang von Staats- und Maschinenwesen das eine im anderen sein höheres Verständnis gewinne, für beseitigt. Haben doch beide ihr gemeinschaftliches Vorbild an ein und demselben hohen Urbild disziplinarer Vollschlüssigkeit! Denn was im Gebiet der Technik und in dem des Staates die eine der paarigen Kongruenz entsprechende Weise der Bewegung, das ist für das leibliche Organ der Zweck, welcher zugleich die einzige Bestimmung desselben ist. So ist das Sehen Zweck und alleinige Bestimmung des Auges, und so auch vermag weder in der Maschine eines der paarigen Elemente, seiner ursprünglichen kinematischen Form zuwider, auf eine andere Form von Paarschluss einzugehen, noch ist in der sittlichen Welt zu erwarten, der Gehorchende werde zwei verschiedenen Befehlen zugleich genügen können. Über die Bedeutung der gegenseitigen Beziehung von Staats- und Maschinenwissenschaft sagt die theoretische Kinematik: »Das ganze innere Wesen der Maschine ist das Ergebnis einer planvollen Beschränkung, ihre Vervollkommnung bedeutet die zunehmende kunstvolle Einengung der Bewegung bis zum vollen Ausschluss jeder Unbestimmtheit. An dieser Steigerung der Beschränkung hat die Menschheit durch Äonen gearbeitet. Suchen wir eine Parallele hierzu auf anderen Gebieten, so können wir sie wohl in dem großen Problem der menschlichen Gesittung finden. Dieser gehört im Grunde genommen die Entwicklung des Maschinenwesens als ein Faktor an, indem sie zugleich ihr verschärftes Gegenbild vor Augen führt«.

Ein hellerer Strahl der Erkenntnis hat selten das innerste Wesen des Staatslebens getroffen. Stammend aus dem Bereich, worin mechanisch »Alles rollt«, ist er ein Hinweis auf die Welt der Sittlichkeit, worin organisch »Alles fließt« – hier wie dort in kunstvoller Einengung der Bewegung. Nur die gehobene Stimmung, in welche

den Autor der endliche Abschluss eines großartigen Werkes versenkte, konnte Worte von solcher Einfachheit und ruhiger Erhabenheit eingeben!

Auf dem ganzen bisher zurückgelegten Wege waren wir bemüht, den Gegensatz, der zwischen mechanischen Vorrichtungen und organischen Gebilden besteht, aufrecht zu erhalten.

Inzwischen hat der Gegensatz von Manufakt und Faktor eine wesentliche Milderung dadurch erfahren, dass der Maschine ein anderes Erzeugnis menschlicher Arbeit, nämlich der Staat, an die Seite getreten ist, und sehen wir auf einmal den Maschinenmechanismus und den Staatsorganismus »Hand in Hand« mit dem Begehren nach Ausstellung ihres Heimatscheines seitens der Wissenschaft. Unsere Beschäftigung mit des Menschen artefaktischer Außenwelt fand scheinbar in so einseitigem Vorgehen statt, dass dem gleichzeitig mitentstehenden Staat und der Wechselbedingung ihres beiderseitigen Zustandekommens nicht die gleiche Aufmerksamkeit zugewendet wurde. Nun ist der vollendeten Tatsache nicht länger auszuweichen, dass das Reich der mechanischen Bildungen, dessen Einzelformen der schroffen Gegensätzlichkeit zum leiblichen Organismus sich nicht entziehen können, als ein Ganzes dem Staatsorganismus integrierend angehört.

So haben wir es auf einmal mit zwei organischen Gebieten zu tun, mit dem menschlichen Einzelorganismus und mit dem staatlichen Gesamtorganismus. Jenen standen einzelne Artefakte gegenüber, mechanische der unterschiedlichen Gliederung und den besonderen Funktionsbeziehungen nachgeformte Machwerke – hier der Mensch und da die Maschine –, während der menschliche Leib in seiner organischen Totalität das Urbild des staatlichen Gesamtorganismus ist. Wollte man auch hier trennen: auf der einen Seite der Mensch und auf der anderen Seite der Staat, so würde der Staat gleich jenen Einzelartefakten lediglich als Mechanismus zu beurteilen sein. Daher genügt in diesem Falle Vorbildlichkeit des Einzelorganismus allein nicht. Vielmehr machen alle Einzelorganismen in voller selbsteigner Leibhaftigkeit zugleich auch die eigentlich organische Substanz der staatlichen Schöpfung aus. Das Vorbild für die Organisation ihrer Gesamtarbeit ist allerdings kein anderes als das, welchem auch die Herstellung der besonderen Artefakte zu folgen hatte.

Wie nun im Einzelorganismus, dessen ursprünglich anorganische oder chemische Bestandteile kraft der organischen Idee andere Verbindungen eingehen, als sie je im Bereich der Chemie möglich sind: so gewinnt auch der stoffliche Bestand des Staates, sein Grund und Boden nämlich und sein gesamter technischer Inhalt, in der Beteiligung an organischem Leben eine Bedeutung, welche ihn wesentlich von allem dem unterscheidet, was nie mit menschlichen Zwecken in Berührung war.

Wo nur immer der historische, d. h. der in staatlicher Gemeinschaft lebende Mensch einem Gegenstand Spuren des Geistes aufgeprägt hat, da erscheint ein

solcher Stoff an der Geschichte beteiligt und ist, weil der historische Prozess und die Entwicklung des Staatsorganismus identisch sind, in staatsorganischer Verbindung.

So wenig also ein lebendiger Menschenkörper existiert ohne sinnliche Realität, eben so wenig gibt es einen Staatskörper ohne sinnliches Material zum Selbstaufbau. Der von Menschenhand geformte Stoff in seiner Gesamtheit ist demnach als staatsorganischer Bestand frei von mechanischer Besonderheit, gleich wie Anorganisches, dem lebendigen Körper nach der organischen Idee eingeordnet, ebenfalls zu organischer Konstitution wird.

Der Staat, wenn auch noch so unvollkommen oder verkommen, bleibt Organismus und ist nie eine Maschine. Überhaupt bezeichnet das Maschinenmäßige, auf den Einzelnen wie auf die Gesellschaft angewandt, meistens nur einen hohen Grad von Gedankenlosigkeit und gewohnheitlichem Schablonentum. Staat sein heißt sich als Organismus verhalten. Deshalb kann er nie ganz mechanisch sein, wohl aber gibt es innerhalb seiner Maschinen, die als Einzelmechanismen vom Einzelorganismus unterschieden werden müssen, die aber als Ganzes im Ganzen der vom Staate selbst tauglich zum Angeeignetwerden zugerichtete Stoff seiner Selbsterhaltung sind. Wir sind nunmehr auf dem Höhenpunkt unserer Untersuchung angelangt und sehen das Produkt der Menschenhand, das in seiner Form von Einzelmechanismen bisher vor jeder Vermengung mit organischen Gebilden behütet war, in seiner Gesamtheit mit der Gesamtheit der menschlichen Individuen zu organisch gesellschaftlicher Einheit verschmolzen. In dieser Form also, im stofflichen Bestand des Staatskörpers, ist der in den Einzelartefakten sich fort-erhaltende Gegensatz von Mechanismus und Organismus aufgehoben.

Alle nach organischem Vorbilde geschaffenen Einzelwerke waren unter den Begriff Werkzeug gestellt worden, insofern sie als Mittel zum Verständnis der organischen Leiblichkeit und zur Entwicklung des Selbstbewusstseins dienten. Auch in der Lautsprache hatten wir ein Werkzeug erkannt, obschon an dessen Hervorbringung die Hand nicht unmittelbar beteiligt war, und zwar ein solches Werkzeug, welches als Produkt seiner eigenen Tätigkeit das unverkennbare Wahrzeichen des Organischen an sich trägt, die unmittelbare Einheit von Hervorbringendem und Hervorgebrachtem. Da die Sprache jedoch zu ihrer Entfaltung auf die Dauer der Unterstützung der Hand bedurfte, so tat sie mit Handschrift und Schrifttum gewissermaßen einen Schritt zurück auf die manufaktische Werkzeugbildung. Auf diese Weise, gleichsam mit einem Fuße im Reich der Mechanismen, mit dem anderen im Gebiet des Organischen und des Geistes, ist sie einerseits durch Laut und Gedankeninhalt, andererseits durch Handschrift und Schrifttum das Bindeglied zwischen den erwähnten beiden großen Schöpfungen der Menschheit, der Welt des Stofflich-Mechanischen und der Welt des Organisch-Geistigen. Verwirklicht ist deren Einheit im Staate, dem Abglanz der als Mensch erscheinenden

den Einheit von Sinnlichem und Geistigem. Die Kraftfülle dieser Einheit hat der Hellene in das herrliche Wort Energie gelegt, d. i. die schaffende Werkfähigkeit, deren erster Hammerschlag die Verkündigung war vom Aufbau der staatlichen Gemeinschaft.

Vergegenwärtigen wir uns hierbei, dass der einzelne Staat nur eine teilweise Gewähr für diese Betrachtung bieten kann. Wir mussten daher von allen untergegangenen und von den noch existierenden Staaten als Entwicklungsformen auf die zukünftigen vollkommeneren Gestaltungen schließen, und an der Staatsidee selbst den wahren Maßstab zu gewinnen bestrebt sein.

Wäre dies annähernd gelungen, dann dürfen wir annehmen, dass wir angelangt am Ziel, zugleich auch wieder am Anfang uns befinden. Denn der Urmensch der werkzeuglosen Ära, wovon wir ausgegangen sind, war die noch nicht aufgeschlossene organische Lebendigkeit, unbewusst und unmittelbar eine Hand und Hirn und die ganze Kulturwelt in sich bergende Einheit.

Aus seiner Uranlage traten Waffen, Werkzeuge, Geräte, Apparate, Instrumente, Maschinen und alle die an der Erdkruste selbst zur Stützung mächtiger Verkehrssysteme vorgenommenen Veränderungen hervor. In langsamer nach Weltaltern zählender Zeitenfolge, wie Gletschermassen unmerklich sich weiterschiebend, kehren sie, immer neu sich gebärend und ebenso ohne Unterlass aufgehend im Fluss der organischen Idee, zu der im Staatskörper verwirklichten Einheit zurück. Ende und Anfang sind dasselbe, dieser die unerschlossene, jenes die mit den Resultaten der menschlichen Arbeit erfüllte Einheit.

Wir wiederholen, dass des Menschen bewusste Tätigkeit Arbeit ist, dass die Arbeit innerhalb des Staates oder überhaupt für die Zwecke des Staates als berufsständische Arbeit erscheint, und dass die Berufsarbeit im Zusammenhang ihrer den Staatsorganismus unterhaltenden oder störenden Beschaffenheit zur Handlung wird. Für jede Handlung, sei sie stoffgestaltend oder geistbildend, Dampfkessel oder Höllenmaschine, offene Schule oder syllabistische Geheimlehre, ist das Individuum der Gesellschaft verantwortlich, deshalb nannten wir mit Beziehung auf den Ausspruch, der Mensch handle nach Worten, die er selbst erdacht, d. h. er handle mit Vorbedacht, den Staat die Sphäre der menschlichen Verantwortlichkeit. Ob moralischer oder ethischer Verantwortlichkeit, das hängt davon ab, ob die Handlungen das veränderliche Rechtsgebiet der Gesellschaft oder die unwandelbaren ewigen Hoheitsrechte des Organismus und das Gewissen berühren.

Wird sich der Mensch, aus der Tiefe seines unbewussten Verwachsenseins mit der Staatsgemeinschaft, eingetretener Störungen und Verletzungen dessen bewusst, was wir oben die Korresponsabilität, der Zweck des Einzelorganismus und der Zweck des Gesamtorganismus genannt haben, so macht sich in dieser Verge-
wässerung darüber, dass etwas ist was nicht sein soll, die Stimme des Gewissens vernehmbar. Gewissensregungen sind Bewusstseinsakte, deren Wiederholung in

demselben Grade die Schranken des Unbewussten einengen, wie sie die des Selbstbewusstseins erweitern.

Die äußerste Grenze der Organprojektion, bis wohin immer noch sinnlich wahrzunehmende, mess- und zählbare Produkte zum Vorschein kamen, wäre nunmehr erreicht. Selbst der Staat hatte sich seine Verwendung zum Verständnis der Leiblichkeit gefallen zu lassen. Gleichwohl muss noch der eine Schritt bis zum verschwindenden letzten Schimmer von Mittel und Werkzeug gewagt werden.

Wir sind gewohnt, den Grundzug in »Leib und Leben«, nämlich Gestaltung und Umgestaltung, Entstehen und Vergehen, Wachstum und Verfall, und überhaupt die Einheit aller Sonderfunktionen des Organismus als Entwicklung zu bezeichnen. In dieser unmittelbaren Einheit ist Entwicklung zunächst reine Dimensionsveränderung und findet, erst im Unterschiede von Dimension und Veränderung projiziert, ein kosmisches Einverständnis im Nebeneinander der Dinge und im Nacheinander ihrer Bewegung. Der Mensch nennt dieses Einverständnis Raum und Zeit und besitzt daran die Form für seine Anschauung der phänomenalen Welt, welche er mittels dieser Abstraktion als Räumlichkeit und Zeitlichkeit zu unterscheiden vermag.

Die Auslösung des Begriffs von Raum und Zeit und dessen Fortsetzung zu Unendlichkeit und Ewigkeit ist eine der größten Taten der Menschheit. Entsprungen aus dem organischen Selbst, aus Leib und Leben, aus Stoff und Bewegung, aus Dimension und Veränderung, unterhält seine Rückbeziehung auf den Ursprung in dem ihn auslösenden Gedankenwesen die Anwartschaft auf einen über Räumliches und Zeitliches hinausreichenden Zusammenhang mit dem, was oben als das Subjekt des Ewigen und Unendlichen bezeichnet worden ist.

Unsere Untersuchung ist am Ziele. Den Menschen begleitend von seiner ersten in einem Werkzeug kundgegebenen Arbeitsleistung bis zur allseitigen Ausübung berufsständischer Arbeit, haben wir im Staatskörper die mit ihrem Kulturkostüm zu organischer Einheit sich verschmelzende menschliche Gesellschaft erkannt. Wenn ein Blick darüber hinaus versucht wird, so ist deshalb der feste Standpunkt, den wir in der von einer bestimmten Räumlichkeit und Zeitlichkeit getragenen Staatenbildung eingenommen haben, nicht aufgegeben, vielmehr nur dem Zuge der Staatsidee und ihrer Sondergestalten nach dem panorganischen Urquell hin sein Recht geblieben. Auf weitere Konsequenzen einzugehen, kann daher nicht in unserer Absicht liegen. Nur mit Bezug darauf, nach welchen Richtungen die Lehre von der Organprojektion der Wissenschaft neue Angriffspunkte für die Behandlung mancher Fragen gestattet, mögen einige Andeutungen erlaubt sein.

Noch steht die Menschheit in den Kinderschuhen ihrer Kultur oder in den Anfängen der technischen Gleise, die sich der Geist selbst zu seinem Voranschreiten zu legen hat. Von dem bis jetzt durchlaufenen, verhältnismäßig kurzen Stadium lassen sich nach Maßgabe des Erreichten, bei progressiver Vervollkomm-

nung von Werkzeug und Maschine und unter gleichzeitig wachsender Indienstnahme der Naturkräfte, die kühnsten Schlussfolgerungen auf eine außer allem Ermessen liegende Größe der Kulturzukunft machen.

Entsprechend der zunehmenden Kenntnis des leiblichen Organismus wird ein höheres Selbstbewusstsein heilend die Gesellschaft durchdringen und mit der Milderung der Konflikte der Individuen unter sich und der Staaten untereinander die pessimistische Weltanschauung auf einen für den gesunden Optimismus unentbehrlichen Grad herabstimmen.

Die erweiterte, in festen Gedankeninhalt verwandelte Kenntnis von den organischen Grundbedingungen des Staatslebens wird das Gesetz zu Inhalt und Form ethischer Satzung vereinfachen. Die apostolische Botschaft, welche den Leib als einen Tempel des heiligen Geistes proklamiert hat, wird ihre bisher so fragmentarische Betätigung durch eine Religion des Leibs ergänzen und wird alsdann, die Ansprüche Aller auf die irdische Wirklichkeit mit den Anweisungen auf das transzendente Jenseits versöhnend, ihre Selbsterneuerung und die Erlösung von allem Übel sozialer Missstände vollziehen.

Die Erkenntnis wird vom leiblichen Selbst aus höhere Aufschlüsse erteilen über dann noch ungelöste Probleme des Wissens, über die Herkunft des Begriffs von Raum und Zeit, über das Ding an sich in der Vielheit der Dinge und seine in der Relation zur Entwicklung des Selbstbewusstseins vor sich gehende stufenweise Entschleierung.

Die Kunst wird beharrlich fortfahren, in ihrem Verwachsenheit mit der Urheimat alles Schönen, mit der organischen Idee, das morphologische Grundgesetz zu einer alle Verhältnisse des Lebens verklärenden Macht zu erheben.

Die Einsicht wird sich befestigen, dass des Menschen Freiheit nur innerhalb seiner, mit dem Selbstbewusstsein gleichen Schritt haltenden, Freiheitsfähigkeit möglich ist. Jedwede andere Richtung als diejenige, welche von der menschlichen Uranlage angestrebt wird, auferlegt dem Willen äußeren Zwang und Unfreiheit. Daher wird sich herausstellen, dass nur in dem durch Zucht und Erziehung vermittelten, bewusst gewollten Einklang mit der inneren organischen Notwendigkeit die wahre Freiheit zu finden, und dass der Mensch, damit er auf sein Werden zu dem, was er sein soll, auch Wert lege, der selbsttätige freie Wille notwendig ist. Überhaupt nur innerhalb des menschlichen Wesens denkbar, scheidet darüber hinaus der Wille nach oben an titanenhafter, nach unten an brutaler Ohnmacht.

Unter der Voraussetzung der Identität von Freiheit und innerer Notwendigkeit, wie sie aus dem Verständnis von Werkzeug und Maschine, von Mensch und Arbeit, je nach der Entwicklung des Einen aus dem Anderen und nach der Erklärung des Einen durch das Andere hervorgeht, gibt der Staat den Anhalt für eine fortschreitend höhere Auffassung der organischen Idee. Auf ihr beruhen die Erfolge des wissenschaftlichen Strebens, in ihr bewegen sich alle philosophischen Systeme,

sie ist die Verheißung der religiösen Wiedergeburt auf dem Fundamente desjenigen Glaubens, unter dessen Symbol die *Kulturvölker* der Erde stehen.

So bleibt das nächst Liegende und Gegebene, wovon alle Spekulation ausgeht und wohin sie zurückkehrt, der Mensch – und sein höchstes reales Gebilde, der Staat, das menschliche Alles in Allem.

Hervor aus Werkzeugen und Maschinen, die er geschaffen, aus den Lettern, die er erdacht, tritt der Mensch, der *Deus ex Machina*, sich selbst gegenüber!

Textauszug: Ernst Kapp, Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten, Braunschweig 1877, S. 307–351. Auslassungen sind kenntlich gemacht. Eine von Harun Maye und Leander Scholz herausgegebene Ausgabe der »Grundlinien« Kapps wird 2014 in der »Philosophischen Bibliothek« des Felix Meiner Verlags erscheinen.

Kommentar

zum Kapitel »Der Staat« aus Ernst Kapps *Grundlinien einer Philosophie der Technik*

Harun Maye

DER GYMNASIALLEHRER, FARMER UND PRIVATDOZENT Ernst Kapp veröffentlichte 1877 seine *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, die man als erste selbstständige Monographie zur Philosophie der Technik bezeichnen kann. Berühmt wurde die Abhandlung vor allem durch die Hypothese einer ursprünglichen *Organprojektion*. Damit ist gemeint, dass der Mensch »unbewusst Form, Functionsbeziehung und Normalverhältniss seiner leiblichen Gliederung auf die Werke seiner Hand überträgt und dass er dieser ihrer analogen Beziehungen zu ihm selbst erst hinterher sich bewusst wird«. ¹ Kapp leitet die Erfindung der technischen Dinge also aus dem Vorbild des menschlichen Organismus, vor allem aber aus der menschlichen Hand ab, die gleichsam als ein natürliches Werkzeug Form und Zweck aller mechanischen Werkzeuge bestimme. Die geballte Hand wird zum Hammer, der Zeigefinger zum Bohrer, der gekrümmte Finger zum Haken, die hohle Hand zur Schale usw. Aus dieser unterstellten Ähnlichkeit zieht Kapp den Schluss, dass alle existierenden Techniken Organprojektionen sind. Ob es sich bei diesen Techniken um einfache Werkzeuge, komplexe Maschinen oder Medien handelt, macht für Kapp – und auch für seine Nachfolger und Interpreten – kaum einen Unterschied. Mit dieser These ist er nicht nur zu einem Klassiker der Technikphilosophie avanciert, sondern hat auch einen Eintrag in zeitgenössischen Einführungen in die Medientheorie erhalten, die Kapp an den Anfang einer illustren Liste von Theoretikern stellen (Freud, Gehlen, McLuhan, Leroi-Gourhan u. a.), die von dem Oberbegriff »Prothesentheorie« zusammengehalten werden. Ganz so einfach ist die Theorie der Organprojektion aber nicht mit Theorien der Erweiterung des Menschen in seine Umwelt zu verrechnen, worauf bereits Frank Hartmann hingewiesen hat ² und wie im Folgenden anhand eines kurzen Kommentars zum letzten Kapitel der *Grundlinien* deutlich werden soll.

¹ Ernst Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*, Braunschweig 1877, S. IV.

² Vgl. Frank Hartmann: *Globale Medienkultur. Technik, Geschichte, Theorien*, Wien 2006, S. 84–90.

Dieses letzte Kapitel behandelt den Staat, der – nachdem u. a. Hammer, Axt, Telegraph, Eisenbahn, Daguerreotypie und andere Techniken als unbewusste Organprojektionen dargestellt worden sind – als letzte und größte mechanistische Verkennung entlarvt und im Sinne von Kapps Staats- und Technikphilosophie organologisch begriffen werden soll: »In jedem menschlichen Gemeinwesen aber setzt sich das fort, was allen Individuen das Gemeinsamste ist, der menschliche leibliche Organismus. Daher ist auch der Staat der werdende Organismus, d. h. er ist die zur *res publica* und *externa* werdende *res interna* der Menschennatur und ihre organische Totalprojection.« (S. 72)³ Um diesen Satz und die daran anschließenden Erläuterungen Kapps verstehen zu können, muss man sich den Gegensatz zwischen einer mechanistischen und einer organologischen Staatsauffassung im Allgemeinen sowie Hegels und Kapps Staatslehre im Besonderen kurz vor Augen stellen.⁴

Bereits in den Anfängen der politischen Philosophie wird der Staat in Analogie zur organologischen Gliederung des menschlichen Körpers oder der Familie begriffen.⁵ Die berühmte Fabel vom Streit zwischen den Körpergliedern und dem Magen, die auf Menenius Agrippa zurückgeht und den Kapp selbstverständlich als seinen Gewährsmann anführt,⁶ veranschaulicht die wesentlichen Merkmale einer organologischen Staatsauffassung:

»Einst, als im Menschen noch nicht wie heute alles einheitlich verbunden war, als jedes der einzelnen Glieder des Körpers seinen Willen, seine eigene Sprache hatte, empörten sich die übrigen Glieder, dass sie ihre Sorge und Mühe und ihre Dienste nur aufwendeten, um alles für den Magen herbeizuschaffen. Der Magen aber liege ruhig mittendrin

³ Alle Zitate aus dem 13. Kapitel der *Grundlinien* werden in runden Klammern im Haupttext nachgewiesen und beziehen sich auf den vorangestellten Abdruck in dieser Ausgabe der *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1/2013.

⁴ Für einen ersten Überblick siehe Reinhold Zippelius: *Geschichte der Staatsideen*, 10., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, München 2003.

⁵ Der Klassiker ist natürlich Platon: *Der Staat*. Über das Gerechte, Hamburg 1989, bes. S. 173–224 (fünftes Buch). Zur antiken Tradition der Körpermetaphorik in der politischen Philosophie siehe Susanne Lüdemann: *Zur Durchsetzung der organischen Metaphorik in der griechisch-römischen Antike* und bei Paulus, in: dies.: *Metaphern der Gesellschaft*. Studien zum soziologischen und politischen Imaginären, München 2004, S. 79–100.

⁶ »Im Organismus, der dadurch besteht, dass Form und Funktion der Organe dasselbe sind, ist alles Arbeit. Keiner seiner Lebenskreise verrichtet sie ausschließlich und arbeitend verbürgt jeder von ihnen alle anderen. Von jenem alten *Menenius Agrippa* und seiner sogenannten Allegorie vom Magen und den Gliedern kann die Volkswirtschaftslehre auch heute noch lernen. Soviel wir wissen, formulierte er seiner Zeit zuerst den fundamentalen Vergleich als *argumentum ad – plebem*, und im Verein mit der biblischen Fassung, »so ein Glied leidet, leiden alle Glieder mit, ist er der Grundtext höchster Staatsweisheit sowohl, wie höchster individueller Lebenskunst geblieben.« (S. 79)

und tue nichts anderes, als sich an den dargebotenen Genüssen zu sättigen. Sie verabredeten sich also folgendermaßen: Die Hände sollten keine Speise mehr zum Munde führen, der Mund nichts Angebotenes mehr annehmen, die Zähne nichts mehr zerkleinern. Während sie nun in ihrer Erbitterung den Magen durch Aushungern bezwingen wollten, kamen die einzelnen Glieder alle zugleich mit dem ganzen Körper an den Rand völliger Entkräftung.⁷

Die Lehre der Fabel besteht in der Einsicht der Körperglieder, dass sie alle untrennbar miteinander verbunden sind und die Schwächung eines Gliedes zur Schwächung aller beiträgt. Der metaphorologische Reiz dieses Gleichnisses und dessen Erfolgsgeschichte im Diskurs der politischen Philosophie besteht darin, dass der Zusammenhang zwischen der funktionalen Ausdifferenzierung und der politischen Einheit des Gemeinwesens nicht als eine künstliche Konstruktion (Vertrag), sondern als eine lebendige, immer schon bestehende »Ureinheit« oder »Urform« (Metamorphose) dargestellt werden kann.⁸ Das organologische Modell lässt den Staat als eine eigenständige Gestalt sichtbar werden, in der das Ganze des Körpers nicht als ein bloß äußerlicher Zusammenschluss von Individuen, sondern als eine selbstständige und selbsttätige Einheit gedacht wird, in der alle Glieder an einem vorgesehenen Platz aufgehoben sind. Höhepunkt dieses Denkens ist die christologische Grundierung bzw. Sakralisierung der Gemeinschaft, die in Bezug auf das Modell der christlichen Gemeinde als Corpus Christi im ersten Brief des Paulus an die Korinther mustergültig entwickelt ist und noch in Hegels Feststellung nachhallt, dass die Entwicklung des Staatswesens analog zum »Gang Gottes in der Welt« begriffen werden sollte: »Es ist der Gang Gottes in der Welt, daß der

7 Überliefert durch Titus Livius: Die Anfänge Roms. Römische Geschichte Buch I–V, übersetzt und mit einer Einführung und Erläuterungen versehen von Hans Jürgen Hillen, München 1991, S. 32. Die Fabel hat wahrscheinlich sogar noch ältere Quellen als Livius oder Äsop, allerdings gibt es keine gesicherten Zeugnisse. Zur Überlieferungs- und Deutungsgeschichte der berühmten Fabel von Livius bis Günter Grass siehe die komparatistische Arbeit von Dietmar Peil: Der Streit der Glieder mit dem Magen. Studien zur Überlieferungs- und Deutungsgeschichte der Fabel des Menenius Agrippa von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, Frankfurt/M. u. a. 1985.

8 Diese organologische Ideologie wird in Kapps Staatslehre direkt mit Goethes Vorstellung von Morphologie kurzgeschlossen: Kapp formuliert sogar ein »Gesetz des organischen Lebens«, das eine Vervielfältigung derselben Urform zu einer Mannigfaltigkeit der daraus ableitbaren Gebilde und Gliederungen zum Inhalt hat: »Der Staat wäre kein Organismus, wenn dieses erste Gesetz nicht auch sein Werden bedingte. Denn die Einheit, durch deren Wiederholung der Staatskörper zu Stande kommt, ist die Familie. Nicht der einzelne Mensch! Denn Millionen einzelner Menschen bleiben, was sie numerisch sind, aber einen Staat machen sie nicht aus. Nur die Familie ist die Ureinheit, aus deren Vervielfältigung der Staatskörper hervorgeht«. Ernst Kapp: Der constituirte Despotismus und die constitutionelle Freiheit, Hamburg 1849, S. 28.

Staat ist, sein Grund ist die Gewalt der sich als Wille verwirklichenden Vernunft. Bei der Idee des Staats muß man nicht besondere Staaten vor Augen haben, nicht besondere Institutionen, man muß vielmehr die Idee, diesen wirklichen Gott, für sich betrachten«. ⁹

Den Staat als eine »Idee« und einen »wirklichen Gott« zu bezeichnen ist eine Polemik gegen die andere große Tradition in der Geschichte der Staatsideen, die den Staat als Mechanismus begreift. An deren Anfang steht Thomas Hobbes, der den Staat als einen »sterblichen Gott« definiert, der durch den Abschluss eines Vertrags zwischen den Bürgern geschaffen wurde. »Wenn dies getan ist«, so lautet jene berühmte Formulierung, auf die Hegel in seiner Rechtsphilosophie anspielt, »nennt man die so in einer Person vereinigte Menge Gemeinwesen, auf Lateinisch *Civitas*. Das ist die Entstehung jenes großen Leviathan oder besser (um ehrerbietiger zu sprechen) jenes sterblichen Gottes, dem wir unter dem unsterblichen Gott unseren Frieden und unsere Sicherheit verdanken«. ¹⁰ Dieser sterbliche Gott wird von Hobbes als ein künstliches Wesen vorgestellt, dessen Souveränität in einer überlegenen Mechanik besteht, die dem gesamten Staatskörper Leben und Bewegung verleiht:

»Denn da ja das Leben nur eine Bewegung von Gliedern ist, deren Beginn in irgendeinem Hauptteil liegt, warum können wir dann nicht sagen, dass alle *Automaten* (Maschinen, die sich durch Federn und Räder bewegen, wie es eine Uhr tut) ein künstliches Leben haben? Denn was ist das *Herz* anderes als eine *Feder*, was sind die *Nerven* anderes als lauter *Stränge* und die *Gelenke* anderes als lauter *Räder*, die dem ganzen Körper Bewegung verleihen, wie es vom Konstrukteur beabsichtigt wurde?« ¹¹

Die mechanische Uhr, Spitzentechnologie des 17. Jahrhunderts, machte es möglich, das Leben sinnbildlich in gleichförmige Momente zu zerlegen und als Bewegung zu apostrophieren. Neben diesem offenkundigen Vorbild sowie allen real existierenden Automaten, die nach den Mechanismen der Uhrentechnologie gebaut waren, gab es für die gewagte Übertragung noch mindestens zwei gewichtige theoretische Einflüsse: Die Entdeckung des Blutkreislaufs durch William Harvey (1628), der laut Thomas Hobbes gemeinsam mit Galilei »als erster die Natur der

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen, in: ders.: Werke 7, neu ediert von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M. 1986, S. 403 (§ 258).

¹⁰ Thomas Hobbes: Leviathan oder die Materie, Form und Macht eines kirchlichen und stattlichen Gemeinwesens (1651), aus dem Englischen übertragen von Jutta Schlösser. Mit einer Einführung und hrsg. v. Hermann Klenner, Hamburg 1996, S. 6.

¹¹ Ebd., S. 5.

Bewegung als das Tor zur allgemeinen Physik eröffnet« habe,¹² erschien als notwendige Voraussetzung, um auch das unsichtbare Innenleben als eine zirkulierende, sich wiederholende Bewegung beschreiben zu können, dessen Zentrum nicht mehr die Seele oder der Geist ist, sondern die Kontraktion des Herzmuskels. Nicht umsonst wurde das Ticken der Uhr mit dem Herzschlag in eine direkte metaphorische Verbindung gebracht. Dass der Mensch so vollkommen wie ein Uhrwerk gebaut sei, war 1651 auch keine neue Idee mehr, sondern bereits ein populärer Vergleich. In seinem *Discours de la Méthode* von 1637 und den *Meditationes de prima philosophia* von 1641 hatte René Descartes dieses Bild bereits wirkmächtig vorformuliert:

»[...] wie ja auch eine aus Rädern und Gewichten angefertigte Uhr nicht weniger genau allen Gesetzen der Natur folgt, wenn sie schlecht hergestellt ist und die Stunden nicht richtig anzeigt, als wenn sie in jeder Hinsicht der Vorstellung des Technikers entspricht. Wenn ich nun den Körper des Menschen als eine aus Knochen, Nerven, Muskeln, Adern, Blut und Haut so ausgerüstete und zusammengesetzte Maschine betrachten würde, daß sie auch dann, wenn in ihr kein Geist existierte, dennoch genau dieselben Bewegungen aufwiese, die auch jetzt bereits nicht von einem Gebot des Willens und demnach nicht vom Geist herrühren: [...]«.¹³

Hobbes, der mit Harvey befreundet war, konnte also aus leicht zugänglichen Quellen schöpfen, aber indem er die Theorien von Harvey und Descartes in einem originellen Sinnbild synthetisierte, erschuf er eine Vorstellung vom Staat als mechanischen Kompositkörper, der über seine Quellen hinausreicht. Denn wie schon das berühmte Frontispiz der Erstauflage von 1651 zu erkennen gibt, ist auch der sterbliche Gott nur ein künstlicher Mensch, der wiederum aus Menschen zusammengesetzt ist, die ja als Automaten oder Uhrwerke vorgestellt werden können. Die Beamten dieser *Civitas*, so Hobbes, seien die künstlichen Gelenke, die Verträge und Abkommen schließlich seien das Fleisch und Blut, die jenes als Staat ausgezeichnete Uhrwerk zusammen und in Bewegung halten.¹⁴

¹² Thomas Hobbes: *Elemente der Philosophie. Erste Abteilung: Der Körper* (1655), hrsg. v. Karl Schuhmann, Hamburg 1997, S. 4. Das kybernetische Modell vom Blutkreislauf als zirkulierender Bewegung ohne eine erste Ursache oder einen unbewegten Bewegter muss Hobbes fasziniert haben. Im *Leviathan* verwendet er Harveys Entdeckung als universales Modell eines solchen Regelkreislaufs gleich zweimal: in Bezug auf die Erhebung der Steuern sowie zur Erläuterung der vitalen und animalischen Bewegungen, vgl. Hobbes: *Leviathan* (wie Anm. 10), S. 40f. und S. 281.

¹³ René Descartes: *Meditationes de prima philosophia*, Lat.–dt., übers. und hrsg. v. Christian Wohlers, Hamburg 2008, S. 171.

¹⁴ Vgl. Hobbes: *Leviathan* (wie Anm. 10), S. 5 f.

Gegen diese seit der Neuzeit dominante Staatsauffassung wurde um 1800, vor allem in der Politischen Romantik, das organologische Modell revitalisiert und in Stellung gebracht.¹⁵ Kapp ist, als Hegelianer, nur ein später Verfechter dieses romantischen Modells, das in Hegels Rechtsphilosophie seinen unromantischen Höhepunkt hat. Denn weder das Volk noch das Individuum, sondern der Staat selbst ist, nach Hegels berühmter Formulierung, »die Wirklichkeit der sittlichen Idee – der sittliche Geist, als der *offenbare*, sich selbst deutliche, substantielle Wille, der sich denkt und weiß und das, was er weiß und insofern er es weiß, vollführt«.¹⁶ Der Staat sei für Hobbes noch etwas ganz Abstraktes und Allgemeines gewesen, eine Sittlichkeit, die auf Verträgen beruht. Für Hegel ist der Staat hingegen die Wirklichkeit einer ganz konkreten Freiheit, kein abstraktes Wesen, sondern die lebendige Erscheinung und Entwicklung der Idee der Sittlichkeit:

»Der Staat ist Organismus, das heißt Entwicklung der Idee zu ihren Unterschieden. [...] Dieser Organismus ist die politische Verfassung; sie geht ewig aus dem Staate hervor, wie er sich durch sie erhält. Fallen beide auseinander, machen sich die unterschiedenen Seiten frei, so ist die Einheit nicht mehr gesetzt, die sie hervorbringt. Es paßt auf sie die Fabel vom Magen und den übrigen Gliedern. Es ist die Natur des Organismus, daß, wenn nicht alle Teile zur Identität übergehen, wenn sich einer als selbständig setzt, alle zugrunde gehen müssen«.¹⁷

Auch Hegel erwähnt zur Plausibilisierung des organologischen Modells die Fabel von Menenius Agrippa. Aber die unterschiedenen Seiten oder Glieder des Staatskörpers sind für ihn die Gewalten und Institutionen der konstitutionellen Monarchie, nicht jedoch Parteien, Stände, Verbände oder gar einzelne Bürger. Der Staat sei daher auch jedem einzelnen Willen übergeordnet, dessen höchste Pflicht nur darin bestehen könne, ein Mitglied des Staats zu sein, d. h. sich bewusst als ein solches Mitglied einzuordnen und zu begreifen.¹⁸ Das politische Individuum nimmt zwar als Bürger am Staat teil, ist aber – entgegen der Tradition von Hobbes und Rousseau – nicht dessen Ursache oder Ende. Mit dieser Konstruktion werden direkt zwei traditionelle Auffassungen vom Staat verabschiedet: Da der Staat sein Prinzip nicht im einzelnen Willen hat, kann er nicht als durch Vertrag oder Gewohnheit oder gar durch Zufall entstanden gedacht werden. Als Idee ist er aber dennoch das Produkt eines allgemeinen Willens, als das an und für sich Vernünftige des Willens, und daher kann er auch nicht als etwas Natürliches oder immer

¹⁵ Siehe dazu ausführlich Ethel Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*, Freiburg 1999.

¹⁶ Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (wie Anm. 9), S. 398 (§ 257).

¹⁷ Ebd., S. 415 (§ 269).

¹⁸ Vgl. ebd., S. 399 (§ 258).

schon Existierendes vorgestellt werden. Durch diese Aufhebung von Natur und Natürlichkeit sowie der Relativierung von dem Volk oder gar dem Völkischen als letzten oder ersten Prinzipien der politischen Philosophie weicht Hegel vom Programm der Politischen Romantik ab – und genau an diesem Punkt lässt sich auch die entscheidende Differenz zwischen Kapp und Hegel ausmachen.

Denn insofern der Staat für Kapp ein Organismus und das Produkt der unbewussten Organprojektion ist, kann nicht die Idee des Staats, sondern muss die Idee des Organismus selbst als »das höchste dem menschlichen Gedanken Erreichbare« anerkannt werden: »So ist die organische Idee die Substanz des Absoluten und der allein untrügliche Anhalt für die gläubige Zueignung anthropomorpher Attribute in harmonischer Vollkommenheit« (S. 77). Auf dieser Basis entwickelt Kapp in *Der constituirte Despotismus und die constitutionelle Freiheit* – das ist jene »kleine im Jahr 1849 von mir veröffentlichte Schrift über die Staatsidee«, die im letzten Kapitel der *Grundlinien* erwähnt wird (S. 73) – ausführlich den Gegensatz zwischen einem organischen und einem mechanischen Staatsverständnis. Sowohl im Vorwort, wo Kapp einige »subjektive Erörterungen« zur Staatsidee äußert, die ihn um seine Beamtenstelle am Mindener Gymnasium gebracht und zur Emigration nach Texas gezwungen haben dürften, als auch an vielen anderen Stellen der Monographie wird der Gegensatz drastisch in Szene gesetzt:

»Wir gehen bei der Entwicklung des Staatsbegriffs zunächst von dem Satz aus, daß der leibliche Organismus das in der Natur vorhandene Urbild des Staates sei, und sagen: der Staat ist der geistige Organismus, der leibliche Organismus ist der natürliche Staat. [...] Der organische Staat gilt als der vollkommene, der mechanische als der verkommene. Woher entlehnen wir den Begriff des Organismus? Die Natur gibt Antwort. Sie sagt uns, daß diese allgemeinste Form des Staats von ihr entwußt, daß sie von dem Bereich des unbewußten Lebens der Seele auf das Gebiet ihres bewußten Lebens übertragen ist.«¹⁹

Der Staat und insbesondere dessen Verfassung erscheint bei Kapp als etwas Werdendes, nicht als etwas Gemachtes. Aber im Unterschied zu Hegels späterer (Heidelberger und Berliner) Rechtsphilosophie wird hier nicht nur die Natur und die Idee des Organismus als Urform und Urgrund des Staats ausgezeichnet, sondern dessen leibliche und geistige Verfassung auch noch mit dem Volk und dem Volksgeist identifiziert. Bei Hegel resultiert die organische Struktur des Staats aus dem Begriff des allgemeinen Willens sowie aus einer allgemeinen Verrechtlichung und Institutionalisierung des Politischen, nicht aber aus einem romantischen Volksbegriff, der als »Volksthümlichkeit« oder »Volksgeist« politisch gewendet wird wie

¹⁹ Kapp: *Der constituirte Despotismus und die constitutionelle Freiheit* (wie Anm. 8), S. 10 und S. 23.

bei Kapp.²⁰ Jedes Staatsgesetz solle ein Naturgesetz zum Vorbild haben, von denen Kapp vier »Naturgrundgesetze« ausmacht, aus denen er seine gesamte Staatslehre ableitet.²¹ Der Staat, so die Behauptung, sei daher kein »hübsch durchgeführtes Gleichnis«, keine Metapher eines natürlichen Organismus, sondern für Kapp ist er tatsächlich ein werdender Organismus: »die zur *res publica* und *externa* werdende *res interna* der Menschennatur« (S. 72).

Unter Berufung auf den Monismus von Ernst Haeckel, die Natur- und Kulturphilosophie von Carl Gustav Carus oder die Morphologie von Goethe möchte Kapp die organische Metaphorik zu einem ökologischen Modell veredeln, dessen ›Grundgesetze‹ die Erklärung eines inneren (Uhrwerk) und äußeren (Verträge) Lebens im mechanistischen Staatsmodell veraltet und unwahr aussehen lassen. Aber trotz des beträchtlichen Aufwands – in fast jedem Kapitel der *Grundlinien* werden seitenlang aktuelle Forschungsergebnisse bekannter und weniger bekannter Wissenschaftler referiert, deren Ergebnisse angeblich Kapps Modell bestätigen – bleibt das Modell offensichtlich Teil einer dominanten Metaphorik, die über gegensätzliche Metapherentypen dualistisch strukturiert ist.

Wie vor allem Hans Blumenberg gezeigt hat, ist der Gegensatz zwischen einer organischen oder einer mechanischen Hintergrundmetaphorik eine der populärsten und dominantesten Leitvorstellungen in der Philosophiegeschichte.²² Beide Metapherentypen sind bereits in der antiken Philosophie etabliert, bilden aber noch keinen absoluten Gegensatz. Bei Platon z.B. finden sich sowohl mechanistische als auch organologische Metaphern, die unvermittelt nebeneinander stehen, ohne dass dadurch die Systematik der jeweiligen Argumentation erkennbar leiden

²⁰ Vgl. Kapp: Der constituirte Despotismus und die constitutionelle Freiheit (wie Anm. 8), S. 24.

²¹ In den *Grundlinien* reformuliert Kapp die vier Gesetze folgendermaßen: »Die *unermessliche Vervielfältigung der organischen Urform* zu größter Mannigfaltigkeit der Gliederung und die auf staatlichem Gebiet diesem Prozess der Zellenbildung entsprechende Vervielfältigung der Familie; die *Wiederholung der niederen und kleineren Kreise* der Entwicklung in immer höheren und größeren, erscheinend im Staat als administrativer Instanzenzug von der Ortsbehörde bis zum Gesamtministerium; das *Gesetz der Periodizität*, sich kundgebend wie in der periodischen Erneuerung und Fortsetzung der organischen Funktionen, so in der gesamten, auf fester Regel periodischer Wiederkehr beruhenden staatlichen Lebensordnung; und schließlich das auch den Staat als nie rastende Reform erhaltende, wahrhaft konservierende *Gesetz des Stoffwechsels*.« (S. 75) Ausführlich dargelegt finden sich diese vier Gesetze in Kapp: Der constituirte Despotismus und die constitutionelle Freiheit (wie Anm. 8), S. 26–48. Wobei vor allem das Gesetz des Stoffwechsels und der Periodizität die Einfallstore für Kapps Kritik an den herrschenden Zuständen und für die Idee einer auf Dauer gestellten Reformierung – »die totale Erneuerung aller Körpertheilchen« – des Staatswesens sind.

²² Vgl. Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie (1960), Frankfurt/M. 1998, S. 91–110.

würde. Erst mit dem Aufkommen der neuzeitlichen Naturphilosophie, die ohne transzendente Verweise argumentiert, wird der Gegensatz absolut. Die Uhrwerk-metapher bestreitet geradezu die Unabhängigkeit eines Seelenlebens oder sich selbst erzeugenden Organismus. Denn die Mechanik ahmt nicht einfach bloß die Schöpfungskraft der Natur nach, sondern soll diese vollständig ersetzen und an deren Stelle treten können.²³ Seitdem stehen organologische Modelle, zumindest in der Philosophie, unter Legitimationsdruck, da sich die Beweislast umgekehrt hat. Wer organologisch argumentiert, muss immer zuerst nachweisen, warum mechanische Theoriemodelle unzureichend sind, zu allgemein argumentieren oder ihren Gegenstand gleich ganz verfehlen.

Auf den ersten Blick wirkt daher Kapps Theorie der Organprojektion wie ein Rückschritt zu einer Aristotelischen Tradition, in der die organische Metaphorik noch oder wieder zur Erläuterung mechanischer Entitäten gebraucht wird. Das ist aber nicht weiter bemerkenswert. Interessanter ist das Phänomen der *metaphorischen Sichtlenkung*, die bei Kapp bewusst oder unbewusst ins Spiel kommt. Denn wenn in der Vermittlung zwischen zwei verschiedenen Sinnbildern auf die *Richtung* der Vermittlung oder Übertragung ausdrücklich hingewiesen wird, wie es ja in der Organprojektion geschieht, dann wird die Aufmerksamkeit des Lesers nicht nur auf das Problem der Richtungsentscheidung gelenkt, sondern auch auf die Möglichkeit des Gegensinns, der Richtungsumkehr. Am Beispiel der Daguerreotypie wird deutlich, wie ambivalent Kapps vermeintliche Richtungsentscheidung sein kann. Er zitiert mit Johannes Müller und Carl Gustav Carus zwei seiner bevorzugten Autoritäten, die beide befinden, dass »die Construction des Auges der einer Camera obscura ganz analog« sei.²⁴ Kapp verneint dieses Gleichnis, indem er ganz offen zugibt, dass nicht nur zwischen zwei verschiedenen Metaphernfeldern gewählt, sondern dass im Bereich der übertragenen Rede auch jederzeit die Dominanz einer Metapher über die andere behauptet werden kann: »Vom Standpunkte der Organprojection hat man solche Aussprüche einfach umzukehren und zu erklären, dass die Construction der Camera obscura ganz analog sei der des Auges, dass sie das von dem Organ aus unbewusst projecirte mechanische Nachbild desselben sei, mittels dessen Unterstützung die Wissenschaft nachträglich in die Vorgänge der Gesichtswahrnehmungen habe eindringen können.«²⁵

²³ Ebd., S. 97f.

²⁴ Kapp zitiert Carus: »Von einem solchen Erforderniss des Auges (Entstehung des Bildes auf der Netzhaut) konnte man in Wahrheit kaum eine Kenntniss haben, bevor das Daguerreotyp bekannt war; denn erst diese Entdeckung gab uns einen Begriff davon, mit welcher ausserordentlichen Mannigfaltigkeit und Freiheit und zugleich mit welcher Rapidität Lichtwirkungen in eine Substanz eindringen können.« Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik (wie Anm. 1), S. 80.

²⁵ Ebd.

Die Stelle ist bemerkenswert, wird dort doch vorgeführt, wie durch eine einfache rhetorische Inversion die eigene Theorie als bestätigt dargestellt werden kann, »so dass auch der letzte Zweifel an ihr, als einem bisher unbeachtet gebliebenen wissenschaftlichen Princip, schwinden muss.«²⁶ Auf der Ebene rein begrifflicher Argumentation würde das Verfahren schnell als ein Trick, als bloßer Sophismus deutlich werden, auf der Ebene einer metaphorischen Argumentation verhält es sich jedoch anders, da eine ganze Leitvorstellung, ja ein ganzer Vorstellungshorizont betroffen ist. Denn die Plausibilität von metaphorischen Argumenten ergibt sich nicht nur im direkten Vergleich (Auge = Kamera), sondern vor allem daraus, welche weiteren Eigenschaften von einem Bereich in einen anderen übertragen werden, die in dem direkten Vergleich zwar nicht thematisiert, aber dennoch mitgedacht werden müssen. Ein organischer Körper hat z. B. nicht nur einen Kopf, Arme, Beine und einen Magen, sondern er kann auch alt oder krank werden oder sogar sterben. Erst dieser gesamte Bedeutungshorizont, der in einer komplexen Metaphorik aufgerufen ist, entscheidet letztlich darüber, ob eine Metapher in einer bestimmten Situation angenommen wird oder nicht.

Es wäre daher ein zweifelhafter Ruhm, Kapp zum ersten Prothesentheoretiker oder Vordenker einer allgemeinen Ökologie oder gar einer Morphologie der Technik auszurufen. Denn das würde ja heißen, die *Grundlinien* bloß als ein Buch von Aussagen zu behandeln, die vielleicht nicht ganz wahr, aber dafür umso besser an aktuelle Themen anschließbar sind, denen sich die Technikphilosophie oder Medienwissenschaft gerade verschrieben hat. Die *Grundlinien* als einen Text zu lesen, würde dagegen heißen, Darstellung und Strategie, Rhetorik und Poetik als neue Gesichtspunkte auf die Philosophie der Technik und Medien ernst zu nehmen. Wenn man Kapp also als Vorläufer einer bestimmten Theorietradition passend machen möchte, dann kann es nicht darum gehen, einzelne Thesen herauszugreifen, die angeblich eine genuin medienwissenschaftliche Argumentation vorwegnehmen. Sondern, so das Plädoyer dieses kurzen Kommentars, von der Relektüre eines Klassikers sollten sich neue Perspektiven auf eine scheinbar wohlbekanntes Konstellation sowie eine Aufmerksamkeit auf die Konstruktion der eigenen Argumente ergeben. Ansonsten wäre ein Klassiker kein Klassiker und nicht der Rede wert.²⁷

²⁶ Ebd., S. 81.

²⁷ Welche überraschenden Einsichten sich aus einer solchen Relektüre von Kapp ergeben können, zeigt Leander Scholz: Der Weltgeist in Texas. Kultur und Technik bei Ernst Kapp, in: Zeitschrift für Medien und Kulturforschung 1/2013, S. 171–190.

THE BOSS OF IT ALL

Beobachtungen zur Anthropologie der Filmkomödie

Lorenz Engell

DER FOLGENDE AUFSATZ liest Lars von Triers Filmkomödie *THE BOSS OF IT ALL* (Direktøren for det hele, Dänemark 2006) als Entfaltung einer einfachen Überlegung zur Medienanthropologie der Komödie: Damit der Mensch überhaupt Anthropologie betreiben kann, muss er eine Beobachtungsposition zu sich selbst einnehmen können. Eben diese Position verschaffen ihm Medien. Dabei tragen sich die Medien in die Beobachtung und das Beobachtete sowie in den Beobachter ein. Dadurch kommt es zu einer Übertragung von Funktionen zwischen Mensch und Medium: Das Medium nimmt ebenso notwendig anthropoide (oder gar anthropische) Züge an wie der Mensch mediale Funktionen übernimmt.¹ Dies kann man, so behauptet der untersuchte Film, an einem Genre beobachten, das erstens traditionell der Einnahme einer Außensicht des Menschen auf sich selbst dient und zweitens den paradigmatischen Falls eines Genres bildet, das zugleich ein Medium ist, nämlich eben an der Komödie, und hier speziell der Filmkomödie.²

-
- ¹ Das »Anthropische Prinzip«, demzufolge das Universum nur existieren kann, insofern es einen Beobachter ermöglicht, für den es existiert, gilt auch in Sonderheit für den Film, dessen Welt nach Cavell eine immer schon gesehene Welt ist und die deshalb einen Betrachter enthalten bzw. produzieren oder zumindest ermöglichen muss. Während die Kosmologie jedoch annimmt, dass es sich bei diesem Beobachter um den Menschen handelt, wird diese Beobachtungs-, Zentrierungs- und Distanzierungsfunktion im Film übertragbar auch auf nichtmenschliche Beobachter, namentlich, so Deleuze, auf die bewegte Kamera. Vgl. Brandon Carter: *Large Number Coincidences and the Anthropic Principle in Cosmology*, Dordrecht 1974, S. 291 ff.; John D. Barrow und Frank J. Tipler: *The Anthropic Cosmological Principle*, Oxford 1988; Stanley Cavell: *The World Viewed*, Cambridge/London 1979, S. 72 f; S. 126–133; S. 183 ff.; Gilles Deleuze: *Das Zeitbild* (= Kino, Bd. 2), Frankfurt/M. 1991, S. 14–26. Zur philosophischen Kritik des anthropischen Prinzips siehe Wolfgang Welsch: *Immer nur der Mensch? Entwürfe zu einer anderen Anthropologie*, Berlin 2011, S. 171–185.
- ² Stanley Cavell: *Die Tatsache des Fernsehens*, in: Ralf Adelman u. a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz 2001, S. 44–74.

1.

Seit seiner Entstehung hat das Kino als Haus des Films exemplarisch Anteil gehabt an der medialen Verfertigung des Menschen als dadurch kinematographischem Menschen, an der medialen Reflexion auf das dadurch kinematographische Menschsein, an der immer schon stattgehabten Interrelation zwischen Mensch und Medium und an der wechselseitigen Übertragung und Zuschreibung von Funktionen, Relationen und Operationen zwischen ihnen. Mensch und Medium konnten und können wir im Kino auf exemplarische Weise bei der Arbeit zusehen. Und dies gleich zweimal, nämlich einmal im Kino in der Relation zwischen dem Film und den Zuschauern, zum anderen aber noch einmal im Film selbst, der seinerseits solche Relationen und Operationen zwischen Menschen und Medien – insbesondere nicht nur im Hinblick auf Medien überhaupt, sondern auch im Hinblick auf das Medium, das er selbst ist – beobachtet, reflektiert und steuert und dabei dennoch von ihnen zugleich bestimmt wird.

Eine besondere Form dieser Beobachtung ist das komische Genre, in dem diese Doppelseitigkeit ausgespielt wird. Der Grund für gerade diese Engführung einer kinematographischen Anthropologie auf das Komische im Film und die Filmkomödie ist ein dreifacher. Zum einen gilt die Annahme, dass im Komischen und in seiner Organisationsform, der Komödie, eine ausgezeichnete anthropogene und zugleich anthropopoietische Funktion erbracht wird, dadurch nämlich, dass in der Komödie der Mensch zu sich selbst in ein Verhältnis gebracht wird.³ Im Verhältnis zu sich selbst zu stehen ist nach klassischem Verständnis eine der Auszeichnungen des spezifisch menschlichen Daseins.⁴ Die Komödie vermittelt und erzeugt dieses Selbstverhältnis, und zwar, indem sie es an sich selbst ebenfalls hervorbringt, also auch, vermittelt über den Menschen, in ein solches Verhältnis eintritt. Das Komische beschränkt sich dabei nicht auf die bloß formale Selbstreflexion, nicht auf die reine, abstrakte oder formale Intelligibilität, sondern bezieht zusätzliche Dimensionen etwa des Sensiblen und Physischen mit ein.⁵ Dies, die Einbeziehung der Physis in das Selbstverhältnis des Menschen bzw. des Mediums, führt uns zum zweiten Grund, uns hier auf das Komische zu konzentrieren, denn die physische Einbindung des Menschen und des Komischen findet ihre flagranteste Form im Lachen; und das Lachen ist seinerseits, wie das Weinen, ob zu Recht oder zu Unrecht, als ein spezifisch anthropogenes Verhalten verstanden worden.⁶ Zugleich

³ Simon Critchley: *Über Humor*, Wien 2004, S. 63 ff., S. 74 ff.

⁴ Vgl. nur Heideggers Bestimmung des Daseins als eines Seins, dem es in seinem Sein um sein Sein geht: Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1927), Tübingen 1979, S. 191 f.

⁵ Critchley: *Über Humor* (wie Anm. 3), S. 54–66.

⁶ Hellmuth Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*, Arnheim 1941; Henri Bergson: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeu-*

jedoch, und das ist der dritte Grund, ist die Verschränkung von Sensiblem und Intelligiblem, von Materialität und Immaterialität, von Körper – nicht nur als biologischer, sondern dominant auch als technischer und überhaupt artefaktueller Körper – und Reflexion (oder gar: Denken) der Hauptuntersuchungsgegenstand der Medientheorie und in Sonderheit der Medienphilosophie. Da sich diese Verschränkung im Komischen also besonders artikuliert und da sie dabei einen ausgewiesenen anthropopoietischen Charakter annimmt, ist das Komische ein besonders aufschlussreiches medienanthropologisches Thema.⁷

Dieser letzte Punkt, der Umstand nämlich, dass die anthropologische Relevanz des Komischen zugleich seine Medienrelevanz ist, kann noch weiter ausgebaut werden. Das Komische, damit es sich ereignen und wirksam werden kann, muss sich verkörpern, es muss auftreten. Genau dazu benötigt es ein Medium, in dem es sich realisieren kann, in dem etwa komische Situationen entstehen und sich entwickeln können. Das Komische erfüllt also einmal eine mediale Funktion, insofern es den Menschen und zugleich auch das Medium zueinander und dadurch je zu sich selbst ins Verhältnis setzt; zum anderen ist es, als Verschränkung von Materialität und Immaterialität, selbst eine mediale Form, und zum dritten, da es auftreten und sich verkörpern muss, ist es stets medienbedingt und kann außerhalb des Raums, den ein Medium aufspannt, nicht wirksam werden. Eines dieser Bedingungsgefüge des Komischen im Sinne des letztgenannten Punktes nun ist die Komödie, also ein medialer Ort, an dem das Auftreten des Komischen wahrscheinlich und sogar wirksam wird.

Dieser Zusammenhang lenkt unsere besondere medienanthropologische Aufmerksamkeit auf die Filmkomödie als ein Medium der Organisation und Realisierung des Komischen und damit als wie immer rekursives Medium, das den Menschen wie auch das Medium in den Stand setzt, sich zu ihrer wechselseitigen und gemeinsamen Verwobenheit zu verhalten. Daher gehen die folgenden Überlegungen aus vom Genre der Komödie, der Filmkomödie nämlich, als einer spezifischen Organisations- und Materialisationsweise des Komischen. Die selbstverfertigte und über das Medium vermittelte Distanznahme zu sich selbst im Komischen wird in der Filmkomödie nicht nur erzeugt, sondern sie wird so aufgeführt, dass Mensch und Medium einander hervorbringen und dabei Funktionen und Eigenschaften miteinander austauschen, aneinander delegieren und in Wechselwirkung bringen. In der Funktionsweise dieses Genres, in der Menschen- und Medieneigenschaften sich überlagern und einander überformen, so wird der

tung des Komischen (1900), Darmstadt 1988, S. 14; Alfred Stern: Philosophie des Lachens und des Weinens, Wien 1980, S. 48 ff.

⁷ Siehe dazu auch Lorenz Engell: Unter Aufsicht. Medium und Philosophie in Woody Allens Filmkomödie ANNIE HALL, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2/2010, S. 149–167.

Argumentationsgang zeigen, artikuliert sich also eine gleichsam anthropoide Medialität wie eine mediale Anthropozität. So behauptet es jedenfalls Lars von Triers Film *THE BOSS OF IT ALL*, der seinerseits dem Genre der Komödie nicht nur zuzurechnen ist, sondern es zur Disposition stellt und insofern an sich selbst vorführt, dass das Genre der Komödie in seine Beziehungen zu Menschen – Betrachter wie Figuren – einrückt und das Menschsein unter die Bedingungen des kinematographischen Komischen setzt, die es, darin paradigmatisch medial, selbst darstellt.

Die Filmkomödie bietet sich dabei auch als eine Alternative zur Geschichte der anthropologischen Kränkungen an. Diese Kränkungen haben bekanntlich sämtlich mit Medien – und zwar solchen der (Selbst-)Beobachtung des Menschen – zu tun, die sich, wie eingangs gesagt, in die Beobachtung, in das Beobachtete und in den Beobachter eingetragen haben. Das Fernrohr war es, das den beobachtenden Menschen und sein Habitat aus dem Mittelpunkt des Universums rückte und die kopernikanische Revolution vollendete; das Diagramm rückte ihn in die zoologische Ordnung ein, das psychoanalytische Dispositiv aus Couch, Sessel und Notizblock war es, welches das Ich seiner Herrschaft im eigenen Hause benahm, und der Rechner konfrontierte den Menschen damit, dass wesentliche seiner (intellektuellen) Fähigkeiten von einem Artefakt erbracht werden können.⁸ Diesen Kränkungen könnte sich auch der Film als eine kleinere Form anreihen, indem er etwa, wie in der Metapher vom »Kino-Auge« ausgedrückt, bestimmte Wahrnehmungsfunktionen vom Menschen ablöst und technisch-apparativ nachbildet.⁹ In der Komödie jedoch wird diese Kränkung, indem sie freigelegt wird, ihrerseits dem Spott des Gekränkten preisgegeben, wird so gewendet, dass sie zum Lachen des Gekränkten Anlass gibt und darin die Kränkung in einen Abstand zu sich selbst bringt. Beispielhaft zeigt sich das schon im Stummfilm. Nicht nur macht die Slapstickkomödie sich schon früh über die Einbindung des Menschen in die Dingwelt lustig. Sie verspottet gern auch ihre eigenen Zuschauer, wenn sie sie als Medienunkundige darstellt, die sich eben nicht in das Medium einzubinden verstehen.¹⁰

⁸ Sigmund Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse (1917), in: Gesammelte Werke, Bd. XII, Frankfurt/M. 1999, S. 6f.; Joseph Vogl: Medien-Werden: Galileis Fernrohr, in: Archiv für Mediengeschichte 1 (2001), S. 15–123; Friedrich Kittler: Film Grammophon Typewriter, Berlin 1986.

⁹ Dziga Vertov: Kinoglanz (1924), in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1979, S. 39–41.

¹⁰ Der Urtyp dieser Art früher Komödie ist T. A. Edisons *UNCLE JOSH AT THE MOVIE PICTURE SHOW* (1902) mit der Etablierung des »Rube«, des medienunkundigen Rüfels; vgl. dazu Wanda Strauven: Early cinema's touchable screens From Uncle Josh to Ali Barbouyou, in: NECSUS 2 (2012), unter: <http://www.necsus-ejms.org/early-cinemas-touchable-screens-from-uncle-josh-to-ali-barbouyou/>

In einer demgegenüber genau umgekehrten Weise wird dieser Zusammenhang auch in *THE BOSS OF IT ALL* verhandelt. Dieser Film thematisiert die Figur des Menschen, indem er sie in ihrer Einbindung in Medien und Medienprozesse ridiculisiert. Er stellt sie regelrecht bloß, und zwar zunächst unter dem Aspekt der Selbstermächtigung, des Schöpfertums, des Eigentums und der Verfügungsgewalt und demjenigen ihrer Gegenfaktoren, des Gemachtseins, der Enteignung und der Verfügbarkeit. Weiter unterstellt er dieses in seinen Augen lächerliche Spannungsverhältnis einem Regime der Medien, speziell dem Regime des Films bzw. der Komödie als Filmgattung. Kompliziert wie konsequent daran ist, dass das Medium dieser Ridikulisierung, nämlich eben *THE BOSS OF IT ALL*, selbst zweifellos eine Komödie ist. Die Komödie verfertigt hier also selbst das, was sie lächerlich macht, den medienverstrickten Menschen; mindestens aber nimmt sie ihn in Anspruch. Von Trier bemüht sich zwar sehr darum, dem Anspruch des Mediums an den Menschen zu entgehen, etwa, indem er die Figur des menschlichen Filmautors in seinen Film einfügt, der sich jedoch, wie wir noch sehen werden, von seinem Film zurückzieht, allerdings ohne Erfolg. Die Medienbindung des Autormenschen ist unentrinnbar. Nicht der Mensch verfertigt sich demnach mithilfe des Mediums, sondern das Medium tut dies unter Inanspruchnahme des Menschen, genauer: eines Menschen, nämlich eines kinematographischen Menschen, der sich als Autor, als Zuschauer oder als Figur gleichermaßen einstellen kann. Daraus schlägt die Komödie nicht nur den komischen Effekt, um den es ihr geht. Damit sind zugleich zwei traditionell wichtige Bestimmungsstücke des Menschseins auf das Medium der Filmkomödie übergegangen, nämlich zum einen das Moment der Selbstverfertigung, zum anderen aber das der Selbstdistanzierung, wie es in der Komödie geübt wird und dem Prinzip der Selbstreflexion zur Seite tritt.¹¹

2.

THE BOSS OF IT ALL erzählt vom absurd verlaufenden Verkauf einer bizarren kleinen dänischen IT-Firma an einen isländischen Investor. Die Firma lebt von den Tantiemen eines Produkts namens »Brooker Five«, offenbar ein Computerprogramm, also im weitesten Sinne ein mediales Produkt, dessen Produkt wiederum diese Firma ist, die es vermarktet. Vom »Brooker Five« erfahren wir nie, worum es sich dabei handelt und was er leistet, und auch nicht, wer das Programm erfunden oder erzeugt hat: Alle Angestellten gleichermaßen sind offenbar auch Mitinhaber der Rechte am »Brooker Five«. Durch den Verkauf der Firma jedoch versucht einer der Angestellten, der Prokurist Raun, die anderen auszutricksen.

¹¹ Critchley: Über Humor (wie Anm. 3), S. 74 ff; Engell: Unter Aufsicht (wie Anm. 7).

Er unternimmt diesen Versuch mithilfe eines von ihm erfundenen fiktiven Chefs der Firma, dem sich alle unterordnen, den Raun aber steuert. Die Fiktion eines anonym bleibenden, in den USA lebenden Chefs hatte der Prokurist offenbar schon seit langem als Deckfigur aufgebaut, genauer: als (mensenförmiges) Medium für seine hinter dem Rücken der anderen allmählich aufgebauten Vollmachten. Raun hat sogar einen umfangreichen und individualisierten E-Mail-Verkehr zwischen den einzelnen Partnern und dem fiktiven Chef inszeniert. Zum Zweck des Verkaufs jedoch muss der Chef – das fordert der Käufer – in personam anreisen. Den fiktiven Chef lässt Raun daher von einem Schauspieler verkörpern und unterwirft ihn also einer weiteren Mediatisierung, erneut durch einen Menschen. Der Schauspieler, den Raun engagiert, vertritt auch ausdrücklich eine dazu passende Auffassung des Schauspiels: Er selber habe sich als reine Verkörperung, so meditiert er, der Figur völlig unterzuordnen, ihr also als Medium zu dienen.

Nun steht aber der Schauspieler, der den Chef darstellen soll, vor dem Erfordernis, einerseits zwar den Chef zu geben, andererseits dabei aber den völlig verschiedenen und widersprüchlichen Erwartungen zu genügen, die die Angestellten, durch die E-Mail-Korrespondenz der Vergangenheit veranlasst, jeweils von ihm haben.¹² Erschwerend kommt hinzu, dass er sie nicht kennt und die Charaktere – genau wie wir, die Zuschauer, denen gegenüber er keinen Informationsvorsprung besitzt – nur nach und nach aus ihrem Verhalten und ihren Bemerkungen erschließen kann. Etwa hat er einer der Angestellten per E-Mail ein Heiratsversprechen gegeben; einer anderen gegenüber aber sich als Homosexueller ausgegeben. Auch vom Produkt, vom Geschäft und von den Firmenusancen weiß er praktisch nichts. So hat der Chef einerseits das Unerwartete zu tun, Entscheidungen zu treffen und das Verhalten der Angestellten zu steuern, ist aber andererseits den Anweisungen Rauns und den Erwartungen derer, die er steuern soll, sowie dem – sehr seltsamen – Umgangs- und Arbeitsstil der Firma ausgeliefert.

Die Figur des Chefs ist aber nicht nur ein (dreifaches) Medium, nämlich das von Raun verfertigte und genutzte Werkzeug seiner Täuschungsabsicht zum einen, dessen Verkörperung durch den Schauspieler zum zweiten und die multiple Projektion der getäuschten Mitarbeiter zum Dritten. Er ist zugleich auch seinerseits ein Medienprodukt, dessen Haupteigenschaft die völlige Unvereinbarkeit seiner Eigenschaften ist. Sie leitet sich ab aus der Funktionsweise des individuellen, fernschriftlichen und instantanen technischen Mediums, mit dessen Hilfe er geschaffen wurde, der E-Mail. Erst beim Medienwechsel hin zur theaterhaften

¹² Medial bedingt gilt damit für den Schauspieler das Gegenteil dessen, was Denis Diderot in seinen Überlegungen zum Paradox vom Schauspieler entfaltet: dass er die Erwartungen der Zuschauer dann am besten erfüllt, wenn er sie ignoriert. Vgl. Denis Diderot: *Paradoxes sur le comédien* (1773/1830), Paris 1996.

Verkörperung und Aufführung der Figur im Präsenzraum wird dies jedoch als Widerspruch wirksam und sichtbar. Dezentrierung und Rezentrierung der (menschlichen) Figur, über verschiedene Medien der schrifthaften De-Präsentierung und der verkörpernden Präsenz bewerkstelligt, laufen hier gegeneinander. Die (menschliche) Figur ist also, so legt es Lars von Triers Film an, nicht nur ein Medium und ein Medienprodukt, sondern sie ist dies jeweils auf mehrfache Weise. Ihr Spielraum eröffnet sich erst in der – vor allem widersprüchlichen – Überkreuzung verschiedener Medienfunktionen, die sie erfüllt, und verschiedener Medien, in denen sie verfertigt wird.

Der Schauspieler, eigentlich seiner Selbstaussage nach ein weitgehend transparentes Medium, gesteuert von Raun wie von denen, die er irreführen soll, erweist sich aber genau in diesem Wechselspiel zwischen dezentrierender Vielzahl der Projektionen und rezentrierender Verkörperung, das seine Handlungsrahmen aufspannt, als schwer steuerbar. Er entwickelt, wie dies für Medien kennzeichnend ist, zunehmend opake Züge der Undurchschaubarkeit – mindestens für jene, die ihn führen wollen und die er führen soll, aber auch für sich selbst.¹³ Mehr und mehr arbeitet er, das transparente Medium, das willenlose Werkzeug, mit an der Figur, die er verkörpern soll, und je mehr sie ihm gehorcht, desto mehr gehorcht er zugleich ihr. Vorübergehend entmachtet er Raun, indem er mit den Angestellten fraternisiert, schließt aber gerade dadurch den Graben zwischen Raun und den anderen Angestellten und findet sich selbst als Ausgeschlossenen, als Chef nämlich, wieder. Schließlich werden alle, auch Raun, von ihm seinerseits ausgespielt, und der Verkauf, den dann am Schluss eigentlich überhaupt niemand mehr will, kommt doch noch zum Nachteil aller, ausgenommen den Käufern, zu Stande.

Die speziell medienanthropologische Leitfrage, hier im Rahmen kinematographischer Verhältnisse gestellt, die aber über den Film hinaus Geltung beanspruchen können, ist diejenige nach der Verfertigung des Menschen durch Medien und als Medium, nach der medialen Anthropopoiesis. Sie zielt charakteristischerweise nicht mehr einfach auf das Menschsein als solches, auch nicht in einem biologischen und evolutionären Sinne auf die Menschwerdung und auch nicht auf die Selbstverfertigung des Menschen, sondern auf die Gemachtheit und das ständige Gemachtwerden des Menschen als Allopoiesis. Ihre Aufmerksamkeit gilt dabei speziell der Funktion der Medien – im konkreten Fall, mit dem wir es hier zu tun haben: den Funktionen des Films – als »Anthropotechniken«, womit nicht nur Hardware gemeint ist, sondern auch ein großes Feld von Operationen, die menschsetzend eingesetzt werden können, wie Ein- und Ausgrenzung, Verdich-

¹³ Zur Opazität und Transparenz des Films siehe Deleuze: *Das Zeitbild* (wie Anm. 1), S. 95 ff.

tung, Richtung, Kopplung und allerlei Verfahren der Optimierung und Übung.¹⁴ Genau das deutet, wie wir gesehen haben, Lars von Triers Film zumindest an, indem er die medientechnischen Herkünfte sowie die Erwartungen und Projektionen, aus denen der Chef der Firma hier erwächst, thematisiert. Unter dem Aspekt seiner Einübung in die Funktion, die er ausübt, geschieht dies allerdings eben nicht, wie nach Sloterdijk zu erwarten wäre, im Zuge einer Selbstverfertigung, sondern im Zuge eines Gemacht-Werdens.

3.

Traditionelle Bestimmungen sahen im Menschen stets Grund, Ursache und Zentrum seiner selbst, Träger aller seiner Praktiken, Verursacher seiner Technologien, Künste und Diskurse und Urmodell aller Autopoiesis.¹⁵ Die Berücksichtigung der medialen Lage dagegen macht den Menschen zum Effekt und zum Epiphänomen von Dispositiven, Technologien, Verfahren, Praktiken und Diskursen.¹⁶ Der Unterschied dieser beiden Positionsnahmen lässt sich auch jenseits der kinematographischen Anthropologie, die *THE BOSS OF IT ALL* hier entfaltet, anhand verschiedener in der Theorieproduktion verfolgter Varianten der Film-anthropologie sehr klar beobachten. Eine erste Möglichkeit kinematographischer Anthropologie wäre nämlich die klassisch-repräsentationalistische Variante, die den Menschen, die menschliche Figur, als handelndes und erdulndes Zentrum in den Mittelpunkt des Films stellt. Sie fragt danach, wie und was der Mensch im Film eigentlich sei, wie und als was er dargestellt und nachfolgend den Zuschauern vorgemacht und ihnen aus- und aufgeprägt wird. Gesucht werden dabei Aussagen und Ansichten über das Wesen des Menschen. Der Mensch im Film kann etwa als das gewalttätige und mordende Wesen erscheinen, wie in Stanley Kubricks *2001: A SPACE ODYSSEY* (*2001: ODYSSEE IM WELTRAUM*, USA 1968), oder als das Natur in Kultur verwandelnde Wesen, wie im Western, oder als das wissende und erkennende Wesen, wie im Kriminalfilm, oder eben – wie in unserem Fall – als das lachende (oder komische) Wesen, wie in der Komödie.¹⁷ In dieser Weise

14 Vgl. Peter Sloterdijk: *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt/M. 2010.

15 Siehe dazu Lorenz Engell: *Dasein als Selbstsystematisierung. Systemdenken bei Heidegger und Tendenzen der neueren Systemtheorie*, in: *grundlagenstudien aus kybernetik und geisteswissenschaft (grkg) / Humankybernetik* 28/3 (1987), S. 109–118.

16 Vgl. Gert Theile (Hg.): *Anthropometrie. Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, München 2005.

17 Zu Stanley Kubricks *2001: A SPACE ODYSSEY* siehe Hartmut Böhme: *Von Affen und Menschen: Zur Urgeschichte des Mordes*, in: Dirk Matejovski, Dietmar Kamper und Gerd-C.

gelangt man dann etwa zur Frage nach den »Menschenbildern« des Films oder verschiedener Filmgenres.¹⁸

Eine andere Variante derselben, den Menschen und auf den Menschen zentrierenden Sichtweise setzt nicht bei der Filmfigur, sondern filmkulturell bei der Figur des Filmemachers an, beim Filmregisseur. Sie begreift den Film als eigenmächtige Äußerung eines Filmautors.¹⁹ Der Filmemacher ist dann – in der Tradition des abendländischen Künstlersubjekts – als exemplarische, herausgehobene und gesteigerte Figur des Menschseins insofern begriffen, als er als Herr über die schöpferischen Prozesse des Filmemachens angesehen wird, als kreatives Zentrum, dessen Werk und Selbstaussdruck der Film sei. Die Autorentheorie des Films und die herausragende Bedeutung, mit der die Figur des Regisseurs als schöpferische Persönlichkeit (im Konflikt eben mit den Apparaturen und Agenturen des Films) in der Filmkultur ausgestattet wurde, legen davon Zeugnis ab. Genau darauf nun bezieht sich die Off-Stimme in unserem Beispiel, die sich selbst als »Der Unterzeichnete« bezeichnet und mit dem Gewicht des Filmschöpfers auftritt, der zu seinem Publikum spricht.

Durch gerade diese Selbstbezeichnung stellt sich die Stimme des Autors übrigens auch neben seine Hauptfigur, den Schauspieler. Er wird nämlich eigens mit einer Zeichnungsberechtigung für den Firmenverkauf ausgestattet. Seine wichtigste und dramatisch groß ausgespielte Geste ist diejenige, mit der er die Verkaufsurkunde – zunächst – nicht unterzeichnet. Wenn er sie ganz am Schluss doch noch unterschreibt, so geschieht dies dagegen in geschäftsmäßiger Genauigkeit. Wir haben also Anlass zu der Annahme, dass der Filmschöpfer und die Hauptfigur einander spiegeln. Das Medium-Werden des Schauspielers analogisiert dasjenige des Filmschöpfers, der sich den Genreregeln und den Mechanismen kinematographischer Konvention entzieht. Das wird bestätigt, wenn man den Grund bedenkt, der den Schauspieler schließlich dazu treibt, die Firma an den Isländer zu verkaufen: seine Eitelkeit. Das plötzlich und wutentbrannt enthüllte Interesse des Isländers an den Schauspielkünsten und namentlich am Absurden Theater, dessen Anhänger der Schauspieler ist, rückt diesen endlich ins rechte Licht, und er wechselt geschmeichelt die Seiten. Seine Eitelkeit aber ist diejenige des Filmautors, der sich nicht nur ungefragt als Stimme in seinen Film drängt, sondern dabei auch

Weniger (Hg.): *Mythos Neanderthal. Ursprung und Zeitenwende*, Frankfurt/M. 2001, S.69–85; zum Western siehe Bert Rebhandl: *Der Western als kollektives Übergangsobjekt*, in: Bert Rebhandl (Hg.): *Western. Genre und Geschichte*, Wien 2007, S.9–23.

¹⁸ Zur Übersicht über den Stand der Forschung zum Menschenbild der Medien siehe Jens Eder, Joseph Imorde und Maïke Sarah Reinert (Hg.): *Medialität und Menschenbild*, Berlin 2012.

¹⁹ Vgl. André Bazin: *De la politique des auteurs*, in: *Cahiers du Cinéma* 70 (1957), S. 23 ff.; John Caughie (Hg.): *Theories of Authorship*, London/New York 1981.

seine Geringschätzung der Zuschauer zum Ausdruck bringt – und dabei dennoch von ihnen abhängig bleibt. Interessanterweise jedoch distanziert sich der Autor in diesem Fall auf ironische Weise von seinem Film. Er ridiculisiert sowohl den Film als auch seine Zuschauer: Dieser Film hier habe nichts zu sagen und sei, eben weil er eine Komödie ist, gerade kein Ausdruck einer schöpferischen Persönlichkeit im Sinne des Humanozentrismus, sondern ein mehr oder weniger automatisches genremäßiges Machwerk – ein Medium, das seine Zuschauer zu dem mache, was sie erwarteten.²⁰ Wie der Schauspieler sich im Moment seiner größten Selbstverwirklichung seinem Publikum, dem Isländer, unterstellt, so verfährt auch der Autor: Während er sich einerseits durchaus eitel in die Tradition der Menschenzentrierung stellt, setzt er zugleich damit seinen Film in einen anthropotechnischen Zusammenhang, dem er sich unterstellt und den er benötigt, um sich zur Darstellung bringen zu können.

In Bezug auf den Film in der Filmtheorie wie auch bei Lars von Trier treten jedoch auch andere, nicht repräsentationalistische Fragestellungen auf, die sich von der tradierten Position absetzen. Sie verfahren stärker operationalistisch und anthropopoietisch und fragen beispielsweise, mithilfe welcher medialen, also hier speziell kinematographischen Operationen etwa Menschen von Nichtmenschen im Film unterschieden werden. So ist eine der wichtigsten Leitartikulationen des erzählenden Films diejenige der Einstellungsgrößen und der Kadrierung, die sich unverändert bemisst nach dem menschlichen Körperbau, nach der Vertikal- und Horizontalorientierung des menschlichen Körpers und nach seiner Reichweite und Bewegungsmöglichkeit.²¹ So sind speziell die Totalen und Halbtotale diejenigen Einstellungen, die zunächst den Menschen als ein im Raum bewegliches Wesen vom Unbewegten unterscheiden; sie werden klassischerweise so kadriert, dass sie die Reichweite der Hände und den Raum für den nächsten möglichen Schritt der menschlichen Figur umgreifen. Dann wiederum, im Zusammenschnitt der Einstellungen werden in einem zweiten Schritt die bewegten Dinge von den sie bewegenden Menschen unterschieden, so dass der Mensch nicht nur als beweglich, sondern als bewegend ins Bild gesetzt wird.

²⁰ Diese Auffassung vom Genre als – wie immer reflexiver – Bestätigungsmechanismus entspricht in etwa dem, was Stanley Cavell unter dem Modell des »Genre als Zyklus« fasst und steht entsprechend der bei Cavell dynamisch-lebendig gearbeiteten Auffassung vom »Genre als Medium« entgegen. Vgl. Stanley Cavell: *Die Tatsache des Fernsehens* (wie Anm. 2); vgl. dazu auch den Beitrag von Christiane Voss in diesem Heft.

²¹ Vgl. André Bazin: *Peinture et cinéma* (1954), in: *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris 1990, S. 187–192; Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild* (= *Kino*, Bd. 1), Frankfurt/M. 1989, S. 27–43. Siehe auch den Eintrag »Einstellungsgrößen« unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=402>.

Neben derlei Unterscheidungsoperationen sind im Film aber auch solche Operationen wirksam, die Übertragungen und Delegationen von Funktionen und Eigenschaften zwischen Mensch und Nichtmensch und zwischen Mensch und Medium ins Werk setzen, die beide zusammenziehen, aufeinander einwirken oder einander überlagern lassen. In der Medientheorie ist eine solche Anthropologie kanonisch bei Marshall McLuhan entfaltet, der Medien als Externalisierungen und Delegationen menschlicher Fähigkeiten und Funktionen an technische Apparate liest, von denen sich der Mensch dann im Wege der Amputation trennt, zugleich aber mit ihnen narzisstisch verstrickt bleibt.²² Eine präziser auf den Film bezogene Theorie der Übertragung und Vermischung von Mensch und Medium hat Edgar Morin prominent entfaltet.²³ Morin, der mit McLuhan ein zentrales Interesse an dem Narziss-Mythos teilt, löst dabei allerdings, und das ist ein zentraler Punkt, jede Form von Priorisierung zwischen Mensch und Film zugunsten ihres Zusammenspiels auf. Der Mensch des Kinos ist nach Morin weder der schöpferische Filmemacher, noch der abgebildete und gestaltete Mensch auf der Leinwand noch der geprägte und formierte zuschauende Mensch im Kino, sondern etwas Drittes dazwischen. Er entsteht, so Morin, aus dem Zusammenspiel zwischen den realen Menschen im Zuschauerraum und dem imaginären Menschen auf der Leinwand. Diese Relation – Morin spricht vom »halb-imaginären Menschen« – ist aber nicht statisch, sondern dynamisch, ist also eigentlich eine permanent durchlaufende Operation. Der Mensch des Films ist ein stets im Entstehen und Wandel begriffener Mensch, der insbesondere durch Bildwerdung gekennzeichnet ist. Das ist keine Identitätsbeziehung und auch keine der Identifikation, der Mensch ist nicht das Bild, sondern eine Anverwandlung, ein Transformationsgeschehen: Wir schauen im Kino als Menschen dem Menschen beim Bildwerden zu und werden darüber selber als Zuschauer an das Bild herangetragen, das uns seinerseits anschaut, das, so Morin, »die Augen aufschlägt«.²⁴

Es gibt demzufolge einen kinematographischen Menschen, der nur im Lichtspielhaus sein Habitat findet, wo er ständig hervorgebracht wird, und dessen Verfertigung man nur dort beiwohnen kann. Eine vergleichbare, jedoch anders gearbeitete, nämlich in der Philosophie des Affekts begründete Fassung des Zusammenspiels von Mensch und Medium im Kino hat Christiane Voss unter dem Begriff des »Leihkörpers« entwickelt als eines dritten Körpers im Kino.²⁵ Für den

²² Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, Düsseldorf 1968, S. 57–64.

²³ Vgl. Edgar Morin: Der Mensch und das Kino, Stuttgart 1958.

²⁴ Ebd., S. 225–244.

²⁵ Vgl. Christiane Voss: Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos, in: Gertrud Koch und Christiane Voss (Hg.): ... kraft der Illusion, München 2006, S. 71–86; Ausführlicher zum Konzept des »Leihkörpers« ist Christiane Voss: Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion, München 2013.

vorliegenden Zusammenhang ist dabei vor allem ihre Untersuchung des Lachens einschlägig, das den Körper des Zuschauers erfasst und dennoch als das Lachen des Films ausgemacht werden kann. Genau darin, im Leihkörperhaften des Lachens der amüsierwilligen Komödienzuschauer, begründet von Trier's Film seine Abwertung des Komödiengenres und seiner Nutzer. Insofern diese Abwertung aber ihrerseits komisch ist, verbleibt sie dennoch im Horizont des Gefüges von Mensch und Medium in ihren wechselseitigen Übertragungen. Und sie holt diese zirkuläre Struktur wiederum ein, indem sie sie auf ihren Protagonisten, den Schauspieler, abbildet, der sich in seinem Versuch, das Mediale seines Tuns unsichtbar zu machen, lächerlich macht.

4.

Für die Übertragung zugeschriebener Funktionen zwischen Mensch und Medium ist im Fall des Films auch der kanonische Gebrauch der Kadrierung und der Einstellungsgröße beispielhaft. Dies ist etwa der Fall bei der Großaufnahme. Die Großaufnahme ist zunächst einmal das Format, in dem das Gesicht des Menschen herausgehoben erscheint, ins Riesenhafte vergrößert, aus dem dimensionalen Handlungsraum der erzählten Welt herausgenommen und für eine Dauer zur Betrachtung freigegeben, die außerhalb des Kinos wohl als unziemlich empfunden werden würde.²⁶ Das Gesicht wird als Sitz oder Maske der Persönlichkeit inszeniert, als Umschlagpunkt der Erduldungs- und Affektionsfähigkeit in die Ausdrucksfähigkeit des Menschen, als Organ der Wahrnehmung, vor allem des Blicks und damit der Subjektivität, wie auch der Intentionalität; im Gesicht spiegelt sich die Befähigung des Menschen zu Reaktion einerseits und Handlung andererseits und ihrer nicht-deterministischen Verknüpfung.²⁷ Dann aber, wenn das Format der Großaufnahme sich auch den nicht menschlichen Dingen zuwendet, den Objekten und Gegenständen, dann kommt es zu einer Übertragung all dieser Begabungen und Potentiale auch auf die Objekte; schon Balázs sprach daher vom »Gesicht der Dinge« im Film.²⁸ Diese Ausweitung kann sich unter Umständen sogar von der Großaufnahme wieder ablösen; ganze Landschaften können in Ge-

²⁶ Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* (1924), Frankfurt/M., S. 37–58.

²⁷ Zur Medienanthropologie des Gesichts siehe Petra Löffler und Leander Scholz (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004; sowie Petra Löffler: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld 2004.

²⁸ Balázs: *Der sichtbare Mensch* (wie Anm. 26), S. 59–65; Morin: *Der Mensch und das Kino* (wie Anm. 23), S. 76–81.

sichter überblendet werden und umgekehrt.²⁹ Schließlich kann das Filmbild selbst – und nicht nur das Dargestellte – die Funktion der Gesichtlichkeit übernehmen, kann als Einschreibfläche einer diesseits und Ausdrucksorgan einer jenseits seiner liegenden Erduldungs- und Handlungsinstanz fungieren, als Maske eigener Subjektivität und Reflexionsfähigkeit zudem.³⁰

Indem es sich mit dem Gesicht verschränkt, nimmt das Filmbild dann selbst anthropoide Züge an: Das Medium (wird) vermenschlicht. Diese filmästhetische Tradition nun und damit die operationalistische Sicht auf die Medialisierung des Menschen und die Humanisierung des Mediums unterläuft von Triers Film genauso, wie er dies oben mit der klassischen Autorenposition getan hat. So, wie sich der Autor von seinem Film trennt, trennt sich der Film vom Autor und der Idee der personalen Kreativität; auch sie eigentlich ein Ausweis gesteigerten Menschseins. Denn die Kadrierung und der Einstellungswechsel innerhalb der Szene hat hier keinerlei konzeptionelle Basis, sondern folgt einem Zufallsprinzip. Jede Szene wurde in *THE BOSS OF IT ALL* von drei verschiedenen Kameras – sehr ähnlich dem Verfahren im Fernsehstudio – aufgenommen. Die Wahl des Bildausschnitts sowie das Ansteuern der jeweils ausgewählten Kamera (bzw. ihres Standpunkts) wurde durch ein Computerprogramm besorgt auf der Basis eines Zufallsgenerators. Dieses Verfahren nennt von Trier »Automavision«. Damit unterläuft er nicht nur ein weiteres Mal die Idee vom kreativen Filmschöpfer, vom Autor oder der Kameraperson als Zentrum des Films, dessen (Selbst-)Ausdruck dann der Film sei. Auch im Resultat sind sämtliche systematischen Zusammenhänge zwischen Groß- und Totalaufnahme, sämtliche körper- und handlungsbezogenen Kadrierungsformate und sämtliche methodischen Explorationen der Großaufnahme gelöscht. Weder kann sich ein »Gesicht der Dinge« einstellen, noch wird das menschliche Gesicht in irgendeiner Weise spezifisch herausgearbeitet. Die von der Automavision vollzogenen Operationen sind nicht mehr speziell anthropopoietischer Art, sondern schlicht bildgebende Verfahren, völlig gleichgültig gegen das Menschsein oder Nichtmenschsein dessen, was im Bild zu sehen ist.

Eine wiederum andere Möglichkeit operationalistischer Medienanthropologie, die auch speziell im Hinblick auf den Film verfolgt wird, besteht darin, den Menschen als Wissensobjekt oder »epistemisches Objekt« zu begreifen.³¹ Die anthropopoietische Verschränkung von Mensch und Medium wird dann anhand der Produktion des Wissens vom Menschen mithilfe von Medien erschlossen. Dabei

²⁹ Balázs: *Der sichtbare Mensch* (wie Anm. 26), S. 66–70; Morin: *Der Mensch und das Kino* (wie Anm. 23), S. 81–87.

³⁰ Deleuze: *Das Bewegungsbild* (wie Anm. 21), S. 143–151.

³¹ Vgl. Hans Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001.

wird in aller Regel das wissenschaftliche Wissen und seine Produktion in Verfahren der Messung, der Aufzeichnung, der Archivierung usw. gegenüber anderen Wissensformen privilegiert. Der Film käme dann entsprechend als Instrument der wissenschaftlichen Erforschung des Menschen in den Blick, durch die er als Wissensobjekt überhaupt erst generiert wird.³² Der Film gilt dann, wie eine Beobachtungs-, Mess- oder Laboreinrichtung, als Anthropotechnik, als wissenschaftlicher Film, als biologischer, medizinischer oder ethnographischer Film. Man käme dann tatsächlich zu Laborfilmen, aber weitergehend auch z. B. zu Robert Flaherty oder zu Jean Rouch und anderen, bis hin zu den Verästelungen in den Avantgarde- und Experimentalfilm hinein, etwa zu Maya Deren und ihrer Herkunft aus dem ethnographischen Film.³³ Auch hier sind dann Varianten und spezielle Ausprägungen kinematographischer Anthropologie als Teil einer visuellen Anthropologie möglich.³⁴

Dieser gesamte Komplex scheint in *THE BOSS OF IT ALL* keine erkennbare Rolle zu spielen. Doch auch dazu gibt es ein Komplement, das in doppelter Weise umschaltet, nämlich von den Aufzeichnungs- und Herstellungspraktiken des Films als Anthropotechnik zu den Aufführungs- und Projektionspraktiken des Films, hauptsächlich im Kino, und also vom Menschen vor und hinter der Kamera zu denjenigen im Kinosaal. Hier stünde dann die Verfertigung des Menschen als Zuschauer und Betrachter in Rede.³⁵ So käme man etwa an das Kino als Dispositiv, etwa im Sinne einer Zurichtungs- und Disziplinierungsmaschine heran, die bestimmte Vermögen des Menschen – etwa seine visuelle Orientierung, seine Kinästhesie, aber auch seine Sozialität – adressiert, sie ausbaut und möglicherweise auch verabsolutiert. Oder man untersucht medienarchäologisch das dem Medium als Apparatur immer schon eingeschriebene implizite Wissen vom Menschen. Dazu gehörte dann auch, das Verhältnis von Kino und Film zu bedenken: Wie bespielen je verschiedene Filme auf je verschiedene Weise das Kino; und wie spielen sie damit auch je verschiedene Untermöglichkeiten des kinematographischen Menschseins nach vorn? Zu diesen Fragen bezieht *THE BOSS OF IT ALL*, wie kursorisch auch immer, Stellung, mindestens dadurch, dass er seine Zuschauer über die schon erwähnte Off-Stimme eigens adressiert und sie in ihrer Konstitu-

³² Vgl. dazu höchst instruktiv Hannes Rickli (Hg.): *Videogramme. Die Bildwelten biologischer Experimentalsysteme als Kunst- und Theorieobjekt*, Zürich 2011.

³³ Dan Marks: *Ethnography and Ethnographic Film. From Flaherty to Asch and after*, in: *American Anthropologist, New Series* 97/2 (1995), S. 339–347; Ute Holl: *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002.

³⁴ Marcus Banks und Howard Morphy (Hg.): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven/London 1997; Paul Hockings (Hg.): *Principles of Visual Anthropology*, Berlin 2003.

³⁵ Jean Louis Baudry: *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in: *Communications* 23 (1975), S. 56–72.

tion als Zuschauer einer Komödie vorführt; und dass er schließlich eine ausdrückliche Zuschauersituation im Bild aufführt, wie wir oben bereits gesehen haben.

5.

Nun sind mit all dem jedoch in von Triers Film keinerlei verbindliche Aussagen über die mediale Funktion und Verfertigung des Menschen schlechthin getroffen. Nicht, dass man den Befund, den wir hier erhoben haben, nicht verallgemeinern könnte. Man könnte etwa auf die theatrale Grundkonfiguration beispielsweise der »triadischen Kollusion« hinweisen und damit vom vorliegenden Beispiel auf alle theaterhaften Darstellungssituationen schließen.³⁶ Mit Erving Goffman könnte man dann auch noch weiter auf gesellschaftliches Rollenverhalten überhaupt abheben.³⁷ Genau darum aber geht es in unserem Film nicht. Die anthropoide Grundkonfiguration, in der der Mensch in und durch Medien verfertigt und darüber selbst zum Medium wird, in der er sich von dem, was und wodurch er steuert, nämlich eben dem Medium, seinerseits steuern lässt, wird hier nicht als *conditio humana* schlechthin ausgegeben. Vielmehr gilt sie zunächst nur in einem speziellen Medium und durch dieses Medium, nämlich durch den Film als Komödie. Bei der beobachteten Figuration handelt es sich vielmehr um eine Bedingung speziell des kinematographischen Menschen und in Sonderheit um den Menschen der Filmkomödie.

Dass mit dem gesamten Aufriss nichts anderes als eine Metonymie des Films selbst in von Triers Film einzieht, macht er auf mindestens dreierlei Weise deutlich: Erstens tauchen allfällig Spiegelbilder und Reflexionen in den Filmbildern auf, nebst zahlreichen Türrahmen und Durchblicken. Derlei Rahmungen und Spiegelungen gehören zum klassischen Bestand der Iterationen des Bildes im Bild und weisen oft auf die Selbstbezüglichkeit des Films hin.³⁸ Tatsächlich spiegelt sich einmal sogar die Filmkamera in einer der Glasscheiben, und zwar genau während eines der Off-Kommentare. Denn zweitens geschieht das Ausweisen unseres Films als Reflexion auf den Film auch ausgesprochen, durch den besagten Off-Text

³⁶ Klaus Lazarowicz: Triadische Kollusion. Über die Beziehung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater, in: *Das Theater und sein Publikum* (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, 5), Wien 1977, S. 44–60; Uri Rapp: *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt 1973.

³⁷ Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 2003.

³⁸ Bazin: *Peinture et cinéma* (wie Anm. 21), S. 187–192; Willem Jan Otten: *Das Museum des Lichts*, Berlin 1999, S. 71–75.

nämlich. In ihm kommentiert eine Stimme, die sich als diejenige des Filmautors – also des wahren »Boss of it All« – ausgibt, den Film. Sie erklärt uns, dass wir uns als Filmzuschauer und namentlich als Betrachter einer Filmkomödie freiwillig einem medialen Apparat und Regelwerk, dem der Filmkomödie nämlich, unterordnen, um uns nach dessen mehr oder weniger mechanisch absehbarem Verlaufsregister unterhalten, amüsieren und insofern dominieren zu lassen. Die Komödie ist es, die uns lachen macht.

Dies bleibt auch keine bloße Behauptung der Off-Stimme. *THE BOSS OF IT ALL* tritt umgehend den Beweis an, dass dem so ist. So werden zahlreiche Standardverfahren des Filmwitzes aufgenommen. In der Geste des Unterzeichnens beispielsweise haben wir es mit der berühmten Auflösung einer hoch gespannten Erwartung in nichts zu tun.³⁹ Zum komischen Handwerk zählen sodann die diversen Formen der Verächtlichmachung, etwa des kulturell Hochstehenden – hier des Avantgardetheaters, dem der Schauspieler sich verpflichtet fühlt – oder des Fremden – hier des tobsüchtigen und rabiaten Isländers – oder des schlicht Anderen – hier des Homosexuellen –, allerdings auf eine ziemlich triviale Weise.⁴⁰ Weiterhin ist die Vertauschung zu nennen, etwa da, wo, wie gesehen, die Nichtunterzeichnung des Dokuments großartig ausgespielt wird, das final entscheidende Unterschreiben dagegen völlig geschäftsmäßig vonstatten geht.⁴¹ Dazu zählen aber auch spezifisch filmische Formen, wie die visuelle Verwechslung zweier Figuren (der Ex-Frau und der Bürogeliebten), die Annahme einer Tier-Geste durch einen Menschen (die Frau des Schauspielers isst im Zoo Erdnüsse mit der Schale), das Auftauchen einer Figur am falschen Ort (der konspirative Treff im Gartencenter), die Verschiebungen zwischen Bild und Ton (der Isländer spricht unverständliches Isländisch). Mindestens dieses Lachen, so ließe sich der Gedanke weiter tragen, ist also ein Medienprodukt. Insofern das Lachen als ein Anthropologicum in Frage kommt, wäre also, folgte man diesem Gedanken aus *THE BOSS OF IT ALL*, die Mediengemachtheit oder die Medienabhängigkeit des (lachenden) Menschen das eigentliche Thema der Komödie.

Genauer allerdings wäre festzustellen, dass die Zuschauer sich dem Genreapparat der Filmkomödie aussetzen, um etwas an sich vornehmen zu lassen, um nämlich im Lachen die eigene Mediengemachtheit als diejenige der Filmfigur reflektiert zu sehen. Zwischen dem technischen Apparat und dem komischen Regelwerk zum einen und der Unterstellung der Zuschauer unter dieses Dispositiv zum anderen herrschen also dieselben Doppelbedingungen wie hier zwischen dem fikti-

³⁹ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft (1790), in: ders.: Werke in zehn Bänden, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 8, Darmstadt 1957, S. 437.

⁴⁰ Critchley: Über Humor (wie Anm. 3), S. 79–91.

⁴¹ Bergson: Das Lachen (wie Anm. 6), S. 66 ff.

ven Chef und seinen Untergebenen. Und drittens schließlich endet der Film mit einer tatsächlich als solcher ausgeführten Zuschauersituation, einem im Besprechungsraum improvisierten Theaterdispositiv mit Zuschauersitzen und Vorhang. Hier geben der Isländer und die übrigen Anwesenden dem Schauspieler endlich Gelegenheit, seine eigentliche Paraderolle, den Schornsteinfeger in dem absurden Stück *Die Stadt ohne Schornsteine*, vorzuführen. Hier wird der Schauspieler, indem er nichts sagt (der Monolog ist stumm) und sich nicht bewegt, dann abschließend sogar zu einer Art gänzlich unspezifischem Nullmedium, das potentiell alle anderen Medien, also eine Ahnung reiner Medialität enthält und die drei Grundfunktionen des Medialen des Films, nämlich die Transparenz, die Opazität und die Reflexivität, vorführt.⁴² *THE BOSS OF IT ALL* erklärt uns gleich drei Mal, dass er die Relation zwischen dem zuschauenden Menschen im Kino und dessen Projektion auf die bzw. auf der Leinwand beobachtet. Er zeigt uns dabei, dass wiederum diese Beobachtung nur möglich ist, wenn die Zuschauer ihrerseits zu Medien werden, wenn sie sich – so behauptet es *THE BOSS OF IT ALL* – als Projektionen des Mediums zugleich auch dessen apparativen und diskursiven Anordnungen unterstellen. Und damit er dies zeigen kann, muss er als Film zugleich anthropoide (bzw. anthropische) Züge an- und in sich aufnehmen, muss zu sich selbst – auf dem Weg über das Komische nämlich – ins Verhältnis treten.

⁴² »Nullmedium« ist hier im Sinne des Bartheschen »Dégré zero« der Schrift und des Schreibens gemeint, nicht aber in dem Sinn, den Hans Magnus Enzensberger anhand des Fernsehens freigelegt hat; Vgl. Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1953; Hans Magnus Enzensberger: *Die vollkommene Leere. Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind*, in: *DER SPIEGEL* 20/1988, S. 234–244.

Der dionysische Schalter

Zur generischen Anthropomedialität des Humors

Christiane Voss

DIE FOLGENDEN ÜBERLEGUNGEN zur generischen Medialität des Humors und zu humorspezifischen Verschaltungen von Standpunkten sind Teil eines medienphilosophischen Forschungsprojekts zur medialen Anthropologie, die noch am Anfang stehen. Während herkömmliche Anthropologien dem Humorthema nur insoweit Aufmerksamkeit schenken, wie es dazu verhilft, die anthropozentrische Sonderstellung des Menschen, als rationales und zur Selbstreflexion fähiges Wesen, in Abgrenzung zu Tieren und Dingen, zu betonen, soll hier das generische Potenzial des Humors diesseits solcher fixierenden Zuordnungen ausgelotet werden. Dabei rücken die realitätskonstituierenden und ontologisierenden Effekte, Verkörperungen und Perspektivierungen humoresker Operationen und Interventionen in den Blick. Anstatt einfach vorauszusetzen, dass Humor eine menschliche Eigenschaft ist und sich dann zu fragen, wo wir diese Eigenschaft noch außerhalb des menschlichen Organismus sekundär ausgedrückt finden (etwa in Witzen und Komödien), gilt es, Humor als objektive Funktion von Relationierungen und Konstellationen zu fassen, in die Menschen als aktiv-passive Teilgrößen funktional eingebaut sind. Eine mediale Anthropologie verschiebt im Unterschied zu traditionellen Anthropologien den Fokus von substanzialistischen und identitären Bestimmungen eines vermeintlich isolierbaren »Humanen« zu einer relationalen und funktionalen Analyse medientechnischer Konstellationen und Praktiken in unterschiedlichen Umwelten.

Sofern »Humor« nicht nur als Mentalitätskategorie verwendet wird, wie etwa im Topos von den »humorlosen Deutschen«, sondern in unterschiedlichen Theoriefeldern umstandslos mit Gattungskategorien des »Komischen« und des »Lachens« verbunden ist, stehen Reflexionen auf die Bedeutung und Funktion des Generischen am Anfang dieses Aufsatzes.¹ In einem zweiten Schritt wird auf ein

¹ Vgl. dazu den kanonischen Text von Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen (1900), Darmstadt 1988; sowie dessen medienwissenschaftliche Perspektivierung durch Samuel Weber: Walter Benjamin: Medium als Störung, in: Albert Kümmerl und Erhard Schüttelpelz (Hg.): Signale der Störung, München 2003, S. 31–43 und die soziologische Studie von Peter L. Berger: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung, Berlin 1998.

Filmformat zu kommen sein, das keine Komödie ist und doch einer humoresken Anordnung seines Materials den Vorzug gibt. Die anhand dieses Films veranschaulichte, partielle Ablösung des Humoresken von dem Komischen dient dazu, eine erste konturierende Sicht auf die Eigenart humoresker Operationen freizulegen. Von dort wird auf Freuds triebdynamische Lesart des Humors übergeleitet. Um seinen Ansatz medienanthropologisch produktiv zu machen, sind Freuds Überlegungen zum Humor aus einer engen subjekttheoretischen Fixierung herauszulösen. Eine solche Ablösung von Theoriekonzepten aus ihren angestammten Theoriekontexten vorzunehmen und einer medienwissenschaftlich informierten Relektüre zu unterziehen reflektiert zugleich in methodischer Hinsicht ein medienphilosophisches Vorgehen, wie ich es verstehe und verteidige. Nicht *was* Humor ist, sondern *wie* seine beobachtbaren Funktionen und Effekte beschreibbar sind, gilt es hier vertiefend zu erörtern. Wo wir es mit humoresken Relationierungen von organischen und/oder technischen Elementen und Entitäten zu tun haben, scheinen sie meist eine ins Unberechenbare zielende Transformation ihrer Träger zu bewirken.² Eben dies sind Effekte, die medienanthropologisch interessant sind.

1. Zur Frage des Generischen des Humors

Wendet man sich historisch überlieferten Theorien des Humors zu, so stellt sich bald der widersprüchliche Eindruck ein, dass es gleichermaßen zu viele wie zu wenige gibt. Das Feld der Theoriebildungen zum Humor und zum Komischen scheint zudem seit Jahrzehnten zu stagnieren. Längst kanonisierte philosophische, psychologische sowie literatur- und theaterwissenschaftliche Unterscheidungen zirkulieren wiederholt.³ Neuere philosophische oder kulturhistorische Abhand-

² So liest z. B. Marx in Anlehnung an Hegel am Überhandnehmen der Komödien die Transformation einer ganzen Kulturepoche ab: »Das moderne ancien régime ist nur mehr der Komödiant einer Weltordnung, deren wirkliche Helden gestorben sind. Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre Komödie. [...] Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit heiter von ihrer Vergangenheit scheidet. Diese heitere geschichtliche Bestimmung indizieren wir den politischen Mächten Deutschlands«. Karl Marx: Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, Werke, Bd. 1, hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus, Berlin 1964, S. 382.

³ Einen guten Überblick verschafft nach wie vor der Sammelband von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hg.): *Das Komische. Poetik und Hermeneutik 7*, München 1976. Ebenso Winfried Freund: *Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart*, München 1995; Bernhard Greiner: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992.

lungen zum Humor finden sich nur sehr vereinzelt.⁴ Für eine medienanthropologische Erforschung empfiehlt sich daher eine gleich doppelte Eingrenzung. Erstens soll es konkret um die generische Kraft humoresker Operationen zur Konstruktion spezifischer Perspektiven gehen. Zweitens wird diese generische Kraft des Humoresken in Bezug auf den Film zu untersuchen sein. Von diesem Fokus und Medienbezug her gesehen, liegt eine filmgenretheoretische Kontextualisierung durchaus nahe. Allerdings ist auch dabei Skepsis angebracht. Obwohl Genrezuordnungen weiterhin de facto vorgenommen werden und die DVD-Regale in den Kaufhäusern und Onlineshops zwischen Drama, Porno, Komödie und Thriller differenzieren, gelingt es gleichwohl nicht, theoretisch eindeutige Kriterien für die Abgrenzung von Genres zu entwickeln. Genrezkonzepte erweisen sich bei genauerer Analyse als *fuzzy concepts*. Zudem ist der theoretische Erkenntnisgewinn solcher Distinktionen zu hinterfragen, angesichts des seit längerem zu beobachtenden Trends zum Genremisch, zur Genreironisierung sowie zum Zitieren unterschiedlicher Genremerkmale in filmischen Praktiken. Hybridformate, wie z. B. *CLOUD ATLAS* (D/USA 2012), entsprechen gar keinem Register mehr, so dass kaum noch Rezeptionssteuerungen nach dem Vorbild traditioneller Genrezuordnungen sinnvoll sind. Wenn trotz allem von generischen Prinzipien im Allgemeinen und humoresken im Besonderen die Rede sein soll, so muss noch weiter spezifiziert werden, was damit gemeint ist.

Vor dem Hintergrund der Grenzen von statischen Genretheorien sind hier am ehesten funktionale Genretheorien anschlussfähig.⁵ So geht Stanley Cavell von

4 Vgl. Alexander Korp: *Lachende Propheten. Witz und Humor in den Religionen*, Berlin 2008; Simon Crichley: *Über Humor*, Wien 2004; John Moreall: *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Laughter*, Chichester 2009. Siehe auch die Dokumentation anlässlich des Einstein-Forum-Symposiums zum Lachen und der Ausstellung: *Loriot – Die Hommage. Zum 85sten Geburtstag, des Museums für Film und Fernsehen, Potsdam: Zum Lachen*, hrsg. v. Peter Paul Kubitz, Gerlinde Waz, Rüdiger Zill, Stiftung Deutsche Kinemathek, Potsdam 2009.

5 Stanley Cavell: *Die Tatsache des Fernsehens*, in: Ralf Adelman (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz 2001, S. 125–163. Eine kommunikationstheoretische Lesart von Genre vertritt Francesco Casetti: *Filmgenres. Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag*, in: *Montage/AV 10/2* (2001), S. 155–173. Diesen Ansatz kritisieren im selben Heft Angela Keppler und Martin Seel: »Produktiv ist eine Pragmatik des Aushandelns von kommunikativen Formaten insofern, als das filmische Produkt hierbei im vollen Zusammenhang mit den Verhältnissen von Produktion und Rezeption gesehen wird; problematisch ist es jedoch, wenn dabei Produkte und Gattungen zu bloßen Effekten des kommunikativen Austauschs heruntergespielt werden, denen im Prozess der Verständigung kein eigenes Gewicht zukommt. Diese zweite Schwierigkeit stellt sich natürlich nicht allein im Bereich der Diskussion über filmische Gattungen; sie ist ein Kennzeichen gattungstheoretischer Reflexionen in vielen Domänen«. Dieselben: *Über den Status filmischer Genres*, in: *Montage/AV 10/2* (2001), S. 58.

einem Entwicklungsmodell aus und unterscheidet zwei Seiten: Nach innen hin werde ein Genre von sogenannten Angehörigen gebildet, die gemeinsame Merkmale teilen, wobei Abweichungen kompensiert werden müssten. So seien Genres einer ständigen Re-Definition ausgesetzt, wenn neue Angehörige neue Elemente der Kompensation ins Spiel brächten. Nach außen hin würden sich Genres von angrenzenden unterscheiden, wenn ein konstitutives, gemeinsames Merkmal eines Genres ein von allen Angehörigen eines anderen Genres geteiltes Merkmal negiere. Dann würden sich aus dem Kennzeichen eines Genres neue Möglichkeiten der Weiterentwicklung ausbilden. Wenn Genres ein System bildeten, wäre es zudem prinzipiell möglich, über die Negation von einem Genre zum angrenzenden zu gelangen, so dass letztlich alle Genres daraus abgeleitet werden könnten.⁶

In eine etwas andere Terminologie übersetzt, erscheinen Genres für Cavell demnach wie medienevolutionäre Operationsprinzipien zu funktionieren. Ein genrebildendes Prinzip innerhalb eines medialen Feldes ist stets auf die Kopplung von Operationen der Wiederholung *und* Abweichung verwiesen, wobei die je zu kompensierenden oder auch die negierten Abweichungen von einem Genremuster allererst die Genrezuordnung eines Tokens ermöglichen sollen. Eine Konfiguration von filmischem Material ist z. B. dann generisch, wenn sie sich in der Rezeption oder Beobachtung auf ein wiedererkennbares dramaturgisches Muster abbilden lässt, von dem sie zugleich als Variation gelten kann. Zu ergänzen ist, dass generische Zuordnungen normalerweise eine kritische Masse von filmischen Konfigurationen voraussetzen, die vermittelt über beobachtbare dramaturgische Musterähnlichkeiten bereits verknüpft werden konnten. Von der diskursiv fortgesetzten Genrezuordnung neuer Variationen hängt dann die Lebendigkeit und historische Stellung eines Genres ab.

Manche Genres, wie z. B. das deutsche Filmgenre des Militärschwanks aus den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, sterben auch aus und bringen keine Nachfolger hervor. Gleichwohl schließt die Massenträgheit etablierter Genrebildungen nicht aus, dass auch individuelle Produkte mit ihrem Erscheinen plötzlich ein neues Genremuster hervorbringen können, an dem sich weitere Produktionen orientieren. Beispiele dafür gibt es zuhauf; eines davon aus dem Filmbereich ist sicher Quentin Tarantinos *PULP FICTION* (USA 1994). Als eine Art Faustregel lässt sich festhalten, dass die historische Stabilität oder Kurzlebigkeit von Filmen von deren diskursiver Sichtbarkeit in der Vernetzung einschlägiger Organe abhängt, wozu Festivals, Vermarktungsstrategien, Statistikerhebungen und Kritiken gleichermaßen beitragen und die für jeden einzelnen Film einzeln auszuhandeln ist.⁷ Die verbreitete Zuordnung eines Tokens zu einem bestehenden Genre innerhalb

⁶ Vgl. Cavell: Die Tatsache des Fernsehens (wie Anm. 5), S. 136.

⁷ Von einer vergleichbar komplexen, diskursiv grundierten Evolution der Leitmedien

eines medialen Diskursfeldes (wie z. B. Film, Theater, Politik, Wissenschaft etc.) sowie die diskursive Anerkennung eines neuen Beispiels innerhalb desselben scheinen weniger ästhetische oder epistemische Dimensionen von Genreprodukten zu betreffen, als vielmehr deren politisch-historische Verankerung zu bestimmen. Genrezuordnungen leisten jedenfalls eine Reduktion von Komplexität durch die Rückführung individueller Ausdifferenzierungen eines Mediums auf Musterbildungen, die im Falle von Filmen eben dramaturgischer Natur sind. Praktisch gesehen, ermöglicht eine generische Reduktion allererst Vergleiche und auch vergleichende Bewertungen zwischen individuellen Tokens innerhalb eines medialen Feldes. Von daher wären Fragen der Genrezuordnung (nicht nur) im Filmbereich in ökonomischer und medienökologischer Perspektive aufzunehmen. Von dorther könnten sie daraufhin befragt werden, inwieweit sie dazu dienen, z. B. die Kulturtechniken der globalisierten Auspreiung auf den Biennalen dieser Welt (Oskar-Verleihung, Cannes etc.) sowie die statistischen Rankings und auf diese sich hin orientierenden Produktionsplanungen der Finanzanstalten (Studios und Fernsehredaktionen) anzuleiten und zu institutionalisieren.

Das stets unkalkulierbare Risiko einer marktorientierten Spekulation auf Wiederholung *und* Abweichung für ein Produkt, einen Film, besteht jedoch letztlich darin, dass es zu Leerlauf und Stereotypenbildung innerhalb eines generischen Feldes kommen kann, die früher oder später sein Ende bedeuten. Der hier über Cavell hinausreichende Grundgedanke einer evolutionären Medienfeldentwicklung via Genreentfaltung und Genretransformation lässt sich auch vitalistisch reformulieren: Während an der wiederholten Abweichung innerhalb eines Feldes dessen lebendige Entwicklung zu hängen scheint, führt eine überhandnehmende Wiederholung vergleichbarer Variationen für sich genommen nicht zu Bestandwahrung und historischer Stabilität, sondern zu Stillstand und zum Aussterben von Genres. Nach der hier vorzuschlagenden evolutionären Deutung sind Genres ihrer Natur nach Relationen, die sich im (diskursiven) Zwischenraum zwischen all den Instanzen und Funktionären eines medialen Feldes ausbilden und einmal ausgebildet, auch eine gewisse historische Trägheit und Halbwertszeit haben. Aber wie so oft in der Geschichte, gibt es auch tot geglaubte Genreerscheinungen, die wiedererweckt werden und etwa als Retrostyle, Trash, Camp oder Pulp einen neu kultivierten Wert erhalten. Gerade solche Umwertungen von tot geglaubten, historisch vergessenen oder auch ursprünglich gering geschätzten Genres, die eine Umwertung von tot zu lebendig, von marginal zu zentral, von billig zu edel, von low-brow zu high-brow bedeuten, entsprechen dem humoristischen Operationsmodus. Humoreske Umwertungen sind weder identisch mit den von Cavell be-

spricht der Mediensoziologe Andreas Ziemann: Medienkultur und Gesellschaftsstruktur. Soziologische Analyse, Wiesbaden 2011, S. 189–204.

tonten Kompensationen, noch beschränken sie sich auf Negationen einzelner Genremerkmale. Sie fügen einen dritten Operationsmodus hinzu, der als ein verlebendiger wirkt, ohne damit ein neues oder auch eigenes Genre zu entfalten. Insofern ist Humor im Umgang mit Genres selbst generisch, denn er zeitigt beobachtbare Wirkungen. Aber als Operation ist Humor kein eigenes Genre. Genres sind die letztlich diskursiv gesetzte, regelhafte Perspektivrahmungen, zu denen sich humoreske Operationen quer verhalten können. Die Arbeiten von Quentin Tarantino sind beispielhaft für eine humoristische Wiederbelebung und Umwertung vergangener und verdrängter Genres im Filmbereich. Im Folgenden soll daher am Beispiel von *DJANGO UNCHAINED* (USA 2012) eine Analyse humoresker Operationen vorgenommen werden, die eine solche Reanimation und Umwertung leisten.

2. Zum nicht-komödiantischen Humor bei Tarantino

Quentin Tarantino reaktiviert mit *DJANGO UNCHAINED* das tot geglaubte Genre des Westerns, dessen Muster er zudem um groteske Neuheiten ergänzt.⁸ In dieser doppelten Geste des Zitierens und Überschreibens traditioneller Westernmerkmale stellt Tarantino geradezu augenzwinkernd demonstrativ die vermeintliche Arbeit am Genre aus: Wiederholung und Abweichung scheinen genau kalkuliert. Und doch ist jederzeit klar, dass *DJANGO UNCHAINED* nicht ernsthaft daran laboriert, dem Westerngenre insgesamt neues Leben einzuhauchen. Schon die Tatsache, dass unterschiedliche Western, amerikanische und europäische, als Vorlagen fungieren, erschwert die Zuordnung der abweichenden Elemente zur jeweiligen Vorlage. Tatsächlich werden zudem die Abweichungen so eingeführt, dass sie keinen bestimmten Western als Vorlage haben könnten.

So kommt im Film ein Dr. King Schultz (Christoph Waltz) vor, der scheinbar ein Zahnarzt ist und seinen Dokortitel auch stets nennt, wenn er sich vorstellt, der aber eigentlich ein Kopfgeldjäger ist. Obwohl er mit Töten sein Geld verdient und sich auch ausschließlich in körperlich bedrohlichen Lebenslagen unter stets gewaltbereiten Gestalten behaupten muss, ist seine Sprache und Artikulation übertrieben elaboriert bis höfisch und dazu noch mit einem österreichischen Akzent versehen (auch in der amerikanischen Fassung). Damit ruft der Film akustisch einen Ort

⁸ Dabei bezieht er sich u. a. auf den Italowestern *Django* von Sergio Corbucci (Italien 1966). Wie Rick Altman in seiner Arbeit zum Westerngenre herausstellt, würden erst die gleichzeitigen Veränderungen auf der semantischen und auf der syntaktischen Ebene die Zugehörigkeit eines Films zu einem Genre in Frage stellen. Das scheint hier der Fall zu sein. Vgl. Rick Altman: *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader*, Austin 1986, S. 26–40.

und eine Zeit auf, die in einem klassischen Western gar nicht vorkommen können. Die extradiegetische Tatsache, dass der Schauspieler der Figur, Christoph Waltz, österreichischer Herkunft ist, wird damit innerhalb der Diegese betont, was dazu führt, den pointierten Sprechstil der Figur des Dr. King Schultz unbewusst mit dem k. u. k. Regime zu assoziieren. Diese entzweiende Einschreibung unterschiedlicher Herkunftsorte in eine Figur, die in Figur und Schauspieler auseinanderfällt, verstärkt sich noch durch die weitere Absurdität, dass der Schultz innerdiegetisch keineswegs dem wilden Westen Amerikas entstammt, sondern nach eigenen Angaben aus Düsseldorf nach Amerika gekommen sein soll. Doch auch dieser Ort ist ein Unort in einem Western und topologisch für dieses Genre genauso inkommensurabel wie Österreich. Der Protagonist Django (Jamie Foxx) ist wiederum recht getreu den Vorbildern traditioneller Westernhelden nachgebildet. Das Muster ist ungefähr folgendes: Durch die herrschende Ungerechtigkeit wird er gezwungen, aktiv zu werden, wobei meist noch ein Auftrag von Dritten an den Helden ergeht, der somit zugleich in eigenem wie im Interesse anderer handelt (hier ist es ein Deal mit Dr. Schultz). Stellvertretend für die Unterdrückten muss er Rache nehmen und in einer Serie von Gewalttaten das zunächst übermächtig wirkende Böse mehr oder weniger im Alleingang bezwingen. Django ist, wie jeder heldenhafte Cowboy, Handlungsmensch, kein Intellektueller. Er redet nur das Nötigste und so gut wie nie von sich. Das übergeordnete Ziel seiner Taten ist es, eine bessere und friedliche Ordnung herzustellen, die hier in der Abschaffung der Sklaverei besteht. Auch die traditionellen Genderklischees bleiben strikt eingehalten: Er muss seine wehrlos versklavte Frau, die ohne ihn keine Überlebenschance hätte, aus den Fängen brutaler Sadisten retten. Der Unterschied, den die Figur des Django zu deren Vorbildern markiert, ist vor allem einer: Er hat eine dunkle Hautfarbe und kämpft für die Gleichberechtigung der Afroamerikaner, also gegen Rassismus und Sklaverei. Das ist nun allerdings nicht nur eine Abweichung von herkömmlichen Westernklischees, sondern auch eine politisch-historische Korrektur und Kritik an ihnen. Eine derartig grundlegende Kritik an einem Genre mit seinen eigenen Mitteln zu bewerkstelligen ist die humoristische Intervention. Diese humoreske Intervention kann aber hier nur gelingen, weil auf bestimmte komödientypische Grundgesten verzichtet wird. Zu den vermiedenen zählen demonstrative Gesten der Distanzierung sowie die verharmlosende Diminuirung oder verzerrende Verfremdung des zu Kritisierenden (hier die rassistische Gewalt) durch dessen belustigende Unter- oder Übertreibung in der Darstellung. *DJANGO UNCHAINED* lässt sich deshalb gut als eine humoristische Intervention adressieren, ohne dem Genre der Komödie oder einem anderen Genre zurechenbar zu sein, weil er die humorspezifische Mischung aus Verspieltheit und Ernsthaftigkeit gegenüber seinem Sujet durchgehend wahrt. Gerade die Ernsthaftigkeit einer Sache ist es jedoch, die jede Komödie als solche prinzipiell verspielen muss. Komische

Standardverfahren wie z. B. die Verkehrung von räumlichen, logischen oder auch sozialen Hierarchien, die demonstrative Hervorhebung von Dysfunktionalitäten und Fehlbarkeiten im Verhalten der Protagonisten sowie die Techniken der Wiederholung und sogar reflexive Hinweise auf die fiktionale Rahmung sind zwar allesamt in *DJANGO UNCHAINED* auch zu finden. Die unlogische Verbindung der Herkunftsorte von Dr. Schultz wurde schon erwähnt. Hervorgehoben wird dessen Sprache zudem als ein Tick, der ebenso wie der völlig groteske Kleidungsstil von Django innerdiegetisch auch wiederholt zu Witzen Anlass gibt. Des Weiteren kommen neben komischen Wiederholungen auch Übertreibungen vor, wie in den exzessiv operettenhaften Inszenierungen von Schusswechseln oder in dem unerwarteten Umschlag einer bedrohlichen Szene in ein Slapstick-Register. Letzteres geschieht in einer Nachtszene, in der eine Horde verummter Rassisten, die die Protagonisten überfallen und töten wollen, plötzlich mittendrin innehalten, um in einem basisdemokratischen Ton über Vor- und Nachteile ihrer Verummung zu diskutieren. Auch die komödientypische Selbstreflexion der eigenen Fiktionalität ist bei Tarantino mitgesetzt, handelt es sich doch – angefangen von den dislozierten Musikeinsätzen, über Details im Casting, bis zu den Dialogen und Requisiten – bei *DJANGO UNCHAINED* zugleich um ein großes intermediales Zitatenswerk, das außerhalb des Kinos zu den endlosen Blogs und Chats führt, in denen den filmischen Hinweisen detektivisch nachgeforscht wird.

Und doch macht die punktuelle oder sogar vermehrte Verwendung dieser Komödientechniken noch keine Komödie aus. Seit Aristoteles den Kontrast von Tragödie und Komödie hervorgehoben hat, gilt trotz vieler Umschreibungen bis heute das Harmlosigkeitsverdict für das Komische. Unberührt von allen Einwänden, die dagegen erhoben worden sind, bleibt es ein verbindliches Kriterium des Komischen, dass dessen Darstellungen zumindest nicht ungemischt schmerzlich sein dürfen, wenn sie ihren komischen Charakter nicht verlieren wollen. Die Darstellung von Gewalt in *DJANGO UNCHAINED* ist nicht verherrlichend oder verkleinernd. Sie ist auch nicht durchgehend drastisch, was eine eigene Form der distanzierenden Anästhesierung bewirken kann, die im Filmbereich z. T. vom Splatterregister durchgespielt wird. Die Szenen der Gewalt bei Tarantino wirken im Gegenteil geradezu sezierend und sind in sich spannungshaft dramaturgisch aufgebaut, wofür Montage sowie entsprechende Kadrierung, Blickwechsel zwischen Opfer, Täter und Beobachter, sowie der Ton sorgen. So vermittelt sich z. B. instantan die Angst des kopfüber aufgehängten, gefesselten Djangos vor einer ihm gegenüber verbal genüsslich ausgemalten Kastration. Oder wir beobachten in einer anderen Szene einen Ablauf der Gewaltvorbereitung und -durchführung: von der Entkleidung über die Fesselung einer Frau an einen Baum bis zu ihrer Auspeitschung. Und in einer weiteren Schlüsselszene erleben wir in einer ausgedehnten Sequenz die ausweglose Angst eines auf einen Baum geflohenen

Sklaven, der sich vor bissigen Hunden dort in Schutz zu bringen versucht und doch keine Chance hat, seinen Peinigern zu entkommen. Wenn dann tatsächlich die zischende Peitsche die nackte Haut der Frau auf der Leinwand sichtbar zerschneidet und dies von einem gellenden Schmerzensschrei untermalt ist oder der lebendige Körper des Sklaven von den Hunden zerfleischt wird, dann ist die schmerzliche Übertragung auf den Rezipientenkörper nahezu physisch unaushaltbar. Zwar ist auch hier der Schmerz ästhetisch abgemildert übertragen, aber eben nicht ästhetizistisch distanzier- oder genießbar. Humor zeigt sich hier als gradwandernde Form einer spielerisch-ernsten Perspektivierung des Gesamtgeschehens, die zugleich die Performanz des Films atmosphärisch grundiert. Die dezidiert humoreske Perspektivierung von *DJANGO UNCHAINED* evoziert eine Haltung der distanzierten Anteilnahme und vermeidet so zweierlei: Kitsch oder distanzierte Überreflektiertheit gegenüber dem Sujet. Das gelingt in diesem Fall deshalb, weil die inszenatorische Anerkennung der Regeln für Plot, Ausstattung und Personalkonstellation von Western auf der Oberfläche des Films mimetisch so weit getrieben wird, dass die eigentliche inhaltliche Revision des Genres erst post festum möglich wird. Diese Gegenläufigkeit von Medium und Inhalt – und hier ist gerade nicht das Medium die Message, obwohl so getan wird, *als ob* – ist eine geradezu schulbuchreife Manifestation humoresker Perspektivtransformation. Das Unberechenbare ist das Ergebnis: Denn welchem Genre *DJANGO UNCHAINED* letztlich zugeordnet werden kann, bleibt prinzipiell unentscheidbar.

3. Philosophische Konstruktionen des Humors

Der systematische Zusammenhang des Humorthemas mit Genrefragen besteht, wie gesagt, darin, dass es beim Genre wie bei humoresken Operationen gleichermaßen um Perspektivkonstruktion geht. Während Genrezuordnungen heterogenes Material unter bestimmten Leitperspektiven bündeln, fungiert Humor als mehr oder weniger produktive Störung solcher genreartigen Perspektivausrichtungen. Insofern bleiben humoreske Operationen abhängig von Genrerahmungen, sind aber in ihrer Funktionalität eigenständig. Ihre Uneindeutigkeit und Tendenz zur Aushebelung von Perspektiven spiegelt sich auch in phänomenologischer Hinsicht.

Die Herkunft des lat. *humores* aus der Temperamenten- und Säftelehre der antiken Medizin belegt zunächst dessen Grundierung im Affektiven.⁹ *Humores* bezeichnet wörtlich ›Säfte‹, ›Feuchtigkeit‹ und genauer noch die *ausgeglichene Mischung*

⁹ Vgl. dazu den Artikel von Erhard Schüttpelz: Humor, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 4, Tübingen 1998, S. 86.

der cholischen, melancholischen, phlegmatischen und sanguinischen Temperamente. Hervorhebenswert ist an dieser antiken Bestimmung, dass Humor keineswegs eine Gestimmtheit des *ungemischt* Freudvollen darstellt. Es handelt sich dabei vielmehr um ein Mischphänomen, in dem qualitative Facetten der Geduld, des Trotzes, der Aggressivität, der Schnelligkeit und des Vergnügens zusammenspielen. In phänomenaler Hinsicht umfasst Humor demnach eine qualitative Polarität, sofern finster-negierende wie euphorisch-affirmative Tendenzen gleichermaßen in ihn eingehen. Doch diese phänomenologische Differenziertheit des Humors inklusive seiner negativen Facetten wird in der landläufigen Entgegensetzung von Humor und Ernst nivelliert. Wer Humor aufgrund seiner Tendenz zur Aushebelung verbindlicher Normen mit Unernst identifiziert, glaubt auch, dass wer Humor hat oder präferiert, es vor allem mit den Regeln der Logik und der Vernunft nicht allzu eng nimmt. Eben deshalb sehen es die Philosophen von Platon bis zu den humorkritischen Philosophen der Gegenwart als erwiesen an, dass Humor dem ernstesten Geschäft der philosophischen Wahrheitssuche entgegenstehe.¹⁰ Während die humoraffinen Positionen dessen potenziell anarchische Kraft als Befreiung vom Joch einseitiger Rationalitätsfixierung feiern, so etwa Aristoteles, Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Joachim Ritter sowie John Morreal, warnen die Skeptiker von Platon über Hobbes bis Harry Frankfurt vor den moralischen und logischen Korruptionen, die humoreske Positionierungen und Interventionen generierten.

Die einschlägigen Definitionsversuche in der Philosophie fallen grob in drei Kategorien: Während die *Abfuhrtheorien*, wie der Titel schon sagt, die ökonomische Energieabfuhr von Humor und Lachen für die Homöostase menschlicher Organismen im Verhalten zu ihrer Umwelt betonen, konzentrieren sich die Überlegenheitstheorien auf den triumphalen Abgrenzungsgewinn des Humors von allen Formen des Leidens am Scheitern – sei es das eigene oder das der anderen. Zum Dritten heben die *Inkongruenztheorien* die durch Humor bedingte Befähigung zur kognitiven und affektiven Verarbeitung von Inkongruenzen hervor. Diese Positionen stehen in der Philosophie meist unverbunden nebeneinander und können auch kombiniert auftreten. Dass Humor die ontologischen Register ebenso wechseln könnte wie die epistemischen oder logischen und so auch zwischen Prinzipien, Situationen, Darstellungstechniken und Wahrnehmungsformen vasieren könnte, gerät dabei nirgends in den Blick. Doch gerade eine solche Ausweitung der Konzeptzone grenzt eine medienanthropologische Bearbeitung von herkömmlichen Humorverortungen ab und ist Zweck der vorliegenden Überlegungen.

¹⁰ Harry G. Frankfurt: *On Bullshit*, New York 2005.

4. Freud und der Humor als dionysischer Schalter

Eine einflussreiche Humorbestimmung, auf die ich im Folgenden näher eingehen möchte, stammt von Sigmund Freud.¹¹ Obwohl diese am ehesten einer anthropozentrischen Beschränkung des Humors verdächtig sein müsste, findet sich bei Freud ein Deutungsangebot, das für die Frage nach der generischen Funktionsweise humoresker Operationen besonders inspirierend ist. Freuds Ansatz führt Aspekte der Inkongruenztheorie mit solchen der Überlegenheits- und Abfuhrtheorie zusammen und ist schon darin nicht-reduktionistisch. Humor ist Freud zufolge zwar häufig, aber nicht in allen Vorkommnissen an Darstellungsformate wie Witze und Komödien gebunden. Zudem sei Humor, anders als Witze, nicht zwingend an ein Publikum oder ans Lachen gekoppelt. »Humor« bestimmt Freud sodann formal als eine leistungsstarke Form der Selbstüberlistung des topisch strukturierten, psychischen Apparates, den er bekanntlich in die drei Funktionsebenen des Ich, des Es und des Über-Ich ausdifferenziert. Unter Bedingungen von Energieersparnis, so lautet seine These, generiere der psychische Apparat im Humormodus eine Art camouffierter Meuterei gegen die Vorherrschaft seines strengen Über-Ichs. Das führe im Effekt dazu, dass die Ich-Instanz unzensiert Lust an Verbotenem und Aggressivem genießen könne. Dieser Modus eröffnet eine andere perspektivische Logik in der Konstruktion und Wahrnehmung von Welt, als es ein durch das Über-Ich streng regulierter Zugang ermöglicht.

Während normalerweise das Über-Ich als Inbegriff alles realistisch Gebotenen und Verbotenen die normativen Dimensionen des von Freud sogenannten Realitätsprinzips gegenüber dem Ich und Es verwaltet und durchsetzt, schwingt sich im Humormodus das eigentlich schwächere Ich über die Urteile des Über-Ich hinaus, mit einem »Ich weiß zwar ... aber: Na und?« Das gelingt nur deshalb, und das ist die häufig übersehene Pointe bei Freud, weil der Humor die andere, nicht-personale Motivationsinstanz affektiv verstärkt: nämlich das Lustprinzip selbst. Nicht also die bloße energetische Verstärkung einzelner Wünsche des Ich oder des Unbewussten, sondern die Verstärkung des Lustprinzips in seiner motivationalen Wirkung auf den gesamten psychischen Apparat ist die humorspezifische Veränderung nach Freud. Ein ganzer Horizont an Perspektiven verschiebt sich in eins damit.

Alles Handeln und Wahrnehmen ist in Freuds psychoanalytischem Begriffsrahmen unter die Polarität von Realitäts- und Lustprinzip gestellt. Beide Lebensprinzipien übernehmen die Aufgabe, eine an sich selbst ungerichtete Lebensenergie oder Libido zu formieren, in eine Richtung zu bringen, mithin: mit Perspektiven

¹¹ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Leipzig/Wien 1905, S. 197–205.

auszustatten. Während das Lustprinzip auf eine jeweils die Gegenwart betonende, rauschhafte Entgrenzung, auf Bedürfnisbefriedigung, Symbiose und phantasie-basierte Wunschausrichtung zielt, zielt das Realitätsprinzip im Gegenzug auf die Zurückdrängung der Wünsche und Triebe, zugunsten einer realistischen Repräsentation von Welt, auf langfristiges Denken und Planen und insgesamt auf Kulturproduktion durch Sublimation. Das Unbehagen an der Kultur ist dann das indirekte Zeichen des erfolgreich internalisierten Realitätsprinzips. Man kann auch – ohne große Verzerrungen zu riskieren – das Freudsche Realitätsprinzip mit dem apollinischen Vernunftprinzip Nietzsches und entsprechend das Freudsche Lustprinzip mit dem dionysischen Rauschprinzip Nietzsches übersetzen. Wenn es bei Freud nun heißt, Humor trage dazu bei, das Lustprinzip zu stärken, ohne das Realitätsprinzip dadurch einfach abschaffen zu können, so lässt sich das auch so verstehen, dass Humor als eine Art *dionysischer Schalter* fungiert.

Er kann offenbar situativ umschalten, von der einen in die andere Matrix. Damit generiert er allerdings vorübergehend eine eigene, dritte perspektivische Ordnung, die nicht dem Satz vom ausgeschlossenen Dritten untersteht und doch mit den Gesetzen der Logik zu spielen versteht. Das im und durch Humor verstärkte Lustprinzip bringt zudem verstärkt auch bildlich-assoziative Verfahren der Repräsentation neben die vernunftorientierten, stringent-logischen Repräsentationsmodi in Stellung. Auch die ebenfalls vom Lustprinzip grundierten Träume sind ja stärker bildlich konturiert als das Wachbewusstsein, das eher der Ordnung des symbolischen Sprachcodes untersteht. Ein Schalter wäre allerdings kein Schalter, wenn er nicht hin- und zurückschalten könnte. So ist auch der Humor, als dionysische Schalterfunktion verstanden, nicht darauf beschränkt, nur einmal umzuschalten und das Realitätsprinzip auch nur vorübergehend gänzlich aususchalten. Das stünde auch nicht in der Macht humoristischer Interventionen. Es würde bedeuten, durch Humor ein für alle Mal den Boden unter den Füßen zu verlieren und auf halluzinatorische Weise gegenüber jeglicher Normalitätsanforderung unfähig-unflexibel zu werden. Doch dem Humor geht es nicht um die einseitige Fixierung rauschhafter Lust, auf Kosten jeder Form von Vernunft und auch nicht um die kohärente Auflösung von Spannung und Inkongruenz. Dann wäre er nämlich selbst der Dichotomie von Lust- und Realitätsprinzip unterstellt. Doch wie erinnerlich, mischen sich im Humor schon seiner antiken medizinischen Bestimmung nach gegenläufige affektive Tendenzen *und*, so könnte man jetzt hinzufügen, es mischen sich in ihm auch gegenläufige Perspektivierungen. Wenn wir Humor in Freuds Topologie nun verorten wollten, so scheint er am ehesten im Zwischenraum zwischen den antagonistischen Kräften zu walten. Um im Bild zu bleiben, fungiert Humor dort wie eine Art Schalter, aber wie ein dionysischer Schalter mit Wackelkontakt, der auf unberechenbare Weise hin- und her schalten kann. Damit versetzt Humor das Lust- und Realitätsprinzip in ein irisierendes

Verhältnis zueinander und bringt eine dritte, stärker affektiv gebundene, ästhetisierende Perspektivverschränkung hervor.

Das Lustprinzip-gestärkte Wahrnehmen und Handeln, welches der Humor als dionysischer Schalter generiert, kann sodann auch imaginäre und hybride Gestalten und Verhältnisse sowie irrealer Dimensionen der Wirklichkeit ans Licht bringen. Nicht umsonst waren die ursprünglich dionysischen Satyrspiele von Tiermasken und Zwischenwesen bevölkert, die zwischen Tier, Mensch und Fabelwesen changierten. Sie sind die Masken-gewordenen Darstellungsmodi der humorigen Lustprinzip-Verstärkung in der antiken Komödie gewesen.¹² Mit dem Lustprinzip wird ein eher bildlich-rauschhafter und frei assoziierender Modus im Zugang zur Welt gestärkt, der wie gesagt in den Träumen dominiert. Es sind die Charakterzüge dieses Zugangsmodus zur Welt, den der Humor in die normativen Rahmungen von Welt einzufügen versteht. In der dionysischen Tendenz humoresker Operationen kann man deren Hang zur Affirmation von Widersprüchlichem und Überschüssigem begründet sehen und eben dies charakterisiert ihre generische Spannkraft.

Humor, verstanden als dionysische Schalterfunktion mit Wackelkontakt, ist gemäß seiner Relativierungsmöglichkeiten, enthobener Standortlosigkeit und seines fiktionsbildenden Charakters eine Operation der Auflösung oder Vervielfältigung von Perspektiven auf die Welt. Mit der stets nur partiellen und spielerischen Loslösung von feststehenden Ordnungsschemata und Wertungen zieht zwar ein relativierender Grundzug in jede humoristische Intervention ein. Sie ist jedoch nie bloße Negation von Bestehendem. Der dionysischen Umschaltfunktion des Humors entspricht am ehesten positiv eine panoramatische Perspektiventgrenzung. Humor eignet aufgrund dessen ein antidogmatischer Gestus, der insgesamt zu jener bezeichnenden, *distanzierenden Anteilnahme* führt, die alles Humorartige auszeichnet.

5. Humor als anthropomediales Prinzip

Was lässt sich nun über den Zusammenhang der anhand von Freud gewonnenen Humorkonzeption und der Frage nach der medialen Anthropologie schlussfolgern? Vielleicht sind es mehr Fragen und Irritationen als Antworten, die das Ganze aufwirft. Der Versuch gilt jedenfalls der Ausführung des Gedankens, Humor im Sinne einer Operation der dionysischen Perspektivverschaltung zu rekonstruieren, die jeweils zu einer Neu-Situierung von Systemen, Personen und/oder auch von

¹² Vgl. zur Rahmung der attischen Komödie und Tragödie Bernd Seidensticker: *Das Antike Theater*, München 2010.

technischen Medien führt und jenseits dichotomischer Ordnungen eine eigene Ordnungskraft zu installieren vermag. Dass es seiner humoresken Anordnung geschuldet ist, dass *DJANGO UNCHAINED* unter der Fassade eines Westerns gar keinem Genre zuzurechnen ist, sollte exemplarisch für eine solche umwertende Situierung stehen. Zwischen der binären Unterscheidung von Sinn und Nicht-Sinn, wahr oder falsch, on und off etc. generiert Humor in seiner unberechenbar dionysischen Schalterfunktion mit Wackelkontakt eine eigene Rationalitäts- und Wirklichkeitsform, die die weite Zone des Zwischen-, Halb- und Viertelsinns bis hin zum Unsinn aufspannt. Humoreske Perspektivierungen werfen die Frage nach der Positionalität und nach orientierenden Matrixen allererst auf. Humor mag sich in Komödienformaten in besonderem Maße selbst zum Thema werden.¹³ Doch das Aushandeln von Gradierungen und Zwischenzonen zwischen dem Kalkulierbaren und dem Überschüssigen, dem Regelhafte und dem Unbestimmtem muss im Prinzip jedes diskursive Feld von der Wissenschaft bis zur Kunst für seine Selbstkonstitution vornehmen. Humoreske Perspektivierungen auch auf anthropologische Theoriebildungen zu beziehen, könnte dann bedeuten, jene ihrerseits in Richtung auf das Unbestimmte und Uneindeutige inmitten des vermeintlich wiedererkennbaren Humanoiden zu öffnen.

Im Blick auf eine Medienanthropologie lässt sich mit dem Humorthema m. E. ein Themenfeld gewinnen, das dieses nicht länger auf vermeintlich spezifisch menschliche Verhaltensweisen oder nur wenige ästhetische Zusammenhänge des Komischen festlegt. Stehen im Kontext der Philosophie des Humors die unterschiedlichen Positionen wie Inkongruenztheorie, Abfuhrtheorie und Überlegenheitstheorie unverbunden nebeneinander, so erlaubt eine medienanthropologische Behandlung den Humor als ein irreduzibel Perspektiven-wechselndes Medium von einer allgemeineren Sorte zu fassen, das sich einer definitorischen Festlegung entzieht. Umgekehrt könnten im humoresken Zugriff auf die traditionellen philosophischen Anthropologien Aspekte derselben womöglich konstruktiv wiederbelebt werden. Medienanthropologisch betrachtet, ist Humor weder ein anthropologisches Spezifikum, noch ein bloßes Repräsentationsverfahren oder gar ein fester Genrebegriff. Aufgrund des luziden Stellungswechsels humoresker Interventionen zwischen Mensch und Medien in unterschiedlichen Kontexten generiert Humor stets etwas Drittes: anthropomediale Überschreitungen innerhalb ihrer vielen möglichen Relationierungen in beide Richtungen, die auf ein assoziiertes ontologisches Terrain führen, zu dem unterschiedliche Theorietraditionen etwas beitragen können.

¹³ Vgl. dazu den Aufsatz von Lorenz Engell in diesem Heft.

Mediale Anthropologie, Spiel und Anthropozentrismuskritik

Astrid Deuber-Mankowsky

1.

Bedenkt man, dass die Medienwissenschaft sich in den 1980er Jahren in expliziter Absetzung von der Anthropologie, der Hermeneutik und dem Konzept der Geisteswissenschaften konstituierte,¹ so erscheint das Projekt einer medialen Anthropologie zunächst erklärungsbedürftig. Die junge Medienwissenschaft stützte sich in ihrer Absetzbewegung auf die epistemologischen Arbeiten von Foucault, auf dessen Bekenntnis zur Geschichte des Begriffs und die Methode der Archäologie des Wissens. Mit Foucault und an diesen anknüpfend suchte man der Falle der Projektion und einem trügerischen Anthropozentrismus im Denken der Geschichte und damit auch im Denken der Geschichte des Wissens vom Menschen zu entgehen. Die Kritik der Medien- und Technikvergessenheit der Hermeneutik und der Geisteswissenschaften war Teil dieses anthropozentrismuskritischen Programms. Gehen wir also, um eine Antwort auf die naheliegende Frage zu finden, weshalb das Projekt einer medialen Anthropologie sich heute aufdrängt, zunächst zurück zu Foucault. Dabei wird sich zeigen, dass die *sciences humaines*, zu denen Foucault die Psychologie, die Soziologie, die Kulturgeschichte, und die Ideengeschichte bzw. Epistemologie² zählte, nicht nur die Gefahr der Anthropologisierung, sondern, gerade aufgrund ihrer epistemischen Instabilität, auch das Potential

¹ Vgl. Friedrich Kittler: Einleitung, in: ders.: (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, München/Wien/Zürich 1980, S. 7–14.

² Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (1966), Frankfurt/M., S. 425. Der Begriff *sciences humaines* ist nicht einfach ins Deutsche zu übersetzen. In der deutschen Übersetzung der *Ordnung der Dinge* entschied sich Ulrich Köppen für „Humanwissenschaften“. Das trifft jedoch nicht ganz, da Humanwissenschaften im Deutschen Wissenschaften umfassen, die sich direkt mit dem Menschen selbst als Forschungsobjekt befassen. Science humaine gibt es jedoch, um Foucault selbst zu zitieren, nur dort, »wo in der dem Unbewussten eigenen Dimension Normen, Regeln und Bedeutungsmengen definiert werden, die dem Bewusstsein die Bedingungen seiner Formen und Inhalte enthüllen« (ebd., S. 437). Sciences humaines können im Deutschen als »Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften« übersetzt werden.

zu deren Kritik in sich tragen. Diese Kritik, dies ist die These der folgenden Überlegungen, ist in der aktuellen – im Zeichen der Lebens- und Neurowissenschaften – stattfindenden Wende zu neuen Formen des Posthumanismus,³ zu Affekt-⁴ und Emotionstheorien,⁵ zu neuen Materialismen,⁶ spekulativer Philosophie und Ontologie⁷ in neuer Weise aktuell. Diese Wende ist disziplinenübergreifend, das heißt, sie findet nicht nur in der Medienwissenschaft und Medienphilosophie statt oder in Bereichen der Wissenschaftssoziologie,⁸ sondern auch in den Gender- und Queer Studies⁹ oder etwa der Ethnologie.¹⁰ Kennzeichnend ist, dass der Mensch nun nicht mehr primär als kommunizierendes und symbolisierendes und auch nicht als arbeitendes, sondern als *lebendes, empfindendes* und *affektives* Wesen in den Blick gerät und die Kritik an der Subjektphilosophie aus der Perspektive theoretischer Ansätze geübt wird, die sich an Rhythmus, Bewegung, Intensitäten, an der Vorstellung einer lebendigen Materialität und am Wissen der Natur- und Lebenswissenschaften orientieren. Die hier vorgestellte mediale Anthropologie will dieses Interesse aufnehmen, sie will jedoch zugleich an die Hybridität und an das kritische Potential der *sciences humaines* anknüpfen und am epistemologischen Paradigmenwechsel der Medienwissenschaft festhalten. Sie wird die wissenskonstituierende und welterschließende Funktion der Medien und ihrer Techniken im Blick behalten, diesen Blick jedoch von der Frage nach dem Verhältnis der Konzepte von Mensch und Medien, bzw. Maschine-Organismus auf das Verhältnis von Mensch-*Leben*-Technik und deren spezifischer Geschichtlichkeit erweitern. Sie wird das Spannungsfeld zwischen Anthropozentrismuskritik und Anthropomorphismus und die unterschiedlichen Spielarten dieses Verhältnisses

-
- 3 Vgl. Donna Haraway: *When Species Meet*, Minneapolis, MN/London 2008.
- 4 Vgl. Marie-Luise Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Berlin 2007; Michaela Ott: *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*, München 2010.
- 5 Vgl. Christiane Voss: *Narrative Emotionen*, Berlin 2004.
- 6 Diana Coole u. Samantha Frost: *Introducing the New Materialisms*, in: dies. (Hg.): *Ontology, Agency, and Politics*. Durham, NC/London 2010, S. 1–46.
- 7 Vgl. die Renaissance der Philosophie von A. N. Whitehead. Dazu: Didier Debaise: *Nichtmenschliche Subjekte. Zur Aktualität A. N. Whiteheads*, in: Astrid Deuber-Mankowsky u. Christoph F. E. Holzhey (Hg.): *Situiertes Wissen und Regionale Epistemologie. Zur Aktualität Georges Canguilhems und Donna J. Haraways*, Wien/Berlin 2013, S. 223–241.
- 8 Vgl. Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt/M. 1998; ders.: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt/M. 2002.
- 9 Vgl. Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC 2007; Jasbir Puar: *«The Turban is not a Hat»*, in: dies.: *Queer Diaspora and Practices of Profiling. Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*, Durham, NC 2007, S. 166–202.
- 10 Vgl. Kathleen Stuart: *Ordinary Affects*, Durham, NC 2007.

behandeln, in dem beide – im Hinblick auf medienanthropologische Fragen – auftreten.

Dabei bieten sich das Medium des Spiels und seine Theorien und Praxen nicht nur deswegen als Untersuchungsfeld an, weil der Begriff des Spiels so eng mit der Geschichte des Begriffs des Lebens und der Wissenschaften vom Leben verflochten ist, sondern auch, weil es eine Verbindung von medialer Anthropologie und Computer- und Videospieلفorschung und den dort diskutierten Mensch-Medien- bzw. Mensch-Maschine-Modellen ermöglicht. Das Computerspiel konfrontiert nicht nur die Medienwissenschaft mit einem neuen und hybriden Medium, das sich in großer Geschwindigkeit verändert, Plattformen wechselt, neue Eingabegeräte generiert, online, aber auch offline, gemeinsam und allein gespielt werden kann, neue Genres hervorbringt und alte revidiert, sondern es stellt auch die Theorien des Spiels vor neue Herausforderungen.

2.

»Die ›Anthropologisierung‹«, so heißt es in der 1966 im französischen Original erschienenen *Ordnung der Dinge* »ist heutzutage die große innere Gefahr der Wissenschaften«.¹¹

Foucault bezog sich in seiner Diagnose auf die Situierung der *sciences humaines* im Raum der modernen Episteme. Dieser Raum des modernen Wissens stellt ein durchaus komplexes und sensibles, aber auch störanfälliges Relationengefüge dar. Er öffnet sich, wie Foucault ausführt, nach folgenden drei Dimensionen: Erstens die Dimension der Mathematik und Naturwissenschaften; zweitens die Dimension jener Wissenschaften, welche die neuen Empirizitäten des modernen Wissens, die Reichtümer, die Sprache und das Leben geschaffen haben und das Wissensobjekt Mensch als arbeitendes, kommunizierendes und lebendes Wesen hervorbrachten: die Ökonomie, die Sprachwissenschaft und die Wissenschaften des Lebens, wie die Physiologie, die Evolutionstheorie, die Molekularbiologie und spätere Genetik.¹² Diese stellen sich, insofern sie empirische Wissenschaften sind, als Anwendungsgebiete der Mathematik dar. Und drittens schließlich die Dimension der philosophischen Reflexion. Auch mit dieser bilden die Ökonomie, die Sprachwissenschaft und die Wissenschaften des Lebens eine gemeinsame Ebene. Auf dieser Ebene erscheinen die Philosophien des Lebens, des entfremdeten Menschen und die Philosophie der symbolischen Formen.¹³ Auf dieser gleichen Ebene sind,

¹¹ Foucault: *Ordnung der Dinge* (wie Anm. 2), S. 417.

¹² Vgl. ebd., S. 416.

¹³ Vgl. ebd.

so Foucault weiter, auch »regionale Ontologien« erschienen, die die Definition dessen versuchen, was in ihrem eigenen Sein das Leben, die Arbeit und die Sprache sind.¹⁴ Mit der Mathematik verbindet die philosophische Reflexion das Ziel einer Formalisierung des Denkens.

Nun zeichnet die Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften (*sciences humaines*) aus, dass sie sich in keine dieser Dimensionen direkt einordnen lassen. Sie finden ihren Platz, wie Foucault formuliert, in dem »Zwischenraum dieser verschiedenen Wissensgebiete«;¹⁵ sie sind aus dem sich in die drei Dimensionen öffnenden Raum der modernen Episteme zugleich aus- und in ihn eingeschlossen; sie eröffnen in und außerhalb seiner Grenzen ein Spiel der Reduplikation, der Wiederholung und der Nachahmung des Wissens und der Methoden, welche insbesondere die Ökonomie, die Sprachwissenschaften und die Lebenswissenschaften vom Menschen produzieren. Sie spielen mit deren Wissen, reduplizieren es und reduplizieren sich selbst dabei, produzieren etwa eine Psychologie der Psychologie, oder eine Epistemologie der unterschiedlichen Wissenschaften. Ihre Position könnte, so Foucault, deshalb eher als »ana- oder hypoeπισtemologisch« bezeichnet werden.¹⁶ Diese unsichere Lokalisierung im erkenntnistheoretischen Raum lässt sie als gleichzeitig »gefährdet und gefährlich«¹⁷ erscheinen. Gefährlich, weil sie für die anderen Gebiete des Wissens die Gefahr darstellen, in das von ihnen besetzte Feld zu stürzen. Sie stellen, anders formuliert, die Gefahr der Anthropologisierung dar, die sich in Form des Biologismus, des Psychologismus oder des Soziologismus manifestiert. Selbst gefährdet sind die Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften (*sciences humaines*), weil aus dieser Instabilität deren spezifische Schwierigkeiten resultieren: »ihre Empfindlichkeit, ihre Unsicherheit als Wissenschaften, ihre gefährliche Vertrautheit mit der Philosophie, ihr schlecht definiertes Sichstützen auf andere Gebiete des Wissens, ihr stets sekundärer und abgeleiteter Charakter«.¹⁸ Nun stellen diese Schwierigkeiten zwar den Status der Wissenschaftlichkeit der Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften in Frage, doch sie sind dennoch kein Zeichen für deren Devianz oder gar Überflüssigkeit. Die Instabilität der Humanwissenschaften (*sciences humaines*), der Psychologie, der Soziologie, der Kulturgeschichte und der Ideengeschichte bzw. Epistemologie,¹⁹ ihre Situierung zwischen dem Wissen und ihre Bezugnahme auf das Wissen der anderen Wissenschaften, insbesondere der

¹⁴ Zum Begriff der »regionalen Ontologie« und des regionalen Wissens vgl. Jean-François Braunstein: Die Geschichte des Regionsbegriffs in der Epistemologie, in: Deuber-Mankowsky u. Holzhey (Hg.): *Situiertes Wissen* (wie Anm. 7), S. 35–51.

¹⁵ Foucault: *Ordnung der Dinge* (wie Anm. 2), S. 417.

¹⁶ Ebd., S. 426.

¹⁷ Ebd., S. 417.

¹⁸ Ebd., S. 418.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 425.

Ökonomie, der Sprachwissenschaften und der Wissenschaften vom Leben hat zur Folge, dass sie gerade nicht die Frage nach dem Wesen oder der Natur des Menschen stellen, sondern die Distanz analysieren, die sich zwischen dem erstreckt, was der Mensch in seiner Positivität (lebendiges, arbeitendes, sprachliches Wesen) ist, und dem, »was das Leben ist, worin das Wesen der Arbeit und ihrer Gesetze bestehen und auf welche Weise er sprechen kann«.²⁰ Damit aber, und das ist entscheidend, sind es gerade die *sciences humaines*, die aufgrund ihrer Instabilität und aufgrund ihrer »Unsicherheit als Wissenschaften« die *Verendlichung* des Wissensobjekts Mensch vorantreiben und damit ihre kritische Potenz entfalten: »Die Humanwissenschaften nehmen also die Entfernung ein, die die Biologie, die Ökonomie und die Philologie (nicht ohne sie zu vereinen) von dem trennt, was sie im Sein des Menschen selbst ermöglicht«.²¹ Genau deswegen wäre es falsch, aus den Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften die »in die Spezies Mensch, in ihren komplexen Organismus, in ihr Verhalten, ihr Bewusstsein hineingezogene Verlängerung der biologischen Mechanismen zu machen«.²² Die Sozial- und Kulturwissenschaften haben ihren Eigenwert just in dieser ihrer Nichtreduzierbarkeit auf das Wissen der Ökonomie, der Wissenschaften vom Leben und der Sprachen und sie ziehen daraus ihre kritische Potenz. Die Distanz, welche sie von den empirischen Wissenschaften der Ökonomie, der Sprachwissenschaft und den Lebenswissenschaften trennt, auf deren Wissen sie sich zugleich beziehen, spiegelt und redupliziert den Spalt, der sich durch das Subjekt/Objekt zieht, das die abendländische Kultur »unter dem Namen des Menschen« konstituierte und das »durch ein und dasselbe Spiel von Gründen positives Gebiet des *Wissens* sein muss und nicht Gegenstand der *Wissenschaft* sein kann«.²³ Wenn Foucault hier den Begriff des Spiels benutzt, dann bezieht er sich nicht auf das durch ein endliches Set von Regeln festgelegte, sich auf einen begrenzten Raum und eine ebenso begrenzte Zeit beziehende Spiel, das im Englischen als *game* bezeichnet wird und zum Gegenstand einer mathematischen Spieltheorie werden konnte. Sondern Spiel bezieht sich hier auf jene sich reduplizierende, ziellose, sich unablässig wiederholende Bewegung, wie sie etwa im Spiel des Lichts auf den Wellen des Wassers erscheint. Sie weist auf die Zeit und die Zeitlichkeit der Bewegung hin, in welcher die Analytik der Endlichkeit und die Möglichkeit der Verendlichung des Wissensobjektes des Menschen begründet ist. Die kritische Potenz der Geistes- und Humanwissen-

²⁰ Ebd., S. 424.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 439. Zu Foucaults Auslegung von Kants *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* vgl. E. Kant: *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*. Précédé de M. Foucault: *Introduction à l'Anthropologie*, hrsg. v. Daniel Defert, François Ewald u. Frédéric Gros, Paris 2008.

schaften liegt – und darauf weist ihre Nähe zum Spiel hin – in der Möglichkeit, die Schließung des anthropologischen Zirkels zu verhindern.²⁴ Zu der beschriebenen Verendlichung trägt auch die Einschreibung der Geschlechterdifferenz in die Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften bei. So schlug die Philosophin und Historikerin Geneviève Fraisse etwa vor, dass ein Forschen entlang der Kategorie Geschlecht die Geschlechterfrage nicht isolieren, sondern sie im Kontext ihrer »Nachbarschaften«²⁵ indirekt thematisieren sollte. Mit diesen »Nachbarschaften« sind die entsprechenden Diskurse gemeint, die jenen Diskurs der Frau umgeben, wie z. B. der Diskurs des Kindes, der Wahnsinnigen, des Arbeiters, des Juden, des Kolonialisierten, des Tiers.

Was bedeutet das für unsere Frage?

3.

Die Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften interessieren sich für den Menschen, insofern er arbeitet, kommuniziert und lebt. Sie beziehen sich in der Folge auf das von den entsprechenden Wissenschaften produzierte Wissen. Zugleich sind es just diese Wissenschaften, welche Ernst machen damit, dass der Mensch weder im Mittelpunkt der Welt steht noch den End- und Zielpunkt der Geschichte des Lebens darstellt. Aus diesem Zusammentreffen resultiert eine Vervielfachung von Geschichten, die den Menschen betreffen und die Foucault als Prozess der Verendlichung des Menschen als Gegenstand des Wissens auslegt. Es ist eben, wie Foucault deutlich zu machen versucht, nicht der Mensch, der die Wissenschaften vom Menschen konstituiert und ihr Feld definiert, sondern es ist die allgemeine Disposition der modernen Episteme, die »sie hervorruft und einrichtet, und ihnen so gestattet, den Menschen als Objekt zu konstituieren«.²⁶

Diese spezifische Situierung hat zugleich zur Folge, dass die *sciences humaines*

²⁴ Foucault führte den Begriff des anthropologischen Zirkels im Schlusskapitel seiner Studie *Wahnsinn und Gesellschaft* ein. Er endet mit dem Hinweis, dass die Psychologie über zwei Optionen verfüge. Sie könne entweder – in Anschluss an Nietzsche – die »Negativität des Menschen« bis zu jenem Punkt vertiefen, »an dem Liebe und Tod, Tag und Nacht, zeitlose Wiederholung der Dinge und die Hast der Jahreszeiten, die ihren Lauf nehmen, einander zugehören« oder sie kann jenen Weg nehmen, wo »das Spiel unaufhörlichen Wiederaufnehmens, Zurechtrückens von Subjekt und Objekt, von Innen und Außen, von Gelebtem und Erkanntem sich übt«. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* (1961), Frankfurt/M. 1978, S. 550f.

²⁵ Geneviève Fraisse: *Geschlecht und Moderne. Archäologie und Gleichberechtigung*, Frankfurt/M. 1995, S. 31.

²⁶ Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (wie Anm. 2), S. 437.

keine Wissenschaften im strengen Sinne sind, sondern eine »andere Konfiguration des Wissens« bilden.²⁷ Wenn Foucault diese als ana- oder hypoeistemologisch bezeichnet, so tut er dies nicht, ohne zu unterstreichen, dass dies keine Wertung enthält. Denn: Was es zu begreifen gilt, ist, dass die beschriebene Instabilität, der Eindruck des Präzisionsmangels nur die »Oberflächenwirkung dessen ist, was sie in ihrer Positivität zu definieren gestattet.«²⁸ Dabei erweist sich diese Positivität in einer paradoxen, quasi inversen Bewegung als Aufweis der Endlichkeit und Geschichtlichkeit ihres Gegenstandes. So besteht die Positivität der Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften im Nachweis, dass »der Mensch niemals in seiner Positivität (erscheint), ohne dass diese sofort durch das Unbegrenzte der Geschichte begrenzt wäre.«²⁹

Foucault knüpft mit dieser Situierung der Geistes- und Humanwissenschaften in einem Zwischenraum jenseits, über oder unter den empirischen Wissenschaften an die Diskussionen an, die zu jener Zeit innerhalb der französischen Epistemologie geführt wurden. So formulierte sein Lehrer und Kollege Georges Canguilhem in einem Vortrag über den Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte 1966 in Montréal unmissverständlich: »Die Wissenschaftsgeschichte ist keine Wissenschaft und ihr Gegenstand ist kein wissenschaftlicher Gegenstand.«³⁰ Die Frage, was denn der Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte sei, beantwortete Canguilhem: »Der Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte ist in der Tat die Geschichtlichkeit des wissenschaftlichen Diskurses« und er fügt ergänzend hinzu: »[...] insofern sich darin ein Vorhaben ausdrückt, das von innen normiert, dabei jedoch von Zwischenfällen durchkreuzt, von Hindernissen verzögert oder abgelehnt und von Krisen, d. h. von Entscheidungs- oder Wahrheitsmomenten, unterbrochen wird.«³¹ Für Canguilhem manifestiert sich in der Geschichtlichkeit des wissenschaftlichen Diskurses die Geschichtlichkeit des Lebens. Man könnte den Satz auch umdrehen und sagen, dass sich das Leben in seiner Geschichtlichkeit manifestiert, was zur Folge hat, dass es – als Gegebenes – nie ganz aufgeht in seiner rationalen Erfassung.

Das Leben kann nach Canguilhem eben aufgrund seiner Geschichtlichkeit – ganz ähnlich wie der Mensch in der Analyse der modernen Episteme nach Foucault – nicht Gegenstand der *Wissenschaft* sein und ist dennoch und zugleich das positive Gebiet der Wissenschaften des Lebens.³² Dass auch Foucault die Verend-

²⁷ Ebd., S. 438.

²⁸ Ebd., S. 426.

²⁹ Ebd., S. 445.

³⁰ Georges Canguilhem: Der Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte, in: ders.: Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie, Frankfurt/M. 1975, S. 22–37, hier S. 30.

³¹ Ebd., S. 36.

³² Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky u. Christoph F. E. Holzhey: Einleitung. Denken mit Haraway und Canguilhem, in: dies. (Hg.): Situiertes Wissen (wie Anm. 7), S. 7–35.

lichung des Menschen – hierin nicht nur Canguilhem, sondern auch Nietzsche folgend – mit der Geschichtlichkeit des Lebens verbindet, wird offensichtlich, wo er etwa formuliert: »Dann aber ist der Mensch nicht selbst historisch: die Zeit kommt ihm von woanders her als von ihm selbst, und er bildet sich nur als Subjekt der Geschichte durch die Überlagerung der Geschichte der Lebewesen.«³³

Man könnte die Funktion der Sozial-, Kultur und Geisteswissenschaften also dahingehend zusammenfassen, dass sie das kritische Bewusstsein, das aus der Rationalität der Wissenschaften erwächst, in jene zurücktragen, indem sie die Rationalität mit ihrer eigenen Geschichtlichkeit, das meint der unmöglichen Positivität des Wissensobjekts Mensch, konfrontieren.

Nun ist Foucault am Schluss seiner Studie bekanntermaßen davon ausgegangen, dass sich »der Mensch« als dieses Objekt des Wissens zusammen mit der Ordnung der modernen Episteme schließlich ganz auflöst und diese Ordnung durch eine neue Ordnung des Wissens abgelöst werden könnte, in der nicht mehr der Mensch im Zentrum stehen würde.³⁴ Diese endgültige Verendlichung des Wissensobjektes Mensch ist jedoch nicht eingetreten. Der Mensch ist mit dem Aufstieg der Lebenswissenschaften und insbesondere der Neurowissenschaften zu den Leitwissenschaften des 21. Jahrhunderts mehr denn je zum Gegenstand der Wissenschaften geworden: und zwar, wie eingangs bereits erwähnt, als Lebewesen. Dies spiegelt sich nicht zuletzt in der Vehemenz, mit der bis heute um die Bewegung des Posthumanismus gekämpft wird und in den Bündnissen, die der Posthumanismus etwa mit der Ökologie, mit Affekttheorien und neuen Ontologien schließt. Die mediale Anthropologie antwortet auf diesen Befund. Das heißt, sie wird in der Analyse der »anthropomedialen Relationen«, um einen Begriff von Christiane Voss aufzunehmen, einen besonderen Akzent auf die Frage legen, wie und in welcher Form dabei der Begriff des Lebens ins Spiel kommt, wie sich das Verhältnis von Mensch – Leben – Medientechnik bestimmt und wie sich dabei auf das Wissen bezogen wird, das die Lebenswissenschaften vom Menschen hervorbringen.

4.

Die medienwissenschaftliche Kritik an der Anthropologie knüpfte nicht nur an Foucaults Archäologie der modernen Episteme an, sondern ging insofern über diese hinaus, als sie nicht nur im Feld der Diskurse zu verbleiben, sondern die »anthropo-technologischen Baupläne«³⁵ zur Anschauung zu bringen beanspruchte,

³³ Foucault: *Ordnung der Dinge* (wie Anm. 2), S. 442.

³⁴ Vgl. ebd., S. 462.

³⁵ Stefan Rieger: *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*, Frankfurt/M. 2003, S. 287.

die mit der Durchsetzung der Kybernetik und der Systemtheorie das Wissen vom Menschen zu formieren begannen. Stefan Rieger zitiert in seiner Rekonstruktion der Geschichte der *Kybernetischen Anthropologie*³⁶ Friedrich Kittlers entsprechenden Einspruch: »Foucault macht Halt vor den Technologien, deren Output nur in Konsumentenaugen ›die Welt der Diskurse‹ heißen kann, Shannons Art von Diskursanalyse erreicht ihn nicht mehr, womöglich weil sie nichts zu sagen hat und anstelle von Wörtern nur mehr Zahlen kennt.«³⁷ Diese Zahlen verweisen auf die kybernetische Fundierung der Physiologie in der Physik, das meint die Fundierung der Physiologie in der Verbindung von Statistik und Probabilistik zur Berechnung der Selbststeuerung von Systemen und ihren Umwelten, wobei diese Systeme gleichermaßen lebende Systeme oder Maschinen sein können. Diese Zahlen verweisen darüber hinaus auf die Begründung der kybernetischen Anthropologie in der Idee des komplexen Systems, das seinen Ursprung ebenso wie die Kombination von Statistik und Probabilistik in der Thermodynamik hat und die Differenz von Maschine, Tier und Mensch auf den negentropischen Begriff der »Unwahrscheinlichkeit«³⁸ zurückführt. Sehr explizit macht Rieger darauf aufmerksam, dass die Gleichsetzung von Organismus und Maschine unter dem Begriff des Primates des Lebens voraussetzt, dass Leben »mit dem Begriff der Regelung sowohl koextensiv als auch gleichursprünglich«³⁹ ist. Regelung und Steuerung sind jedoch technische Begriffe, der Begriff des Lebens ist hier also einem technischen Begriff nachgebildet. Nachdrücklich weist Rieger darüber hinaus auf die Bedeutung hin, die der Mathematik und der Physik im kybernetischen Wissen vom Menschen zukommt: »[...] das selbstredend vorläufig Finale«, so fasst er die Basis der kybernetischen Anthropologie zusammen, »steht im Zeichen der modernen Physik«.⁴⁰

Mit Foucault kann dieser Zusammenfall des anthropologischen Wissens mit dem physikalischen Wissen als »Physikalismus«, also eine Form der Anthropologisierung des Wissens, mit Canguilhem konkreter als eine Spielart des »technischen Anthropozentrismus« ausgelegt werden. Den Begriff des technischen Anthropozentrismus führte Canguilhem in seinem einschlägigen Aufsatz *Organismus und Maschine* ein, um der Auffassung zu widersprechen, dass die Gleichsetzung des Organismus mit einer Maschine, wie sie – 300 Jahre vor den Kybernetikern – Des-

³⁶ Der Begriff der kybernetischen Anthropologie ist Karl Steinbuchs 1971 in der vierten Auflage erschienenen Buchs »Automat und Mensch. Auf dem Weg zu einer kybernetischen Anthropologie« entliehen, vgl. Rieger: *Kybernetische Anthropologie* (wie Anm. 35), S. 7–16.

³⁷ Friedrich Kittler, zit. in: ebd., S. 287.

³⁸ Ebd., S. 291.

³⁹ Ebd., S. 449.

⁴⁰ Ebd., S. 509.

cartes vorgenommen hatte, einer Überwindung des Anthropozentrismus gleichkäme. Zwar sei, wie Canguilhem einräumt, richtig, dass Descartes mit seiner mechanischen Erklärung des Lebens die Finalität, das meint den teleologischen Aspekt des aristotelischen Anthropozentrismus, überwunden habe; doch dafür habe er einen neuen Anthropozentrismus eingeführt, der den Gedanken des Finalen in Form der Überstrapazierung des Rationalen auf einem Umweg wieder eingeführt habe. Diese Überstrapazierung des Rationalen resultiert – und dies ist entscheidend für die Frage der Technik und des Verhältnisses von Mensch, Leben, Technik und dessen Historizität – nach Canguilhem aus der Verkenning der Technik als einer »angewandten Wissenschaft«.

Canguilhem argumentiert, dass das Problem der Organismus-Maschine nicht unabhängig vom Verhältnis von Technik und Wissenschaft und der Geschichte dieses Verhältnisses betrachtet werden könne. Denn erst der Blick auf den Zusammenhang von Technik und Wissenschaft erhelle, dass die Descartes'sche Vorstellung der Tier- und Körpermaschine die Existenz einer Maschine voraussetzt, die sich unabhängig vom Menschen bewegt, der sie gebaut hat; eben eine Maschine ohne Maschinisten. Wissenschaft und Technik sind nach Canguilhem zwei unterschiedliche »Tätigkeitstypen«,⁴¹ wobei die Wissenschaft als Rationalisierung verstanden werden kann, während die Technik als praktische Tätigkeit des Herstellens ein biologisches Phänomen und kein primär intellektuelles Unterfangen darstellt. Wenn Canguilhem Descartes' mechanistischem Organismusmodell einen technischen Anthropomorphismus unterstellt, dann meint er damit, dass Descartes die maschinistische Technik rationalisierte und dabei in einem reduktionistischen Kurzschluss verkannte, dass die Technik nicht darin aufgeht, eine angewandte Wissenschaft zu sein. Vor diesem Hintergrund gibt er zu bedenken:

»Es ist die Rationalisierung der Techniken, die den irrationalen Ursprung der Maschinen vergessen lässt, und es scheint, als müsse man sich in diesem Bereich wie in jedem anderen darauf verstehen, dem Irrationalen einen Platz einzuräumen, selbst und vor allem, wenn man den Rationalismus verteidigen will.«⁴²

Im Fall der kybernetischen Anthropologie endet die Gleichsetzung von Apparat und lebendigem Organismus, wie Rieger in den Schlusspassagen seines Buches formuliert, in der in sich kreisenden Frage, »ob der Mensch nach Maßgabe der Technik oder umgekehrt diese nach Maßgabe des Menschen figuriert ist.«⁴³ In

⁴¹ Georges Canguilhem: *Maschine und Organismus*, in: David Gugerli u. Michael Hagner (Hg.): *Nach Feierabend*, Berlin 2007, S. 185–211, hier S. 228.

⁴² Ebd.

⁴³ Rieger: *Kybernetische Anthropologie* (wie Anm. 35), S. 508.

diesem Umschlag zwischen »technomorpher Ausrichtung des Menschen« und »anthropomorpher Ausrichtung der Technik«⁴⁴ wird nicht nur der oben dargestellte technische Anthropozentrismus bestätigt. In ihm gründet auch die zentrale Stellung, die das Thema der Kontrolle und des Kontrollverlusts in der kybernetischen Bestimmung des Verhältnisses von Mensch und Maschine einnimmt. Anders als der Rationalismus von Descartes kann der kybernetische bzw. systemtheoretische Rationalismus sich eben nicht mehr auf Gott als Vermittlungsinstanz und Unterstützer seiner Sache berufen. Es bleiben nur noch der Mensch, die Wissenschaft, die Technik und das Leben.

5.

Die Nähe von Spiel, Leben und Bewegung geht auf eine lange Geschichte zurück, die ihre Spuren nicht allein in der Etymologie von Spiel und Spielen hinterlassen hat, sondern sich auch in die Epistemologie der Wissenschaften vom Leben eingeschrieben hat. »The greatest game of the world« nannte F.J.J. Buytendijk in seiner 1933 publizierte Studie *Wesen und Sinn des Spiels*⁴⁵ die Wissenschaft vom Leben und er meinte damit, dass die biologische Forschung selbst nach Art eines Spiels vorgehe. Sie sei zwar »kein reines Spiel, aber dennoch ist die Dynamik der des Spielens sehr ähnlich.«⁴⁶ Die experimentelle Arbeit in der Biologie werde, wie Buytendijk ausführt, oft nicht durch »logische Gründe oder Berechnungen« geleitet, sondern »durch die konkreten Erscheinungen« bzw. das »sinnlich Gegebene« selbst, deren »Möglichkeiten«⁴⁷ sie nach Art eines Spiels mit Bildern zu erkennen suche. So als ob der Gegenstand des Wissens – das Leben – auf dessen Erkenntnis selbst abfärben würde. Dieser Gedanke erhält eine interessante Wendung, wenn man ihn mit Buytendijks Aussage kombiniert: »Spielen ist also nicht nur, dass einer mit etwas spielt, sondern auch, dass etwas mit dem Spieler spielt.«⁴⁸ Denn dies würde bedeuten, dass der Gegenstand der Biologie – das Leben – auch mit den Lebenswissenschaften spielt.

Der Völkerpsychologe und Sprachwissenschaftler Moritz Lazarus erinnert in seinem 1883 erschienen Buch *Über die Reize des Spiels* daran, dass das Wort »spielen« auf das altdeutsche *spilan*⁴⁹ zurückgeht, das mit dem Namen zugleich die Sache

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ F.J.J. Buytendijk: *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen des Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb*, Berlin 1933, S. 146.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 116.

⁴⁹ Moritz Lazarus: *Die Reize des Spiels*, Berlin 1883, S. 19.

bezeichne: »eine leicht schwankende, ziellos schwebende Bewegung«.⁵⁰ Lazarus erwähnt auch, wie ausufernd die Literatur über Spiele in der Zeit 1857–1870 war. Für diese Jahre ergab ein Vergleich der Anzahl der deutschsprachigen Veröffentlichungen im Bereich der Gesundheit bzw. Diätetik und der Spiele, dass die Spielere-literatur jene der Gesundheitsliteratur mit Ausnahme der Zeitspanne von 1866–70 weit übertraf.⁵¹

Anders ist es im Fall des Verhältnisses von Spiel und Technik. Selbst jene Theorien des Spiels, die zur Referenzliteratur für die Diskussionen über das Wesen des Spiels in den Game Studies geworden sind, Johan Huizingas *Homo Ludens*⁵² und Roger Callois' *Die Spiele und die Menschen*,⁵³ definieren das Spiel nach dem Modell der idealistischen Ästhetik als freies Spiel im Gegensatz zur Welt der Arbeit, Ökonomie und Technik. Technik erscheint hier in aristotelischer Tradition auf der Seite der Unfreiheit und der Arbeit und die industrialisierte Welt der Moderne mit ihren Massen und technischen Massenmedien als potentielle Korruption des freien Spiels. So wird es zu den zentralen Aufgaben einer medialen Anthropologie gehören, nach einem Begriff des Spiels (und der Technik) zu fragen, der Spiel und Technik einander nicht gegenüberstellt, sondern miteinander verbindet. Ein möglicher Anknüpfungspunkt bildet dafür die Technikphilosophie von Walter Benjamin.⁵⁴ Vor dem Hintergrund eines »anthropologischen Materialismus«⁵⁵ bindet sie die Technik des 20. Jahrhunderts mit ihren Massenmedien der Fotografie, des Films und ihren Großstädten, den Revolutionen in den Wissenschaften, allen voran der Physik und den Verfahren der Statistik und Probabilistik, unter dem Zeichen des experimentierenden Spiels in eine Kosmologie ein, in der die Technik mit dem Kollektiv zu einer neuen Physis verschmilzt. Benjamin, selbst ein Spieler und Sammler von Spielzeug, bezieht sich dabei explizit auf die vorliegende Literatur zum Spiel im Kontext der Wissenschaften vom Leben.⁵⁶ Im Unterschied zu jener verbindet Benjamin jedoch die rhythmische Bewegung des Spiels und dessen

⁵⁰ Ebd., S. 20.

⁵¹ Ebd., S. 5. Es handelt sich um die Jahre 1866–1870. Als Erklärung führt Lazarus an, dass in diesen Jahren »die Impfrage einen polemischen, wie der Vegetarismus einen propagandistischen Charakter« (ebd.) angenommen habe.

⁵² Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1938), Reinbek bei Hamburg 1956.

⁵³ Roger Callois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch* (1958), München 1966.

⁵⁴ Vgl. Miriam Bratu Hansen: *Room-for-Play. Benjamin's Gamble with Cinema*, in: *October Magazine* 10 (2004), S. 3–45; Astrid Deuber-Mankowsky: *Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway*, Berlin 2007, S. 247–255.

⁵⁵ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M. 1972–1989, Bd. V.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann, S. 971.

⁵⁶ Vgl. Walter Benjamin: *Spielzeug und Spielen* (1928), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, S. 127–131.

Angelegtsein auf Wiederholung mit der »unermüdlichen Variierung« des wissenschaftlichen Experiments und erklärt das Spiel zum Ursprung der »zweiten Technik«, die – im Gegensatz zur »ersten Technik«, die den Menschen »so sehr« – diesen »so wenig wie möglich einsetzt.«⁵⁷ Ihr Ziel ist, wie Benjamin medienökologische Überlegungen vorwegnehmend formuliert, anstelle von Naturbeherrschung das »Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit.«⁵⁸

6.

Man kann den öffentlichen Diskurs über Video- und Computerspiele, der bis heute auf die Themen Gewalt und Sucht fokussiert ist, leicht als Bestätigung dafür nehmen, wie tief das kybernetisch-anthropologische Verständnis des Mensch-Maschine-Verhältnisses und das Thema der Kontrolle und des Kontrollverlusts den Umgang mit dem neuen digitalen Medium prägt. Wie Estrid Sørensen in einer Untersuchung der Presseberichterstattung nach dem Amoklauf eines Schülers in Emstetten im November 2006 nachwies, erschienen Computerspiele in der dargestellten Debatte als Akteure, vor denen die Kinder und Jugendliche geschützt werden müssen. Im gleichen Zug verwandelte sich der zunächst als Täter moralisch verurteilte junge Amokläufer selbst in ein Opfer: »When young computer players were drawn in, it was as potential victims of violent computer games, not as folk devils.«⁵⁹ Die Frage, wer wen kontrolliert, die Spieler das Spiel oder das Medium die Spieler, war freilich auch innerhalb der Computerspielforschung selbst eine ausführlich diskutierte Frage.⁶⁰ Computerspiele manifestieren sich diesem Blick generell als Rationalisierungsdispositive; und es ist kein Wunder, dass ihnen vor diesem Hintergrund der Status von Spielen abgesprochen wird. Auf die im Englischen sich findende Unterscheidung zwischen *play* und *game* bezugnehmend, wurde den Computerspielen auch von Seiten der Spieletheorie selbst zwar

⁵⁷ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 2. Fassung, in: Gesammelte Schriften, Bd. VII, S. 350–384, hier S. 359.

⁵⁸ Ebd. Zur Medienökologie als einem neuen Paradigma vgl. Erich Hörl: Le nouveau paradigme écologique. Pour une écologie générale des médias et des techniques, in: *Multitudes* 51 (2012).

⁵⁹ Estrid Sørensen: Violent Computer Games in the German Press, in: *New Media & Society* 2012, S. 12.

⁶⁰ Vgl. Claus Pias: Die Pflichten des Spielers, in: Martin Warnke, Wolfgang Coy u. Georg Christoph Tholen (Hg.): *HyperKult II. Zur Ortsbestimmung analoger und digitaler Medien*, Bielefeld 2005, S. 213–342; Rolf Nohr: Die Natürlichkeit des Spielens: Vom Verschwinden des Gemachten im Computerspiel, Münster 2008; Philip Hilgers: *Kriegstheater. Im Zeitalter des Computers*, in: Deutsches Hygiene-Museum (Hg.): *Spielen. Zwischen Rausch und Regel*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 112–118.

der Status von *games* – regelbasierten Spielen – zuerkannt, jener von *play*, dem freien, ludischen, eigentlich spielerischen, nicht regelgeleiteten Spiel jedoch aberkannt.⁶¹

Welchen Beitrag kann der hier skizzierte medial-anthropologische Zugang mit seinem Fokus auf dem Verhältnis von Mensch-Leben-Technik und dessen Historizität in Bezug auf die anthropomedialen Relationen von Spiel und Computer Games leisten? In ihrem einschlägigen Band *Rules of Play. Game Design Fundamentals* nehmen Katie Salen und Eric Zimmerman die englischsprachige Unterscheidung von *play* und *game* auf und betonen zugleich, wie komplex das Beziehungsverhältnis zwischen *game* und *play* sei. Als Beispiele für *play* zählen sie das spielerische Raufen von zwei jungen Hunden auf, das Aufsagen eines Kinderreims, die rhythmische Bewegung des Schaukelns oder einige spielerische Praktiken von Online-Rollenspielen. Game dagegen sei ein regelgeleitetes Spiel, für das sie folgende Definition geben: »A *game* is a system in which players engage in an artificial conflict, defined by rules, that results in a quantifiable outcome.«⁶² Salen und Zimmerman betonen zwar, dass *play* und *game* nicht voneinander zu trennen sind und, mehr noch, beide in einer paradoxen Weise Teilmengen von dem jeweilig anderen Begriff bilden, also ineinander spielen, und sie bringen damit die mehrheitliche Position der VertreterInnen der Computerspieleforschung zum Ausdruck; zugleich unterstreichen sie jedoch, dass sie sich im Folgenden, wenn sie von Video- und Computerspielen sprechen, auf dieses Verständnis von *game* als eines Regelsystems beziehen werden, mit dem die Spielerinnen und Spieler interagieren. Sie formulierten damit, was ebenfalls die Mehrheitsposition der sonst so divergenten Computerspieleforschung repräsentiert: Der Gegenstand, mit dem sich die Computerspieleforschung befasst, sind *games* in dem oben beschriebenen Sinn. Was Salen und Zimmerman und mit ihnen die Mehrheit der VertreterInnen der Computerspielforschung nicht intendieren, ist eine Neubestimmung des Verhältnisses von *play* und Technik. Sie beziehen sich stattdessen auf die Spieltheorie von Huizinga und dessen Bestimmung des Spiels durch einen magischen Zirkel.⁶³ Während jedoch für Huizinga der magische Zirkel die Freiheit und Zweckungebundenheit des Spiels und dessen Abgrenzung von der zweckbestimmten und auf das Überleben gerichteten Welt der Arbeit garantiert, wird er in den Game Studies zur räumlichen und zeitlichen Grenze des Systems, als welches das Computerspiel als *game* bestimmt ist, was wiederum die Auffassung vom Medium Computer- und Videospiele als einem regelgeleiteten System mit entsprechenden Feedbackmecha-

⁶¹ Natascha Adamowsky: Spielfiguren in virtuellen Welten, Frankfurt/M. 2000, S. 20.

⁶² Katie Salen, Eric Zimmerman: *Rules of Play. Game Design Fundamentals*, London 2004, S. 80.

⁶³ Vgl. ebd., S. 95.

nismen und einem quantifizierbaren Outcome umso mehr befestigt. Tatsächlich werden jedoch vor allem diese zwei für die Definition des Spiels grundlegenden Bestimmungen durch die technische Medialisierung des Spiels unterlaufen. Die erste bezieht sich auf die zeitliche, die zweite auf die räumliche Begrenzung des Spiels. Damit betreffen diese Veränderungen jedoch das Zentrum des Konzepts der anthropomedialen Relationen selbst und dehnen zugleich das Spannungsfeld von Anthropozentrismuskritik und Anthropomorphismus aus.

Im Gegensatz oder vielleicht auch in Ergänzung dazu geht der medial-anthropologische Zugang von der Teilmenge *play* aus und sucht das mediale Technische über den Begriff des Spiels, der Bewegung und des Lebendigen neu zu bestimmen und mit dem Ästhetischen zu verbinden. Ein solcher Ansatz würde die Mensch-Maschine-Interaktion weder unter dem Aspekt der Kontrolle noch dem der Zwecke und auch nicht unter jenem der Befriedigung von falschen oder richtigen Bedürfnissen untersuchen. Er würde nicht ausgehen vom Menschen als einer psycho-physischen, dem Schema von Reiz und Reaktion unterworfenen Einheit. Im Mittelpunkt würde vielmehr die mögliche Erweiterung von Wahrnehmungserfahrungen stehen, welche zur Erfindung von neuen Begriffen und Modellen aufrufen, um das Verhältnis von Menschlichem, Körper und Technischem neu zu beschreiben. Dies kann mit Canguilhem über die Einbindung der Geschichte der Technik in die Geschichtlichkeit des Lebendigen und dessen auf Irrtümern und Versuchen basierende Aneignung der Umwelt geschehen. In diese Richtung weisen neuere Publikationen über das konstruktive Spiel mit Störungen, Fehlern und Irrtümern wie etwa Peter Krapps *Noise Channels. Glitch and Error in Digital Culture*,⁶⁴ ein Buch, in dem die Produktivität des Geräuschs und das die Teleologie durchstreichende Spiel mit Irrtümern und Leerläufen in der digitalen Kultur im Zentrum stehen. Oder in Anknüpfung an Benjamins Verbindung von Ästhetik, Technik und Geschichte im Konzept der zweiten Technik, die um das Spiel herum aufgebaut ist. In dessen Mittelpunkt stehen Begriffe der Gewohnheit, der Lust an der Wiederholung, und der Versuch, Intensitäten von Bewegungen in bestimmte Formationen von Kollektiven zu übersetzen. Einen Ausblick darauf gibt Miriam Bratu Hansen am Ende ihres Aufsatzes über Benjamins Spiel mit dem Dispositiv des Kinos, in dem sie die Umriss einer technisch-ästhetischen politischen Ökologie der Sinne zeichnet.⁶⁵ Einen vielversprechenden medienphilosophischen Ansatz stellt Serjoscha Wiemer in seiner Dissertation *Das geöffnete Intervall. Zur Medientheorie und Ästhetik des Videospiele* vor. Er knüpft an die Zeit- und Bilderphilosophie von Bergson an, in der Wahrnehmung und Ästhetik nicht räumlich,

⁶⁴ Peter Krapp: *Noise Channels. Glitch and Error in Digital Culture*, Minneapolis, MN/London 2011.

⁶⁵ Vgl. Bratu Hansen: *Room-for-Play* (wie Anm. 54), S. 45.

sondern zeitlich begründet sind, und deutet das Video- und Computerspiel als ein Spiel nicht mit einem Code oder einer Software, sondern – im Sinn von Bergsons Philosophie der Zeit und deren medienphilosophischer Weiterführung durch Maurizio Lazzarato, Lorenz Engell und Gilles Deleuze – als ein Spiel mit bewegten, zeitbasierten elektronischen Bildern. In dieser Fluchtlinie bestimmt er Videospiele als »Konkretisierungen innerhalb der temporalen Ontologie von Video angelegter Möglichkeiten« und – in medienästhetischer Hinsicht – als »kulturelle und ästhetische Ausgestaltung des videologischen Intervalls in der Form des Spiels [...], die in besonderer Weise auf die Etablierung komplexer Relationen von Körper und Bild zu beziehen ist.«⁶⁶ In den Blick genommen wird dabei die »Produktion des Körpers in unterschiedlichen Situationen von Videospiele.« »Diese Situation wäre«, wie Wiemer im Hinblick auf unsere Frage nach einer möglichen Bestimmung von anthropo-medialen Relationen im Video- und Computerspiel ausführt, »durch den spielenden Vollzug gekennzeichnet, das heißt durch die wechselseitige Kommunikation, die Verbindung und den Austausch zwischen menschlichem Körper und Videospielapparat und -programm. Das Videospiel wäre als ein zeitlicher Prozess zu konzipieren, für den die Verschränkung von Wahrnehmungen und Handlungen und damit einhergehend bestimmte Relationen von Bewegungen und (audiovisuellen) Bildereignissen, spezifische Formen von Rhythmen, Affizierungen und Selbst-Affizierungen konstitutiv sind.«⁶⁷ Es ist eine andere, eine technisch-ästhetische Form der Verendlichung des Menschen, die anknüpft an die von Deleuze im Kontext der Unterscheidung von menschlichen und göttlichen Spielpraxen eingeführte »phantastische«⁶⁸ Begriffsbildung. Phantastische Begriffe sind, wie Deleuze mit und gegen Kant ausführt, als Bedingung realer und nicht nur möglicher Erfahrung zu verstehen und vereinen »die Theorie der Formen der Erfahrung und die Theorie des Kunstwerks als Experiment.«⁶⁹ Natürlich hätten sich Video- und Computerspiele auf der anderen Seite auch als solche künstlerische Experimente zu bewähren.

⁶⁶ Serjoscha Wiemer: *Das geöffnete Intervall. Zur Medientheorie und Ästhetik des Videospiels*. Dissertation, eingereicht an der Ruhr-Universität Bochum 2011, S. 5.

⁶⁷ Ebd., S. 181.

⁶⁸ Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung* (1968), München 1992, S. 354.

⁶⁹ Ebd.

›Animal Studies‹, Disziplinarität und die (Post-)Humanities

Cary Wolfe

WAS IN DEN FRÜHEN BIS MITTLEREN 1990ERN in verschiedenen Bereichen in Form einzelner Arbeiten zu Mensch-Tier-Beziehungen und ihrer Repräsentation in unterschiedlichen Unterfangen – literarischen, künstlerischen, wissenschaftlichen – begann, ist mit dem Ende des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends zu einem dynamischen und aufstrebenden interdisziplinären Forschungsfeld mit dem Namen Animal Studies oder Human-Animal Studies erwacht. Ich möchte im Folgenden darauf hinweisen, dass *beide* Rubriken im Licht des größeren Kontextes, in dem sie behandelt werden müssen – dem Kontext des Posthumanismus – problematisch sind. Genauer gesagt hoffe ich deutlich machen zu können, dass die Fragen, welche die (Human-)Animal Studies beschäftigen, nur angemessen behandelt werden können, wenn wir ihnen nicht nur auf einer, sondern auf zwei Ebenen begegnen: nicht nur der Ebene des Inhalts, der Themen und des Wissensgegenstands (das ›Tier‹ als Gegenstand der Animal Studies), sondern auch der Ebene des theoretischen und methodologischen Ansatzes (*wie* die Animal Studies ›das Tier‹ erforschen). Nur weil wir unsere Aufmerksamkeit der Erforschung nichtmenschlicher Tiere zuwenden und selbst wenn wir dies mit dem Ziel tun, herauszustellen, wie sie missverstanden und ausgebeutet wurden, bedeutet dies nicht, dass wir nicht weiterhin humanistisch sind – und damit, definitionsgemäß, anthropozentrisch. Tatsächlich ist eines der Kennzeichen des Humanismus – und noch mehr der als Liberalismus bezeichneten Form des Humanismus – seine Neigung für diese Art des Pluralismus, in der der Bereich der Aufmerksamkeit und der Betrachtung (intellektuell oder ethisch) auf zuvor marginalisierte Gruppen verbreitert und erweitert wird, ohne jedoch im Geringsten das Schema des Menschen, der diese Pluralisierung unternimmt, zu destabilisieren oder grundsätzlich in Frage zu stellen. In dieser Form wird Pluralismus zu *Inkorporation*, und die Projekte des Humanismus (intellektuell) und des Liberalismus (politisch) erfahren eine, in der Tat, eher klassische Form der Erweiterung.

Es so auszudrücken – in den Begriffen des ideologischen Einsatzes der Disziplinarität – bedeutet, darauf hinzuweisen, dass es multiple Kontexte gibt, in denen die Frage der Animal Studies, der Disziplinarität und der Humanwissenschaften (*Humanities*) diskutiert werden könnten, hätten wir Raum und Zeit genug – Kon-

texte, auf die ich hier nur kurz verweisen kann. Einer davon wäre der sich wandelnde Status der Humanwissenschaften selbst – ein Wandel, der manchmal in der Sprache der Krise beschrieben wird –, in Bezug auf das, was üblicherweise als »die Öffentlichkeit« bezeichnet wurde, und allgemeiner auf Fragen nach der sozialen, kulturellen und politischen Rolle der Humanwissenschaften in einer Welt, die humanistisches Wissen weniger und weniger zu brauchen scheint.¹ Man könnte diese Frage auch – sich größeren Zusammenhängen zuwendend – im Kontext der sich wandelnden Rolle und Funktion der Universität als Institution situieren, besonders in dem Maße, wie diese Rolle durch Kräfte umgeformt wurde, die mit einer allgemeinen Privatisierung sozialer Institutionen verbunden sind.² Und man könnte, darüber hinaus, beide Themen – disziplinären und institutionellen Wandel – entlang der Linien untersuchen, die Alan Liu in seiner Erörterung der Humanities im breiteren Kontext von Wissenschaft in *The Laws of Cool* (2004) entwickelt hat. Noch weiter ausholend könnte man nach der Rolle und dem Status der Animal Studies im Kontext der wachsenden Aufmerksamkeit für das Biopolitische und für Probleme der Bio-Macht fragen, die mindestens von der Arbeit der Frankfurter Schule herrühren (und darüber hinaus von Marx' berühmter Diskussion des Gattungswesens in den ökonomisch-philosophischen Manuskripten aus dem Jahre 1844), ihren Weg durch Michel Foucaults späteres Werk nehmen und gegenwärtige Zuwendung von Denkern erhalten, die, unter anderem, von Giorgio Agamben und Roberto Esposito bis zu Jacques Derrida und Judith Butler reichen. Denn zweifellos verschiebt das Problem der Bio-Macht unseren Blick auf die »Animalität« des Menschen grundlegend und in einer Weise, wie sie etwa von Agambens Unterscheidung zwischen *bios* (das »die Form oder Art und Weise des Lebens, die einem einzelnen oder einer Gruppe eigen ist« bezeichnet) und *zoé* (welches »die einfache Tatsache des Lebens, die allen Lebewesen gemein ist« darstellt)³ markiert wird. Für die biopolitische Theorie wird die Animalität des Menschen als zu produzierendes, kontrollierendes oder regulierendes Phänomen zu einem zentralen – vielleicht *dem* zentralen – Problem, für die Politik in ihrer spezifisch modernen Form. [...]

1 Siehe z. B. Christopher Fynsk: *The Claim of Language. A Case for the Humanities*, Minneapolis, MN 2004, und, in einem anderen Register, Gayatri Chakravorty Spivak: *Death of a Discipline*, New York, NY 2005. Exzellente und breit gefächerte Kurzdarstellungen finden sich in Cathy N. Davidson und David Theo Goldberg: *Engaging the Humanities*, in: *Profession* (2004), und *Why We Need the Humanities Now: A Manifesto for the Humanities in a Technological Age*, in: *The Chronicle of Higher Education*, 13. Februar 2004.

2 Zwei bekannte Studien sind Bill Readings: *Universität in Ruinen*, Zürich 2012; und vor allem: Gregg Lambert: *Report to the Academy*, Aurora, CO 2001.

3 Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/M. 2002, S. 11. Siehe in diesem Zusammenhang auch Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt/M. 2003.

Was sind Disziplinen?

Foucault legt in seinem Frühwerk großes Gewicht auf das Folgende: Wenn wir die Frage der Disziplinarität ernst nehmen, müssen wir zuallererst anerkennen, dass Disziplinen die sie konstituierenden Protokolle nicht von den Gegenständen ihrer Behandlung beziehen. Vielmehr konstituieren Disziplinen ihre Gegenstände durch ihre Praktiken, theoretischen Einsätze und methodologischen Verfahren – und dies gänzlich selektiv. Das ist ein scheinbar einfacher Punkt, der jedoch, wie wir sehen werden, weitreichende Konsequenzen hat.

Von den frühen 1960ern bis in die späten 1970er, in *Die Ordnung der Dinge*, in der *Archäologie des Wissens* und in *Überwachen und Strafen*, unternimmt Foucault, was John Rajchman als »nominalistische Geschichten« bezeichnet – nicht »Geschichten von Dingen, sondern von den Begriffen, Kategorien und Techniken, durch die bestimmte Dinge zu bestimmten Zeiten zum Fokus einer ganzen Anordnung des Sprechens und Handelns werden.«⁴ Er versucht so »die von der Aufklärung geerbte universale, objektive und progressive Vorstellung einer einheitlichen Wissenschaft in Frage zu stellen« und startet stattdessen einen »Versuch, eine irreduzible Pluralität von ›Territorien‹ und ›Gegenständen‹ des Wissens aufzudecken, die durch anonyme und implizite Verfahren gekennzeichnet sind«, eine Darstellung, welche die »relative Autonomie von Diskursen« herausstellt.⁵ Dieses Engagement hat zwei weitere und äußerst wichtige Konsequenzen. Erstens bedeutet dies, dass es so etwas wie eine »Gesellschaft als Ganzes« nicht gibt,⁶ da die Idee einer »ganzen und universalen Gesellschaft« nunmehr in einer Reihe verschiedener Praktiken, Diskurse und Disziplinen »aufgelöst« ist.⁷ Zweitens bedeutet dies – da einer von Foucaults großen Untersuchungsgegenständen »die Gruppe der Techniken, Begriffe und Kategorien, die das Subjekt betreffen« ist –, dass Foucaults Arbeit Herausforderungen, wie sie im 20. Jahrhundert von Heidegger oder Wittgenstein an eine »post-cartesische Philosophie des Subjekts« gestellt wurden, fortsetzt und tatsächlich intensiviert.⁸ Kurz gesagt, indem er »die verschiedenen Arten von Systemen, durch die Menschen sich ihrer selbst als Subjekte bewusst geworden sind« untersucht, formuliert Foucault einen scharfen Posthumanismus, der auf dem Gebiet des Subjekts seinem Anti-Universalismus im Bereich des Objekts entspricht.

⁴ John Rajchman: Michel Foucault. *The Freedom of Philosophy*, New York, NY 1985, S. 51. Hier und im Folgenden sind alle Zitate aus englischen Originaltexten vom Übersetzer ins Deutsche überführt.

⁵ Ebd., S. 53.

⁶ Ebd., S. 55.

⁷ Ebd., S. 59.

⁸ Ebd., S. 52.

Wir können Foucaults Beschreibung disziplinärer Formationen mit Niklas Luhmanns jüngerer Arbeit zu sozialen Systemen erweitern und schärfen. Ich hoffe, so einen gewissen Fortschritt auf dem Gebiet dessen zu machen, was James Chandler kürzlich als die »Notwendigkeit, das disziplinäre System nach drei Jahrzehnten von ›Add-on‹-Fächern und -Programmen neu einzuteilen« bezeichnet hat. Zu diesem Zweck müssen wir, empfiehlt Chandler, »auf ein besseres Verständnis dessen hinarbeiten, wie das Schema der Disziplinen als jenes beschrieben werden kann, das Systeme bildet« – ein Projekt, das auch er eindringlich in Foucaults Werk angestoßen sieht.⁹ Wie Foucault macht auch Luhmann Individuen nicht zu grundlegenden, konstituierenden Elementen der Gesellschaft; wie Foucault ist er folglich einer »universalistischen Berufung des Intellektuellen gegenüber misstrauisch«¹⁰ – nicht weil (wie bei Foucault) ein solches Verständnis »unsere Fähigkeit«, durch das »Aufdecken der Partikularität und Kontingenz unseres Wissens und unserer Praktiken« »Alternativen zu den spezifischen Diskursformen, die uns bestimmen, zu finden«,¹¹ abschwächen würde, sondern weil für Luhmann ein solcher Universalismus (wie wünschenswert auch immer er sein mag) tatsächlich unmöglich ist unter den Bedingungen der Moderne, die nun als ein Prozess ›funktionaler Ausdifferenzierung‹ verstanden wird. Für Luhmann wie für Foucault also kann es daher weder eine ›Gesellschaft als Ganzes‹ geben – noch, infolgedessen, eine Öffentlichkeit in einem irgendwie klassischen Sinne, was allerdings Luhmann präziser und zugleich radikaler formulieren kann, ist, wie diese Doppelbehauptung (kein sozialer Holismus, kein universeller Intellektueller) nicht auf »eine Zurückweisung der Wissenschaft als solcher oder eine Kritik jedes rationalen Diskurses« hinausläuft.¹² Für Luhmann bedeutet dies vielmehr, dass die *Form* der Rationalität selbst unter den Bedingungen der Moderne paradox ist – und zwar paradox in einer Weise, die genau das produziert, was Tilottama Rajan den »Unbestand« nennt, in dem und durch den Disziplinen sich gegenseitig destabilisieren und exponieren.¹³ [...]

Vor diesem Hintergrund können wir eine detailliertere Untersuchung von Luhmanns Radikalisierung der Analyse der Disziplinarität, wie sie in Foucaults frühem Werk durchgeführt wird, vornehmen – eine Radikalisierung, die möglich wurde durch Luhmanns entscheidende Wendung zur Theorie der Autopoiesis als Schlüssel zum Verständnis sozialer Systeme in seinem mittleren und späten Werk.

⁹ James Chandler: Critical Disciplinaryity, in: *Critical Inquiry* 30 (2004), S. 355–360, hier S. 359.

¹⁰ Rajchmann: Foucault (wie Anm. 4), S. 59.

¹¹ Ebd., S. 60.

¹² Ebd., S. 59.

¹³ Vgl. Tilottama Rajan: In the Wake of Cultural Studies: Globalization, Theory, and the University, in: *Diacritics* 31/3 (2001), S. 67–88, hier S. 69.

Luhmann übernimmt das Konzept aus der biologischen Studie Humberto Maturanas und Francisco Varelas, um der scheinbar paradoxen Tatsache Sinn zu geben, dass Systeme zugleich offen *und* geschlossen sind; um zu existieren und sich zu reproduzieren, müssen sie ihre Grenzen und ihre Integrität durch einen Prozess der selbstreferentiellen Schließung aufrechterhalten; und nur auf der Basis dieser Schließung können sie eine »strukturelle Kopplung« mit ihrer Umwelt eingehen.¹⁴ Wie in neurophysiologischen autopoietischen Systemen ist ihre grundlegende Logik »rekursiv«; sie verwenden ihre eigenen Outputs als Inputs in einem fortdauernden Prozess der »Selbstproduktion« oder »Selbsterstellung« und sie (re-)produzieren konstant diejenigen Elemente, von denen sie *selbst* hervorgebracht werden.

In Luhmanns Modell würden disziplinäre Formationen genau genommen als Elemente des sozialen Systems »Erziehung« gesehen werden; ich glaube aber, dass man sie gewinnbringend auch als Subsysteme denken kann, die der gleichen systemischen Logik folgen und die für ihre Autopoiesis ihre eigenen Elemente produzieren und von diesen abhängen (Zeitschriften, Konferenzen, Forschungsgruppen, Protokolle des Fortschritts und der Anerkennung etc.). Aus dieser Perspektive würden Disziplinen die Unterscheidung anwenden, die grundlegend für alle Systeme ist – die Unterscheidung »System/Umwelt« –, sie jedoch auf ihre eigene spezifische Weise formulieren, um (und dies ist ein zentrales Postulat der Systemtheorie) mit ihr die überwältigende Komplexität einer Umwelt zu reduzieren und prozessieren, die per definitionem immer schon exponentiell komplexer als jedes System selbst ist. Diese Selektivität bezeichnet jedoch keinen Solipsismus. Ganz im Gegenteil, denn wie Luhmann es in *Soziale Systeme* formuliert, widerspricht selbstreferentielle Schließung nicht der »Umweltoffenheit« der Systeme; Geschlossenheit der selbstreferentiellen Operationsweisen ist vielmehr eine Form der Erweiterung möglichen Umweltkontakts; sie steigert dadurch, daß sie bestimmungsfähigere Elemente konstituiert, die Komplexität der für das System möglichen Umwelt.«¹⁵

Der Anpassungsdruck, einen hoch selektiven Code zu entwickeln – ein Druck, der durch die im Vergleich mit der Umwelt inferiore Komplexität des Systems generiert wird –, führt wiederum zu einer zunehmenden *internen* Differenzierung innerhalb des Systems selbst. Die System/Umwelt-Unterscheidung wird dann innerhalb des Systems wiederholt, so dass beispielsweise das gesamte Rechtssystem nun zur Umwelt für die verschiedenen rechtlichen Subsysteme wird, die ihrerseits auf die größeren Veränderungen im Rechtssystem antworten (oder »Resonanz« mit ihnen erreichen) müssen. Durch den Aufbau ihrer eigenen internen Komplexität

¹⁴ Vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M. 1984.

¹⁵ Ebd., S. 63.

mittels interner Differenzierung sind Systeme in der Lage, ihre Fähigkeit zur Reaktion auf eine sich schnell verändernde Umwelt zu erhöhen, indem sie diese in gewissem Sinne verlangsamen. Erhöhte Selektivität bringt Zeit. Aber auf diese Weise – indem sie ihre Umweltresonanz durch den Aufbau ihrer eigenen internen Komplexität vergrößern, indem sie einfach ›tun, was sie tun‹ – schaffen soziale Systeme mehr Komplexität in der Umwelt anderer Systeme, selbst wenn sie versuchen, diese für sich selbst zu reduzieren, woraus die fast paradigmatische Situation rührt, die mit der ›Postmoderne‹ verbunden wird: Hyperkomplexität.¹⁶

Für Luhmann sind folglich *alle* Beobachtungen, ob durch das Rechts-, das Wirtschafts- oder jedes andere System, kontingente und selektive Konstruktionen und Reduktionen einer Umwelt, die nicht holistisch oder in irgend einer umfassenden Weise erfasst werden kann. Das bedeutet, dass es keine ›gegebene‹ Umwelt ›da draußen‹ gibt, die man in ihrer Totalität kognitiv erreichen oder ›darstellen‹ kann. Was das heißt, ist nicht nur, dass alle Systeme und alle Beobachtungen selbstreferentiell sind; sondern paradoxerweise auch, dass der Unterschied zwischen Selbstreferenz und externer Referenz (oder ›Fremdreferenz‹) selbst ein *Produkt* von Selbstreferenz ist, in der gleichen Weise, wie das ›Außen‹ der Umwelt immer das Außen *von* einem spezifischen ›Innen‹ ist. Diese Tatsache jedoch kann nicht von dem System beobachtet werden, das diese Unterscheidung gleichzeitig zur Durchführung seiner Operationen nutzen will. *Diese* Beobachtung kann nur von einem Beobachter *zweiter Ordnung* gemacht werden, der einen *unterschiedlichen* Code verwendet (in diesem Fall den der Erziehung) und der ebenfalls der paradoxalen Natur der *ihn* konstituierenden Unterscheidung gegenüber ›blind‹ bleiben muss, die nur von einem *weiteren* Beobachter aufgedeckt werden kann, und so weiter. Wie Luhmann hervorhebt: »Die Bezeichnungen, die diesen Sachstand üblicherweise registrieren, lauten: Relativismus, Konventionalismus, Konstruktivismus. Man kann den Sinn dieser Begriffe in der These eines Referenzverlustes zusammenfassen.« Wenn dies jedoch als eine (erneut paradigmatische) ›Kritik‹ der Postmoderne verstanden werden soll, setzt eine solche Kritik eine Position der Totalisierung voraus, die im Kontext einer als funktionaler Differenzierung verstandenen Moderne per Definition nicht länger verfügbar ist. »Das [die These des Referenzverlustes] markiert ihren negativen Gehalt«, fährt Luhmann fort. »Dessen Negativität ergibt sich jedoch nur im historischen Vergleich mit den Prämissen der ontologischen Metaphysik, mit ihren religiösen Sicherungen, mit ihrem Es-

¹⁶ Für Luhmann hat die Unterscheidung Moderne/Postmoderne bekanntlich keine Tragweite. Der ›Postmodernismus‹ stellt lediglich eine Intensivierung oder Verstärkung grundlegender Strukturen und Dynamiken dar, die bereits in der oder als Moderne vorhanden sind. Siehe z. B.: Niklas Luhmann: *Why Does Society Describe Itself as Postmodern?*, in: William Rasch u. Cary Wolfe (Hg.): *Observing Complexity: Systems Theory and Postmodernity*, Minneapolis, MN 2000, S. 35–49.

senzenkosmos und mit einem normativen, richtige Ordnung vorschreibenden Naturbegriff.«¹⁷

Mehrere bedeutende Konsequenzen können nun aus Luhmanns Analyse gezogen werden. Zunächst, wie bereits in Foucaults Arbeit deutlich wurde, erhalten Disziplinen ihre Spezifität nicht von den Gegenständen ihrer Behandlung, sondern von den spezifischen Protokollen ihrer Diskurse (Foucault), ihren Kommunikationen und Beobachtungen (Luhmann). Oder, wie Luhmann in etwas anderen Worten schreibt: Für einen ersten Schritt zu einem Verständnis der Moderne müssen zunächst »Referenzprobleme und Wahrheitsprobleme deutlich unterschieden werden.«¹⁸ Die Auflösung der Verbindung von Referenz und Wahrheit hilft uns wiederum, einen entscheidenden zweiten Punkt zu verstehen: inwiefern der Gegenstand disziplinären Wissens folglich nicht im »Referenzverlust« der Moderne »verloren« geht, sondern vielmehr in einem ganz eigentlichen Sinn in hohem Maße gestärkt wird. Wie Luhmann es im Einleitungskapitel zu den *Sozialen Systemen* formuliert:

»Man kann jetzt die System/Umwelt-Differenz aus der Perspektive eines Beobachters (zum Beispiel: des Wissenschaftlers) unterscheiden von der System/Umwelt-Differenz, wie sie im System selbst verwendet wird, wobei der Beobachter wiederum nur als selbstreferentielles System gedacht werden kann. Reflexionsverhältnisse dieser Art revolutionieren nicht nur die klassische Subjekt-Objekt-Epistemologie; [...] sie erzeugen auch ein sehr viel komplexeres Objektverständnis durch ein sehr viel komplexeres Theoriedesign.«¹⁹

In einem Prozess, den Luhmann »semantische Überforderung« nennt,

»wird das beobachtete System mit einem für es selbst nicht möglichen Verfahren der Reproduktion und Steigerung von Komplexität überzogen. Einerseits benutzt die Wissenschaft bei ihrer Analyse begriffliche Abstraktionen, die dem konkreten Milieuwissen und der laufenden Selbsterfahrung des beobachteten Systems nicht gerecht werden. Auf Grund solcher Reduktion wird, und das rechtfertigt sie, mehr Komplexität sichtbar gemacht, als dem beobachteten System zugänglich ist. [...] In diesem Sinne überfordert sie die selbstreferentielle Ordnung ihres Gegenstandes. [...] Diese Überforderung ist jeder Beobachtung immanent.«²⁰

Anders formuliert ist es nicht nur unvermeidbar, sondern entscheidend und un-
gemein produktiv, die Differenz zwischen Beobachtung erster und Beobachtung

¹⁷ Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1991, S. 705.

¹⁸ Ebd., S. 706.

¹⁹ Luhmann: *Soziale Systeme* (wie Anm. 14), S. 25 f.

²⁰ Ebd., S. 88.

zweiter Ordnung offen zu halten und auf einer nichtreduktiven Relation von Problemen der Referenz und Problemen der Wahrheit zu beharren: sich mit Maturana daran zu erinnern, dass die internen Mechanismen eines beobachteten Phänomens und deren Beobachtung zweiter Ordnung »im Grunde in unabhängigen und sich nicht überschneidenden phänomenalen Bereichen stattfinden.«²¹ Alle Beobachtungen können also nur auf der Basis selbstreferentieller Schließung durchgeführt werden, aber diese Schließung produziert, weil sie sowohl Umwelt-Komplexität als auch Bedeutungsüberschuss hervorbringt, erhöhte *Offenheit*.

Diese Analyse hilft uns ihrerseits, einen dritten wichtigen Punkt zu erkennen: dass disziplinäre Differenzierung (oder ›Spezialisierung‹) nichts zu Beklagendes, Vermeidendes oder Überwindendes ist; vielmehr ist »*Universalisierung* nur durch *Spezifikation* erreichbar«.²² Dies ist der Tenor, den ich gerne bei Immanuel Wallerstein und seinen Mitautoren heraushören würde, wenn Sie in ihrem jüngsten Bericht *Die Sozialwissenschaften öffnen* schreiben:

»Der Anspruch auf Universalität [...], wie qualifiziert auch immer er vorgetragen wird, ist Bestandteil der Rechtfertigung aller akademischen Disziplinen. Er ist Teil ihrer notwendigen Institutionalisierung. Die Rechtfertigung mag auf moralischen, praktischen, ästhetischen oder politischen Gründen oder einer Mischung aus ihnen beruhen, aber alles institutionalisierte Wissen stützt sich auf die Annahme, daß die Lehren im gegenwärtig behandelten Fall eine signifikante Bedeutung für den nachfolgend zu behandelnden Fall einnehmen und daß die Liste möglicher Fälle im Wesentlichen unendlich lang ist.«²³

Wenn Wallerstein und seine Mitautoren von »*Universalisierung*« sprechen, liegt die Lesart, die ich vorschlagen möchte, nicht in einer ›Totalisierung‹ (vermutlich Wallersteins eigene Lesart), sondern in einem Sinn, wie er sich in Rajchmans Foucault-Lektüre äußert, wenn dieser schreibt, dass für Foucault »keine Geschichte existiert« – nicht, weil sie nicht *wahr* ist, sondern weil »es nichts gibt, wovon alle unsere Geschichten handeln, auch wenn es scheint, als gäbe es nichts, worüber wir keine Geschichte schreiben können.«²⁴

21 Humberto R. Maturana: Wissenschaft und Alltag. Die Ontologie wissenschaftlicher Erklärungen, in: Paul Watzlawick u. Peter Krieg (Hg.): Das Auge des Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus. Festschrift für Heinz v. Foerster, München 1991, S. 167–208, hier S. 181. Ich untersuche diese Fragen und ihr Verhältnis zu wissenschaftlichen Darstellungen der Sprache und Subjektivität nichtmenschlicher Tiere in *Animal Rites*. American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory, Chicago, IL 2003, S. 86.

22 Luhmann: Wissenschaft (wie Anm. 17), S. 714.

23 Immanuel Wallerstein: *Die Sozialwissenschaften öffnen*. Ein Bericht der Gulbenkian-Kommission zur Neustrukturierung der Sozialwissenschaften, Frankfurt/M. 1996, S. 55.

24 Rajchman: Foucault (wie Anm. 4), S. 55.

Als viertes und letztes ist es angesichts all des gerade Gesagten offensichtlich, dass, wenn disziplinäre Formationen nicht durch Gegenstände, sondern durch Kommunikationen (Foucaults »Diskurse«) konstituiert werden, sie auch nicht durch *Personen* konstituiert werden. Für Luhmann – und dies erscheint weniger kontraintuitiv nach einer Relektüre Foucaults – sind die grundlegenden Elemente sozialer Systeme nicht Menschen, sondern Kommunikationen. Es ist in der Tat, wie Dietrich Schwanitz behauptet: »Der einzelne Mensch gehört jedem dieser funktional differenzierten Subsysteme nur für kurze Dauer mit nur begrenzten Aspekten seiner Person an, abhängig von seiner jeweiligen Rolle als Wähler, Schüler, Leser, Patient oder Prozessführender. Es ist sein fundamentaler Ausschluss aus der Gesellschaft, der den gelegentlichen Reentry des Individuums unter bestimmten Bedingungen ermöglicht. [...] Die moderne Gesellschaft entwickelt eine Semantik der Individualität, welche das Individuum als fremd, unvertraut und frei betrachtet.«²⁵ Das bedeutet, dass wir davon, dass Personen anders als Disziplinen an Interdisziplinarität teilhaben können, *nur* sprechen können, wenn wir gewillt sind, die traditionelle Vorstellung der »Person« aufzugeben. Das heißt, nur, wenn wir posthumanistisch werden.

Das Tier der Animal Studies, oder der Posthumanismus

Inwiefern betrifft nun all dies unsere Betrachtung der Animal Studies im Verhältnis zur Frage der Disziplinarität, insbesondere der Disziplinarität der Literatur- und Kulturwissenschaften? In meiner Sichtweise bedeutet es, dass wir *nicht* versuchen sollten, uns eine Super-Disziplin mit dem Namen »Animal Studies« vorzustellen (ein gewiss nachvollziehbarer Wunsch aller, die an der kulturwissenschaftlichen Untersuchungen nichtmenschlicher Tiere arbeiten), sondern vielmehr anzuerkennen, dass wir nur in unserer und durch unsere disziplinäre Spezifität etwas Bestimmtes und Unersetzbares zur »Frage nach dem Tier« beizutragen haben, wie sie neuerdings die Aufmerksamkeit so vieler unterschiedlicher Disziplinen gewonnen hat: der Beitrag nicht von etwas *Konkretem*, sondern von etwas *Spezifischem* (und zwischen diesen beiden Ansprüchen liegt eine ganze Welt). Was wir also brauchen, ist nicht Interdisziplinarität, sondern *Multidisziplinarität* oder möglicherweise *Transdisziplinarität* – eine Transdisziplinarität nicht aber verstanden als (um eine jüngere Formulierung zu wählen) »eine kritische Bewertung von Begriffen, Konzepten und Methoden, die disziplinäre Grenzen überschreiten«, als Mittel zu einer »höheren Ebene der Reflexion,« welche »die Aufgabe annimmt, sich selbst

²⁵ Dietrich Schwanitz: Systems Theory According to Niklas Luhmann – Its Environment and Conceptual Strategies, in: Cultural Critique 30 (1995), S. 137–170, hier S. 145.

durch die Thematisierung der Bedingungen ihrer eigenen Rede transparent zu machen.« Vielmehr müssen wir Transdisziplinarität als eine Art verteilter Reflexivität begreifen, die, wie wir gerade gesehen haben, durch die Tatsache notwendig wird, dass (per definitionem) *kein* Diskurs und keine Disziplin die Bedingungen der eigenen Beobachtungen transparent machen kann.²⁶

In diesem Sinn bezeichnet Transdisziplinarität ein verteiltes Netzwerk von Beobachtern erster und zweiter Ordnung (Disziplinen), die genau indem sie ›tun, was sie tun‹ andere disziplinäre Formationen in Frage stellen – und von diesen in Frage gestellt werden. Dies ist der Fall in Cora Diamonds These, dass die Literatur die Philosophie damit konfrontiert, in welchem Ausmaß die charakteristischen Denkweisen der Philosophie über unsere moralischen Verpflichtungen gegenüber Tieren tatsächlich Umgehungen oder Ablenkungen von einer traumatischen Frage sind, die sich in einem tiefgreifenden Sinn dem Denken verwehrt – ein Trauma, das die Philosophie zu mildern versucht, indem sie es in ein Problem der Aussagenlogik verwandelt. Oder aber, um ein weiteres Beispiel zu nehmen: Die Literaturwissenschaft hat eine wichtige Rolle dadurch zu spielen, dass sie zeigt, wie die Theorie der Sprache, auf welche die Kognitionswissenschaft typischerweise setzt, eben jenen Cartesianismus zurück in die Kategorie der Subjektivität schmuggelt, von dem die Kognitionswissenschaft sagt, dass sie ihn mit den Mitteln ihrer resolut funktionalen Analyse­methode überwinden will.²⁷

Zu sagen, dass ein Forschungsgegenstand durch die fortlaufende Differenzierung der Disziplinen tatsächlich bereichert werden wird, bedeutet jedoch nicht, sich auf einen lauen Pluralismus zu berufen – ganz und gar nicht. Wie Luhmann hervorhebt – und hier bestimmt er in Kürze den unzusammenhängenden epistemologischen und ideologischen Kern eines großen Teils der Arbeit in den gegenwärtigen Kulturwissenschaften – ist es »der faulste aller Kompromisse, [...] sich auf ›Pluralismus‹ zu einigen. Damit beginnt und vermeidet man die De­konstruktion der Unterscheidung von Subjekt und Objekt. Jedem Subjekt wird seine eigene Sichtweise, seine eigene Weltanschauung, seine eigene Interpretation konz­ediert – so wie Wolfgang Isters Leser –, aber nur in dem Rahmen, den die

²⁶ Die hier verwendete Formulierung von Transdisziplinarität stammt von Irene Dolling und Sabine Hark: *She Who Speaks Shadow Speaks Truth: Transdisciplinarity in Women's and Gender Studies*, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 25/4 (2000), S. 1195–1198, hier S. 1195 und 1197.

²⁷ Siehe Diamonds Aufsatz: *The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy*, in: dies. u. a.: *Philosophy and Animal Life*, New York, NY 2008, S. 43–90. Der Band enthält auch Repliken auf Diamonds Aufsatz von Stanley Cavell und John McDowell. Zum zweiten Beispiel siehe meinen Aufsatz *Cognitive Science, Deconstruction, and (Post) Humanist (Non)Humans*, in: Neil Badmington (Hg.): *DerridAnimals*, Sonderausgabe der *Oxford Literary Review* (2008), S. 103–125, nachgedruckt in Jodey Castricano (Hg.): *Animal Subjects. An Ethical Reader*, Toronto, ON 2008, S. 125–144.

gleichwohl »objektive« Welt, der Text usw. zulässt.«²⁸ Tatsächlich besteht, wie ich vorgeschlagen habe, ein besserer Weg zur Vorstellung einer je vollständigeren oder umfassenderen Darstellung nichtmenschlicher Tiere durch Interdisziplinarität in der Erkenntnis, dass eine Bereicherung des Untersuchungsgegenstandes nur *mittels* der Disziplinarität und ihrer Differenzen geschehen kann. Dies mag das sein, was (fälschlicherweise) als »Relativismus« bezeichnet wird, es ist aber auch das, was unter den Bedingungen der Moderne »Wissen« heißt.

Entscheidend für ein posthumanistisches Verständnis von Disziplinarität – und, wie ich behaupten würde, des Posthumanismus allgemein – ist damit das fundamentale Prinzip der »Offenheit durch Geschlossenheit«, das Luhmanns Werk uns zu theoretisieren hilft: dass das Ernstnehmen der Phänomene der Selbstreferenz und der autopoietischen Schließung in disziplinären Systemen nicht in einen Solipsismus führt, sondern, im Gegenteil, zur Fähigkeit des Systems, seine Umweltkontakte zu erhöhen und dabei größere Umweltkomplexität für weitere Systeme zu produzieren, was wiederum andere Disziplinen zur Veränderung und Entwicklung herausfordert, wenn sie resonant mit ihrer sich wandelnden Umwelt bleiben wollen. Dies markiert eine gänzlich verschiedene – weil *posthumanistische* – Valenz einer fundamentalen, in vielen zeitgenössischen Diskussionen der (Inter-) Disziplinarität vorherrschenden Annahme: dass, auch wenn Disziplinen die disziplinäre Schließung nicht zu transzendieren vermögen, *Personen* dies können. Wie ein Kritiker im Auftrag der Interdisziplinarität und einer ziemlich üblichen Reihe mit ihr verbundener Wünsche schreibt, wird die disziplinäre Praxis »zu einer mehr produktiven als reproduktiven Umgebung«, wenn »im Geiste einer kritischen Reflexion Bedeutungen und Werte der traditionellen Pädagogik hinterfragt werden können [...]. Die Intersubjektivität von Bedeutung kann aufgedeckt werden,« fährt er fort, »und Erziehungsinstitutionen, der Klassenraum, die Disziplin und die Universität können als wissenskonstruierend und -konditionierend verstanden werden. Auf diese Weise zeigt die Literaturwissenschaft als Wissenschaft der Textualität [...] die epistemologischen Strukturen auf, die organisieren, wie wir wissen, wie unser Wissen übertragen und angenommen wird und warum und wie Studierende es aufnehmen.«²⁹

Wie jedoch Foucault sicherlich als Erster hervorheben würde – und er würde damit den Fußspuren der Kritik seines Lehrers Louis Althusser am Humanismus Antonio Gramscis folgen –, beruht ein solches Bild, wie anziehend auch immer es sein mag, auf der Fantasie eines Subjekts, das der konstitutiven Blindheit (d. h. der

²⁸ Niklas Luhmann: *Beobachtungen der Moderne*, Opladen 1992, S. 61.

²⁹ Jeffrey M. Peck: *Advanced Literary Study as Cultural Study: A Redefinition of the Discipline*, in: *Profession* 85 (1985), S. 49–54, hier S. 51, zit. n. Stanley Fish: *Being Interdisciplinary Is So Very Hard to Do*, in: *Profession* 89 (1989), S. 15–22, hier S. 18.

Kontingenz und Selektivität) entkommt, die Wissen eigentlich möglich macht. Mit anderen Worten bezeichnet »kritische Reflexion« die Fähigkeit, disziplinäre Diskurse beliebig aufnehmen und wieder ablegen zu können, ohne durch sie gebunden zu sein, diese zu beherrschen, ohne durch die Endlichkeit des Wissens beherrscht zu sein – all dies ironischerweise im Dienste einer angeblichen *Identifizierung* der verschiedenen Formen der Endlichkeit, welche die disziplinäre Praxis überdeterminieren. Indem sie die vertraute Figur des Menschen als Subjekt der Reflexion wiedereinführt, reproduziert eine solche Sichtweise ein ganzes Set von Annahmen und Protokollen nicht nur intellektueller, sondern auch ideologischer Spezifität, wie sowohl Thomas Pfau als auch Tilottama Rajan (neben vielen anderen) gezeigt haben. Auf diese Weise bildet sie das Gegenteil dessen, was ich aus der Foucaultschen/Luhmannschen Darstellung der Disziplinarität abzuleiten versucht habe: nicht die »Offenheit durch Geschlossenheit«, die aus dem Ernstnehmen der Selbstreferenz und Autopoiesis der Disziplinarität resultiert, sondern eher eine *Geschlossenheit durch Offenheit* (oder vielmehr *scheinbare Offenheit*) in der Reproduktion eines liberalen humanistischen Subjekts, dass sich dann, auf der Grundlage von Reflexion, an verschiedenen Formen des Pluralismus versucht.

Was noch entscheidender für die vorliegende Thematik ist, ein solches Bild eines kritischen Bewusstseins und seiner Fähigkeit, sich über disziplinäre und diskursive Endlichkeit zu erheben, schließt den Menschen vom Nicht-Menschen ab und setzt so die Mensch/Tier-Teilung in einer deutlich weniger sichtbaren, aber weit grundlegenderen Weise wieder ein, während es angeblich über den Humanismus selbst hinausdeutet (aber auch nur deutet).³⁰ Und es sind der Status, die Struktur und das stumm regierende Set von Annahmen dieser Form von Subjektivität, die vollständig untersucht werden müssen – und nicht nur die Palette ihrer Inhalte und Interessen, wie vermeintlich progressiv, multikulturell und anti-anthropozentrisch auch immer sie sein mögen. Um Derridas Begriffe zu verwenden, ist es eine Frage der präzisen Natur des »auto-« des »autobiographischen Tieres«, des Konzepts des »Menschen«, das der Mensch fälschlicherweise »sich gibt«, um dann seine Anerkennung des nichtmenschlichen Anderen – aus einer gleichsam sicheren ontologischen Distanz – in einer für den liberalen Humanismus gänzlich charakteristischen Geste des sich selbst schmeichelnden »Wohlwollens« zu ermöglichen.

Wie ich detailliert zu zeigen versucht habe, ist für das Verstehen des von mir diskutierten Verhältnisses der Disziplinarität zur Subjektivität – und dies ist der üblicherweise übersehene Aspekt in Derridas späterer Arbeit zur »Frage nach dem

³⁰ Fishs Erwiderung auf die im Peck-Zitat wiedergegebene Sichtweise in seinem aufschlussreichen (und erwartbar schelmischen) Aufsatz *Being Interdisciplinary is So Very Hard to Do* ist sehr nahe an Luhmanns ureigener Position. Fishs Betrachtungen der Disziplinarität werden ausgeweitet in Fish: *Professional Correctness. Literary Studies and Political Change*, Cambridge, MA 1999.

Tier« – ebenso wichtig, dass es hier *zwei* Arten der Endlichkeit sind, unter denen der Mensch der *humanities* arbeitet; sowie darüber hinaus, dass die erste Art (physische Verwundbarkeit, Körperlichkeit und schließlich Vergänglichkeit) paradoxerweise durch genau die Sache für uns unverfügbar und *unanwendbar* gemacht wird, die sie verfügbar macht: und zwar eine zweite Art von »Unvermögen«, eine zweite Art der Endlichkeit, die wir in unserer Abhängigkeit von der radikal ahumanen Technizität der Sprache erfahren (verstanden im breitesten Sinne eines semiotischen Systems). Diese letzte Tatsache hat entscheidende Konsequenzen für das, was wir allzu schnell für »unsere« Konzepte, unsere Interpretationen und unsere Geschichten halten, und das somit in einem entscheidenden Sinn überhaupt nicht Unseres ist. Wenn die Literatur- und Kulturwissenschaften an Zeichensystemen aller Art unter ihren formalen, materiellen und semantischen Aspekten interessiert sind (wie man annehmen würde), dann müssen sie sich, so mein Argument, den ungeheuren Implikationen dieser Tatsache für ihre Disziplinarität stellen.

Was Derrida uns zu formulieren ermöglicht – wie in einem anderen Register aber auch Luhmann –, ist, dass es stimmt, dass unsere Vorstellung von Menschsein, Wissen usw. untrennbar ist von dem, was »wir« sind, von unserer Kultur, unseren Diskursen und Disziplinen; zur gleichen Zeit aber sind wir nicht wir; sind wir nicht das »Auto-« der Autobiographie, die der Humanismus »sich gibt«. Ebenso wichtig für das Thema der Animal Studies ist Derridas Beharren, dass dieser zweite Typ von Endlichkeit – die entfremdende Prothesenhaftigkeit und Exteriorität der Kommunikation – von Menschen und Nicht-Menschen von dem Moment an geteilt wird, in dem sie beginnen, einander mittels irgend eines im elementarsten Sinne verstandenen semiotischen Systems anzusprechen – eine Behauptung, die eindeutig auch geteilt wird von Luhmanns unmissverständlichem Postulat, dass Probleme der autopoietischen Selbstreferenz nicht auf Menschen, das Bewusstsein oder auch nur biologische oder organische Systeme beschränkt sind.³¹

In unterschiedlichen Registern und mit unterschiedlichen Zielen also helfen Derrida, Luhmann und Foucault uns den Punkt zu verdeutlichen – und den ethischen Einsatz des Punktes, wenn wir Derrida glauben –, dass viele der Verwirrungen, welche die Frage der Interdisziplinarität umgeben, von der Tatsache herühren, dass wir die Frage weiterhin in den Begriffen von Personen und einer »subjektzentrierten Semantik« denken, das heißt genauer, in den Begriffen des

³¹ Luhmann argumentiert, dass wenn wir »Autopoiesis als allgemeine Form der Systembildung durch selbstreferentielle Schließung definieren, wir anerkennen müssten, dass es nichtlebende Systeme gibt.« Tatsächlich ist dies eine Schlüsselbehauptung seiner späteren Adaption des Konzeptes der Autopoiesis für *soziale* Systeme. *The Autopoiesis of Social Systems*, in: ders.: *Essays on Self-Reference*, New York, NY 1990, S. 2.

Humanismus. Der Vorteil, den von mir diskutierten Denkern Aufmerksamkeit zu schenken, liegt nicht nur darin, dass sie herausstellen, dass Disziplinen keine Personen sind; sie verdeutlichen außerdem, dass *Personen keine Personen* sind, im Sinne einer Definition der ›Person‹, die der Humanismus ›sich gibt‹. Und hier, an genau diesem Kreuzungspunkt, werden die Animal Studies zu einer Teilmenge der größeren Problematik des *Posthumanismus*.

All das Vorangehende hilft, so hoffe ich, zwei entscheidende und oftmals missverstandene Aspekte des Posthumanismus, so wie ich ihn begreife, klarzustellen: erstens, dass er nicht antihistorisch, sondern nur antihistorizistisch ist, und zweitens, dass er nicht posthuman oder antihuman, sondern vielmehr bloß posthumanistisch ist. Was das Erste angeht, steht die Unterscheidung Humanismus/Posthumanismus tatsächlich in einer gänzlich asymmetrischen Beziehung zu der Unterscheidung Historizismus/Formalismus. Auf die Anerkennung des Unterschieds zwischen Historizität und Historizismus zu beharren, bedeutet schlichtweg, darauf zu beharren, dass, wenn die Vergangenheit weitaus heterogener und komplexer – weitaus *ahumaner* und fremdartiger, wie die Annales-Schule behauptete – als in den von uns geerbten Darstellungen von ihr ist, es ebenso stimmt, dass die Gegenwart, aus der diese Darstellungen als Produkte spezifischer Praktiken und Protokolle stammen, *zu sich selbst* heterogen ist in Weisen, die aktiv unterdrückt werden durch die Umformung eines weiten historischen, kulturellen und anthropologischen Feldes innerhalb der Protokolle des Humanismus sowie des Wissenssubjekts, welches es in und durch diese Protokolle reproduziert.

Was den zweiten Punkt angeht – den, dass der Posthumanismus anti- oder posthuman ist –, hat mein Verständnis des Posthumanen nicht an der von N. Katherine Hayles beschriebenen Fantasie Teil, die eine triumphale Transzendenz der Verkörperung imaginiert und »informativische Patterns gegenüber materieller Instanzierung privilegiert, so dass die Verkörperung in einem biologischen Substrat eher als Zufall der Geschichte denn als Zwangsläufigkeit des Lebens verstanden wird.«³² Ganz im Gegenteil erfordert er, wie Derridas vorheriges Argument suggeriert, die Behandlung dieses ›der Mensch‹ genannten Dinges mit *größerer* Spezifität, *größerer* Beachtung seiner Verkörperung, seinem Eingebettetsein, seiner Materialität sowie der Frage, wie diese im Gegenzug sein Bewusstsein, seinen Verstand usw. formen und von diesen geformt werden. Er erlaubt uns, mit Maturana und Varela, der materiellen, verkörperten und evolutionären Natur von Intelligenz und Kognition angemessene Aufmerksamkeit zu zollen, in der beispielsweise die Sprache nicht länger (wie im philosophischen Humanismus) als eine nahezu magische Eigenschaft gesehen wird, die den *Homo sapiens* ontologisch von jedem anderen Lebewesen trennt. Diese kann nun vielmehr als die essentiell nicht- oder ahumane

32 N. Katherine Hayles: *How We Became Posthuman*, Chicago, IL 1999, S. 2.

Emergenz eines evolutionären Prozesses verstanden werden – was Maturana und Varela als die Emergenz »sprachlicher Bereiche« aus größeren Prozessen der sozialen Interaktion und Kommunikation bezeichnen, die den *Homo sapiens* beinhalten, aber nicht auf diesen beschränkt sind. Diese grundlegend ahumane evolutionäre Emergenz ermöglicht ihrerseits die Sprache selbst sowie die charakteristischen mit ihr verbundenen Modi des Bewusstseins und Denkens, bleibt jedoch an ein evolutionäres Substrat gebunden, das nicht aufhört, sich in menschlicher Interaktion auszudrücken.³³

Und dennoch wäre all das gerade von mir Gesagte nicht möglich – wäre wortwörtlich undenkbar –, ohne leicht erkennbare Modelle, Konzepte, Begriffe usw. (disziplinäre Entwicklungen in der Informationstheorie, der kognitiven Ethologie und der Semiologie, um nur einige zu nennen), die eindeutig *moderne* disziplinäre Hervorbringungen sind, mit ihren eigenen jeweiligen Geschichten und Entwicklungen von der Art, wie sie Foucault in der *Ordnung der Dinge* beschrieben hat. Wir befinden uns somit in einer merkwürdigen, aber unentrinnbaren Schleife, in der unsere Fähigkeit, ›das Humane‹ – vollständiger und stärker noch als den Humanismus – zu verstehen, auf ›posthumanistischen‹ theoretischen und methodologischen Neuerungen beruht, die letzten Endes offenbaren, dass, um Lyotard zu paraphrasieren, das Posthumane zugleich *nach* (chronologisch) und *vor* (als dessen stabile materielle, verkörperte und evolutionäre Bedingung der Möglichkeit) dem Humanen des Humanismus kommt.³⁴ Was wir gewissermaßen ›nach‹ dem Humanismus finden, ist, was wir in Umkehrung von Adornos bekanntem Ausdruck nicht die ›Präponderanz des Objekts‹, sondern die ›Präponderanz des Subjekts‹ nennen könnten. Was ich hier folglich lokalisieren möchte, ist eine zweite entscheidende und in der Tat bestimmende Dimension, in welcher das Problem des Posthumanismus von zentraler Bedeutung ist. Es geht dabei nicht nur allein darum, wie Neil Badmington und andere richtig beobachtet haben, dass »das ›Post-‹ des Posthumanismus keinen absoluten Bruch mit dem Erbe des Humanismus markiert (wozu es ferner gar nicht in der Lage ist).«³⁵ Es bedeutet außerdem, dass, während wir Hayles' Ansicht teilen können, dass verschiedene Vorstellungen und Versionen des triumphierend entkörperlichten Posthumanen, wie diejenige Hans Moravcs, weiterhin auf »eine liberal humanistische Vorstellung des Selbst«³⁶

³³ Ich behandle diese Fragen detaillierter in dem Abschnitt »Disarticulating Language and Species: Maturana and Varela (and Derrida)« aus: *In the Shadow of Wittgenstein's Lion*, in: Cary Wolfe (Hg.): *Zoontologies: The Question of the Animal*, Minneapolis, MN 2003, S. 1–57.

³⁴ Ein vergleichbares Argument macht Neil Badmington in *Theorizing Posthumanism*, in: *Cultural Critique* 53 (2003), S. 10–27.

³⁵ Ebd., S. 21.

³⁶ Hayles: *How We Became Posthuman* (wie Anm. 32), S. 287.

bauen (und diese tatsächlich inthronisieren), wir auch anerkennen müssen, dass es liberal humanistische Möglichkeiten gibt, sich an eben dieser Kritik zu beteiligen.

Bedeutet dies dann, dass der Begriff ›Posthumanismus‹, so wie ich ihn verwende, einfach ein leicht verschleiertes Synonym für ›Systemtheorie‹ oder ›De-konstruktion‹ ist? Dies ist keineswegs der Fall, was durch die Signalleistung dieser Disziplin, die sich ›Wissenschaft‹ nennt, im Kontext der Animal Studies verdeutlicht wird. Es bedeutet jedoch, dass die Wissenschaft, wenngleich sie eine subjektzentrierte Semantik zu scheuen scheint, die ihr *eigene* Form des Idealismus nur unterlaufen kann, wenn sie der Tatsache entgegentritt, dass, wie Luhmann es formuliert, »Wissenschaft [...] sich nicht länger als Repräsentation der Welt, wie sie ist, begreifen [kann] und [...] daher auch den Anspruch, andere über die Welt belehren zu können, zurücknehmen [muß]. Sie leistet eine Exploration möglicher Konstruktionen, die sich in die Welt einschreiben lassen und dabei als Form wirken, das heißt: eine Differenz erzeugen.«³⁷ Das heißt natürlich nicht, dass das dadurch produzierte Wissen wertlos ist oder keinen operativen Nutzen haben kann; es kann im Gegenteil – wie Bruno Latour als Erster behaupten würde – operativen Nutzen und Wirksamkeit nur haben, *weil* es eine solche Reduktion von Komplexität darstellt. Dies bedeutet im Gegenzug, dass »den Bruch zwischen transzendentelem Idealismus und radikalem Konstruktivismus«³⁸ die Tatsache der »Poly-Kontextualität« ausmacht, um Gotthard Günthers Begriff zu verwenden: Das heißt, dass die Unterscheidungen »wahr/falsch« und »Selbstreferenz/Fremdreferenz« nicht nur auseinandergehalten werden müssen, sondern auch, wie Luhmann sagt, »orthogonal zueinander [stehen]. Sie haben keine wechselseitig disbalancierenden Effekte«.³⁹

Aus diesem Blickwinkel kann der Posthumanismus folglich ziemlich spezifisch definiert werden als die Notwendigkeit jedes Diskurses oder kritischen Verfahrens, die konstitutive (*und* konstitutiv paradoxe) Natur seiner eigenen Unterscheidungen, Formen und Vorgehensweisen zu berücksichtigen – und sie in Weisen zu berücksichtigen, die von der mit dem kritischen Subjekt des Humanismus verbundenen Reflexion und Introspektion unterschieden werden können. Das ›Post-‹ des Posthumanismus markiert mithin den Raum in dem der, der diese Unterscheidungen und Formen nutzt, nicht derjenige ist, der ihre Latenzen und blinden

³⁷ Luhmann: Wissenschaft (wie Anm. 17), S. 714.

³⁸ Ebd., S. 709.

³⁹ Ebd., S. 708. »Versteht man die Krisis der modernen Wissenschaft als Sichtbarwerden ihrer Simplifikationen, ihrer Technizität, ihres Funktionierens ohne Weltkenntnis,« schreibt Lumann »läßt sich denken, daß diese Einsicht stärker als bisher wieder in die Wissenschaft zurückgeleitet und zum Gegenstand normaler Forschung werden könnte« (ebd., S. 715) – wie es Pierre Bourdieu in seinen am Ende seiner Karriere unter dem Titel *Science de la science et réflexivité* (Paris 2001) veröffentlichten Vorlesungen versucht hat.

Flecken reflektieren kann, während er sie gleichzeitig verwendet. Dies kann, wie wir bereits gesehen haben, nur durch einen weiteren Beobachter geschehen, der ein unterschiedliches Set an Unterscheidungen anwendet – und dieser Beobachter muss, innerhalb der allgemeinen Ökonomie der Autopoiesis und Iterabilität, kein Mensch sein (und ist aus dieser Perspektive tatsächlich auch nie ›menschlich‹ gewesen). Es ist nur auf dieser Grundlage (die genaugenommen überhaupt keine ›Grundlage‹ ist, eher ein Nicht-Ort, eine *Form der Differenz*), dass ein Beobachter erster Ordnung (das ›Subjekt‹ im humanistischen Sprachgebrauch) auf die Alterität des Anderen hin, und dies unvermeidbar, geöffnet werden kann: nicht durch ›Nachdenken‹ oder wohlwollende Reflexion, sondern durch die eigentlichen Bedingungen der Erkenntnis und der Kommunikation, Bedingungen, die in ihrer konstitutiven ›Blindheit‹ die *Notwendigkeit* des Anderen hervorbringen.

Das ist der Grund, warum die Animal Studies, auch wenn sie in gewissem Sinne als ›nur ein weiteres‹ Feld gesehen werden können, im gerade von mir beschriebenen Sinne *nicht* nur ein weiteres Feld sind. Einerseits können sie sicherlich als das gesehen werden, was James Chandler die neueste Inkarnation eines »subdisziplinären Feldes« nennt, eines »einer ganzen Reihe von akademischen Feldern und Praktiken«, die seit den 1970ern »begannten wurden, *Studies* genannt zu werden: Gender Studies, Race Studies und Cultural Studies natürlich, aber auch Film Studies, Media Studies, Jazz Studies«, die Liste ist praktisch unendlich.⁴⁰ Aber aus den von mir dargestellten Gründen denke ich, dass wir die Animal Studies nicht nur als bloß ein weiteres Feld in der langen Liste der von Chandler aufgeführten ›Punkt Punkt Punkt-Studies‹ sehen dürfen. Das liegt nicht nur daran, dass ich der homogenisierenden Kraft einer solchen Bestimmung widerstehen will, die nahelegt, dass, was radikal unterschiedliche Probleme, Bereiche und Formationen sind, irgendwie identisch wäre; noch liegt es an all den Vorbehalten, zu denen die Bezeichnung ›Studies‹ einlädt. Der Punkt, den ich hervorheben möchte – und es ist einer, der vernebelt wird von dem allgemeinen Namen der ›Studies‹, der die entscheidende Verbindung zwischen den zwei gerade von uns untersuchten Formen der Endlichkeit verdeckt, die in einer einzigartig bestimmenden Weise im Zentrum der Animal Studies liegen –, ist vielmehr der, dass man sich der *humanistischen* oder der *posthumanistischen* Praxis einer Disziplin verpflichten kann, und diese Tatsache ist entscheidend für das, was eine Disziplin zum Feld der Animal Studies beitragen kann.

Nur weil beispielsweise ein Historiker oder eine Historikerin dem Thema nichtmenschlicher Tiere Aufmerksamkeit zukommen lässt – sagen wir, der schrecklichen Lage während des Ersten Weltkriegs in Kampfhandlungen eingesetzter Tiere –, bedeutet dies nicht, dass nicht der Humanismus und der Anthro-

⁴⁰ Chandler: *Critical Disciplinaryity* (wie Anm. 9), S. 358.

pozentrismus in seiner oder ihrer disziplinären Praxis aufrechterhalten und reproduziert werden, insofern, als geschichtsschreibende disziplinäre Subjekt von den ›virealen‹ Effekten der zweiten Form der Endlichkeit und all ihrer zuvor von mir diskutierten Implikationen isoliert bleibt. Und soweit dies der Fall ist, unterminiert diese disziplinäre Praxis auf einer zweiten Ebene, was wie ein anti-anthropozentrisches Unternehmen erscheint, weil ihre Form der disziplinären Subjektivität auf einer konstitutiven Unterdrückung einer weniger sichtbaren – aber aus genau diesem Grund umso grundlegenderen – Bindung zwischen Menschen und nichtmenschlichen Tieren gegründet ist, als Lebewesen, die nicht nur als verkörperte Wesen leben und sterben, sondern auch miteinander in und durch eine zweite Form der Endlichkeit verbunden sind, welche die Mensch/Tier-Differenz umfasst und eine Verbindung formt, die umso stärker ist, weil sie ›ungedacht‹ und in einem fundamentalen Sinn undenkbar ist. Also selbst wenn – um zu unserem historischen Beispiel zurückzukehren – deine Vorstellung von den *externen* Beziehungen der Disziplin zu ihrer größeren Umgebung posthumanistisch ist, indem sie die Existenz nichtmenschlicher Subjekte ernst nimmt sowie den daraus folgenden Zwang, die Disziplin auf das ihr durch Veränderungen in der disziplinären Umgebung aufgezwungene Problem nichtmenschlicher Tiere reagieren lässt, kann deine *interne* Disziplinarität durch und durch humanistisch bleiben.

Wir können damit nun – um zu einem Fazit zu gelangen – ein umfassenderes Schema vorschlagen, in dem ein solches Vorgehen als ›humanistischer Posthumanismus‹ bezeichnet werden könnte. Es situiert sich in einer Ecke einer Ebene, in der die Y-Achse externe Beziehungen (–/+ Humanismus/Anthropozentrismus) und die X-Achse interne Disziplinarität markiert (–/+ Humanismus/Anthropozentrismus). Ein solches Schema ist natürlich nicht exhaustiv gemeint, sondern lediglich indikativ; ebenso wenig schließt es die Erkenntnis aus, dass die Erwünschbarkeit einer bestimmten Position in einem solchen Schema kontextualisiert werden muss. (Ich schlage zum Beispiel vor, dass Sie, wenn Sie ein Interview mit Ihrer Lokalzeitung über Tier-Überbevölkerung führen und die Leser für Ihre Position gewinnen wollen, gut daran tun, in Richtung des interdisziplinären Diskurses zu tendieren, der das humanistische Ende des Spektrums bezeichnet.) In diesem Sinne würde die Bezeichnung ›humanistischer Posthumanismus‹, wie ich andernorts erörtert habe, auch für die kantianische Tierrechtsphilosophie von Tom Regan, die utilitaristische Tierbefreiungs-Position von Peter Singer oder den Capabilities Approach Martha Nussbaums aus *Die Grenzen der Gerechtigkeit* gelten.⁴¹ Indes würde der ›posthumanistische Humanismus‹ in der diagonal entge-

⁴¹ Siehe besonders das erste Kapitel »Old Orders for New: Ecology, Animal Rights, and the Poverty of Humanism« in Wolfe: *Animal Rites* (wie Anm. 21), S. 21–43. Für eine Diskussion Nussbaums, siehe Wolfe: *Flesh and Finitude: Thinking Animals in (Post)Hu-*

“ANIMAL STUDIES” AND THE (POST)HUMANITIES

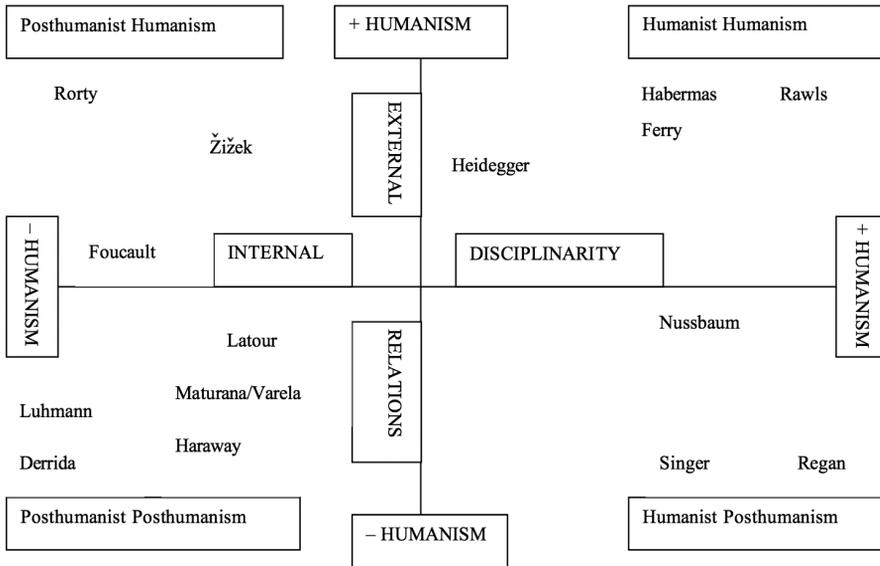


Abb.: Vierfache Disziplinarität: humanistisch versus posthumanistisch, intern versus extern

gengesetzten Ecke dieses Schemas darin bestehen, posthumanistisch innerhalb der internen Disziplinarität zu sein, jedoch humanistisch in der fortgesetzten externen Insistenz auf die ethische und, grob gesagt, ontologische Effektivität der Mensch/Tier-Teilung. Hier – um für den Moment bei Personen zu bleiben, über die ich geschrieben habe – könnte man an die Arbeit eines Richard Rorty oder eines Slavoj Žižek denken. Rortys scharfer *antifoundationalism* zum Beispiel, seine Kritik am philosophischen Realismus und Idealismus als gemeinsamen Formen des ›Repräsentationalismus‹ und seine Ablehnung der Vorstellung der Philosophie als ›Spiegel der Natur‹, zieht gewiss dem humanistischen Wissenssubjekt in seiner disziplinären Praxis den Boden unter den Füßen weg. Jedoch sieht der Liberalismus Rortys in einer solchen Dekonstruktion des philosophischen Repräsentationalismus keinen Auftrag, die Hierarchie von Mensch/Tier zu überdenken, da Tiere (als bestenfalls sekundäre oder ›indirekte‹ Rechtssubjekte) ausgeschlossen sind von dem liberalen ›Gespräch‹ über politische Ziele, dem die Philosophie für Rorty eindeutig untergeordnet ist.⁴²

manist Philosophy, in: *SubStance* 117 (2008), Sonderausgabe *The Political Animal*, hrsg. von Chris Danta und Dimitris Vardoulakas, S. 8–36.

⁴² Für eine detailliertere Behandlung Rortys und des Problems der liberalen *Ethnie* siehe mein Buch: *Critical Environments: Postmodern Theory and the Pragmatics of the ›Outside‹*, Minneapolis, MN 2003, bes. S. 12–22.

Was Žižek betrifft, scheinen ihn seine allseits bekannten Angriffe auf den liberalen Multikulturalismus im Allgemeinen und den Neopragmatismus im Besonderen (die für sich genommen sicherlich richtig sind) entschieden von einer Figur wie Rorty zu trennen.⁴³ Žižeks disziplinären Antihumanismus würde man nicht in seinem *antifoundationalism* verorten, sondern vielmehr exakt in seinem *Angriff* auf den *antifoundationalism*, wo er der von Lacan identifizierten grundlegenden Tatsache der ›Truth as contingent‹ ausweicht – Wahrheit nicht als ›konstruiert‹ oder ›relativ‹ im mit dem Neopragmatismus verbundenen Sinne, sondern in der radikalen Sinnlosigkeit des Lacanschen Realen, das (wie Lacan es bekanntlich formuliert hat) »einer Symbolisierung absolut widersteht.«⁴⁴ Und doch bedeutet, wie ich andernorts erörtert habe, die Feststellung, dass bei Žižek ›das Tier‹ immer schon lediglich eine Metonymie entweder für das Lacansche Reale oder, im Falle von Haustieren, das Symbolische ist, auch die Einsicht, dass, obwohl Žižek eine resolut antihumanistische Beschreibung der Beziehung zwischen dem Denken, psychischen Formationen und der Sprache oder dem Symbolischen aufrechterhält, er in seiner Unfähigkeit, das zu bedenken, was ich die ›Verteilung‹ von Subjektivität über Gattungsgrenzen hinweg genannt habe, nichtsdestoweniger humanistisch und anthropozentrisch ist.⁴⁵ Wie bei Foucault würden seine Darstellung der Disziplinarität und seine eigene disziplinäre Praxis aus von mir bereits ausführlich diskutierten Gründen als posthumanistisch erscheinen. Foucaults externe Beziehungen zum Humanismus sind jedoch zum jetzigen Zeitpunkt schwer zu beurteilen – nicht nur aufgrund einiger beachtlicher Differenzen zwischen seinem frühen Werk (mein Fokus hier) und seinen späteren Untersuchungen der ›Sorge um sich‹ (in denen, wenn wir Žižek glauben, ein gewisser Humanismus zurück in den Vordergrund rückt),⁴⁶ sondern auch, weil wir gerade erst beginnen, die vollen Konsequenzen von Foucaults Konzepten der Bio-Macht und der Biopolitik für gattungsübergreifende Beziehungen verstehen zu können.

⁴³ Beliebige viele Texte ließen sich in diesem Zusammenhang anführen, siehe beispielsweise Slavoj Žižek: *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, NC 1993, Kap. »Introduction« und »The Blind Spot of Liberalism«.

⁴⁴ Ebd., S. 4.

⁴⁵ Für eine umfassendere Betrachtung siehe Cary Wolfe und Jonathan Elmer: *Subject to Sacrifice: Ideology, Psychoanalysis, and the Discourse of Species in Jonathan Demme's The Silence of the Lambs*, in: Wolfe: *Animal Rites* (wie Anm. 21), S. 97–121. Unmittelbar relevant ist hier auch Derridas Behandlung Lacans und des Tiers in: *And Say the Animal Responded?*, in: Cary Wolfe (Hg.): *Zoontologies. The Question of the Animal* (wie Anm. 33), S. 121–46. Für eine detaillierte Diskussion und Kritik von Žižeks Begriff der ›truth as contingent‹ siehe Judith Butler, Ernesto Laclau und Slavoj Žižek: *Contingency, Universality, Hegemony. Contemporary Dialogues on the Left*, London 2000.

⁴⁶ Siehe beispielsweise Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*, London 1989, S. 1–7.

Die Kategorie des »humanistischen Humanismus« bedarf möglicherweise kaum der Ausarbeitung, da fast alle unsere sozialen und politischen Institutionen und die meisten unserer öffentlichen Intellektuellen einen solchen Ansatz für selbstverständlich halten (ich könnte hier – erneut aus denen, über die ich geschrieben habe – Habermas, Rawls und Luc Ferry zitieren). Damit bleibt nur noch der »posthumanistische Posthumanismus«, der mit dem Verständnis – und dem Verständnis der Konsequenzen – der eigentlichen Neubestimmung dessen zu tun hat, was humanistisches Wissen ist, und zwar nachdem die dessen Kern bildende disziplinäre Subjektivität, die Vorstellung des Menschen, die dieses Wissen »sich selbst gibt«, in der Arbeit von Derrida und Luhmann entlang der von mir hier untersuchten Linien umgeschrieben wurde (sowie andernorts in der Arbeit von Deleuze und Guattari, Bruno Latour, Donna Haraway und Maturana und Varela). Kurz gesagt müssen die externen oder ahumanen Kräfte, von denen die Historizisten und Formalisten in den Literatur- und Kulturwissenschaften gleichermaßen annehmen, dass sie immer schon das »Post-« ihres Posthumanismus darstellen (politische Institutionen, ökonomische Infrastrukturen, geopolitische und strategische Konstellationen und Ereignisse, aber auch soziale Institutionen und Konventionen wie Kunstformen und ihre Genres und Medien, Modi der Domestizität und Intersubjektivität u. ä.), immer mit einer *zweiten* Art der Externalität und Ahumanität verbunden werden – einer zweiten Art der Endlichkeit, die uns, wie Derrida uns zu verstehen hilft, als die eigentliche Bedingung der Möglichkeit dessen, was wir wissen und davon mit anderen teilen können, schicksalhaft an nichtmenschliche Lebewesen allgemein bindet und innerhalb dessen an nichtmenschliche Tiere. Es geht mit anderen Worten darum, die Frage der »Animalität« der Animal Studies zu *verorten* – in diesem Fall dort, wo man sie, wie ich wetten würde, am wenigsten erwarten würde.

Aus dem Englischen von Moritz Gleich

Der Weltgeist in Texas

Kultur und Technik bei Ernst Kapp

Leander Scholz

ALS DER GEOLOGE CARL FERDINAND JULIUS FRÖBEL im Jahr 1853 eine deutsche Niederlassung in Texas besuchte, musste er überrascht feststellen, dass er auf eine »Oase deutscher Bildung und Genialität« gestoßen war.¹ Die Wildnis und die harten Bedingungen, unter denen die Siedler am oberen Teil des Flusses Guadalupe lebten, hatten ihrer »verfeinerten Lebensweise« keinen Abbruch getan. Wie die meisten der ausgewanderten Deutschen gehörte auch Julius Fröbel der demokratischen Bewegung des Vormärz an und war sogar Mitglied der Frankfurter Nationalversammlung gewesen. Aufgrund seiner Teilnahme am Wiener Oktoberaufstand von 1848 zunächst zum Tod verurteilt, später allerdings begnadigt, blieb ihm allein die Emigration nach Amerika übrig, um sein politisches Engagement fortzusetzen.² Texas war erst vor wenigen Jahren in den amerikanischen Staatenbund aufgenommen worden, nachdem es sich 1839 von Mexiko losgesagt hatte und von Frankreich und dem Vereinigten Königreich von Großbritannien und Irland als unabhängige Republik anerkannt wurde. Die deutschen Siedler, die sich in der Lateinischen Kolonie mit dem Namen Sisterdale zusammenfanden, hatten 1852 einen »Bund freier Männer« gegründet, dessen Vorsitzender Ernst Kapp hieß und der sich vor allem für soziale Reformen und die Abschaffung der Sklaverei einsetzte,³ was ihm gerade in Texas als einem bekannten Sklavenhalterstaat keineswegs nur Sympathien einbrachte.

Nachdem Julius Fröbel aufgrund der schwierigen Wegverhältnisse sogar von seinem Pferd absteigen musste, um zum Haus der Familie Kapp gelangen zu können, war er umso erstaunter, dort eine Bibliothek vorzufinden, die neben aktuellen politischen Streitschriften auch die Werke Hegels umfasste: »So grenzten hier rohe und gebildete Lebenszustände in idyllischer Eintracht hart aneinander.«⁴

¹ Julius Fröbel: Ein Lebenslauf, Bd. 1, Stuttgart 1890, S. 477.

² Vgl. dazu Julius Fröbel: Die deutsche Auswanderung und ihre culturhistorische Bedeutung. Fünfzehn Briefe an den Herausgeber der Allgemeinen Auswanderungs-Zeitung, Leipzig 1858, S. 10ff.

³ Vgl. dazu Rudolph L. Biesele: The Texas State Convention of Germans in 1854, in: Southwestern Historical Quarterly 33/4 (1930), S. 247–261.

⁴ Fröbel: Ein Lebenslauf (wie Anm. 1), S. 478.

Auch wenn es sich bei dieser Aussage lediglich um eine biographische Notiz handelt, so impliziert sie dennoch eine programmatische Dimension, die sich nicht nur auf das Zusammentreffen zweier politischer Weggefährten bezieht, die nach der gescheiterten Revolution in Deutschland auf der Suche nach der Möglichkeit eines Neuanfangs waren und diese Möglichkeit in den politisch und sozial noch gestaltbaren amerikanischen Staaten meinten gefunden zu haben.⁵ Denn das räumliche und zeitliche Aufeinandertreffen von Deutschem Idealismus in Gestalt der Werke Hegels und der unkultivierten, rohen Natur des zu dieser Zeit noch wenig besiedelten Texas wird genau die Konstellation sein, die es Ernst Kapp nach seiner späteren Rückkehr nach Deutschland ermöglicht, sein bis heute als grundlegendes Werk der Technikphilosophie geltendes Buch mit dem Titel *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (1877) zu schreiben. Dass es sich dabei allerdings nicht um ein neues, abgegrenztes Gebiet der Philosophie handelt, sondern um eine anthropologisch fundierte Erkenntnistheorie und Geschichtsphilosophie, die das gesamte moderne kulturphilosophische Wissen von Giambattista Vico bis hin zu Ludwig Feuerbach unter dem Aspekt der Technik reformuliert und daher letztlich in eine Zivilisationstheorie mündet, macht schon der programmatische Untertitel *Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten* deutlich. Denn Kultur und Technik sind demnach keineswegs Gegensätze, sondern vielmehr beruht die gesamte menschliche Kultur im Kern auf einem technischen Weltverhältnis,⁶ das für Ernst Kapp vom Gebrauch einfacher Werkzeuge bis hin zum modernen Staat reicht. Wo in den großen Systementwürfen des Deutschen Idealismus das komplexe und manchmal auch vieldeutige Wort »Geist« steht, rückt der Begriff der Technik bei Ernst Kapp zum entscheidenden Begriff der Explikation dieses »Geistes« auf. Diese historische Umschrift, die nicht zuletzt der Begegnung der Werke Hegels und der amerikanischen Wildnis geschuldet ist, markiert nicht nur eine tiefgreifende materialistische Wende in der Kulturwissenschaft, die das 19. Jahrhundert prägen wird, sondern konfrontiert darüber hinaus eine lange humanistische Tradition mit dem Aufstieg der Figur des Ingenieurs, deren epistemologische Herausforderung vielleicht von keinem anderen Gelehrtentypus als dem, den Ernst Kapp verkörpert, angenommen und gemeistert werden konnte.

Denn wenn man sich den Lebenslauf von Ernst Kapp vor Augen führt, dann erscheint es zunächst einmal als unwahrscheinlich, dass ausgerechnet ein studierter Altphilologe, der den größten Teil seines Berufslebens als Gymnasiallehrer für

-
- 5 Vgl. dazu Friedrich Kapp: *Aus und über Amerika*, Berlin 1876, Bd. 1, S. 243–290. Vgl. auch Kurt Klotzbach: *Ernst Kapp, der Gründer der Lateinischen Kolonie Sisterdale*, in: *Mitteilungen des Minderer Geschichtsvereins*, Bd. 54 (1982), S. 21–51; Samuel W. Greiser: *Dr. Ernst Kapp, Early Geographer in Texas*, in: *Field and Laboratory* 14/1 (1946), S. 16–32.
- 6 Vgl. dazu Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe, Frankfurt/M. 1999, S. 234–259.

Geschichte und Erdkunde in der deutschen Provinz zubrachte,⁷ zum Begründer einer weitreichenden Technikphilosophie werden sollte. Bevor er sich 1849 aufgrund seiner liberalen Ansichten gezwungen sah, nach Amerika zu emigrieren, hatte er neben einer Reihe von pädagogischen und politischen Schriften 1845 ein umfangreiches Werk zur wissenschaftlichen Geographie publiziert, das 1868 nach seiner Rückkehr unter dem Titel *Vergleichende allgemeine Erdkunde in wissenschaftlicher Darstellung* noch einmal verbessert aufgelegt wurde. Bereits in diesem Werk, das im Kern noch der idealistischen Geschichtsphilosophie und der entsprechenden Dialektik von Natur und Geist verpflichtet ist, deutet sich die materialistische Wende des 19. Jahrhunderts an. Während sich für Hegel der Geist in der Geschichte zunehmend aus der Natur herausarbeitet, steht für Kapp nicht in erster Linie die geschichtliche Zeit im Vordergrund, sondern die kultivierende Gestaltung der natürlichen Lebensräume des Menschen.⁸ Aufgabe der wissenschaftlichen Beschreibung dieser Lebensräume ist daher der Nachweis, wie die Geographie in der »natürlich vorhandenen unverrückbaren Architektonik der Erdräume auch der Geschichte einen festen Halt gibt, indem sie den Menschen als das Innere der Natur verstehen lehrt, indem sie in der Verklärung des Erdbodens durch den Geist des Geistes Selbstbefreiung feiert«.⁹

Eine solche Konstellation der »Selbstbefreiung des Geistes« unter verschärften Bedingungen wird Ernst Kapp dann selbst in der amerikanischen Wildnis erleben. Entscheidend an dieser Konstellation ist, dass es sich bei den Begründern der Lateinischen Kolonie, die sich in Texas gewissermaßen noch einmal an den Anfang der Geschichte versetzt fühlen und daher noch einmal ganz von vorne beginnen können, überwiegend um deutsche Bildungsbürger handelt, die in der Lage sind, diesen zweiten Anfang der Zivilisationsgeschichte aus der Perspektive des tradierten europäischen Wissens zu reflektieren. Ansonsten wäre es wohl äußerst unwahrscheinlich gewesen, dass sich ausgerechnet ein deutscher Gelehrter ausführlich Gedanken über den Unterschied zwischen einer deutschen und einer amerikanischen Axt macht und dieses Werkzeug als ein »mustergültiges Beispiel«¹⁰ für

⁷ Vgl. Viktor Hantzsch: Ernst Kapp, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 51 (1906), S. 31–33. Vgl. auch Dietrich Poeck: Minden im Jahre 1848, in: Mitteilungen des Minderer Geschichtsvereins, Bd. 44 (1972), S. 51–78.

⁸ Vgl. Hans-Martin Sass: Die philosophische Erdkunde des Hegelianers Ernst Kapp. Ein Beitrag zur Wissenschaftstheorie und Fortschrittsdiskussion in der Hegelschule, in: Hegel-Studien, hrsg. v. Friedhelm Nicolini u. Otto Pöggeler, Bd. 8, Bonn 1973, S. 163–181.

⁹ Ernst Kapp: Philosophie oder vergleichende allgemeine Erdkunde als wissenschaftliche Darstellung der Erdverhältnisse und des Menschenlebens nach ihrem inneren Zusammenhang, Braunschweig 1845, Bd. 1, Vorrede, S. X.

¹⁰ Ernst Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten. Mit zahlreichen in den Text gedruckten Holzschnitten, Braunschweig 1877, S. 241.

seine Technikphilosophie anführt, wie Ernst Kapp das getan hat: »Ein solches Werkzeug wie die amerikanische Axt ist insofern ein absolut fertiges, als seine Formverhältnisse das treue Abbild derjenigen eines organischen Vorbildes sind.«¹¹ Dass sich die zunächst ganz praktisch erscheinende Frage, warum eine amerikanische Axt so viel leistungsfähiger ist als eine deutsche, überhaupt stellt und darüber hinaus auch noch einer theoretischen Antwort zugeführt werden muss, lässt sich nur vor dem Hintergrund dieser einmaligen Konstellation verstehen, bei der sich der »Geist« des Deutschen Idealismus in einer Situation des Überlebens bewähren muss, die eher das praktische Wissen des Handwerks erfordert als das eines deutschen Bildungsbürgers. Die Theoriewürdigkeit der amerikanischen Axt, die Kapp noch dadurch steigert, dass er aus einem Gespräch mit einem texanischen »Backwoodsman« zitiert, der eine eigene »*Philosophy of the Axe*« ausgearbeitet hatte und diese zu demonstrieren in der Lage war,¹² begründet insofern eine ganz neue Szene theoretischen Nachdenkens, der bis heute das kultur- und medienwissenschaftliche Wissen viel zu verdanken hat.

Die wirkmächtigen Impulse, die Ernst Kapp der deutschen Philosophie und insbesondere dem Hegelianismus gegeben hat, hängen insofern unmittelbar mit der Erfahrung eines neuen, außereuropäischen Lebensraums zusammen und sind vor allem nicht, wie die Impulse der Linkshegelianer, durch die soziale Frage bestimmt, die zu den entscheidenden politischen Themen des 19. Jahrhunderts gehörte. »Aber Amerika geht dieser Spannung noch nicht entgegen«, wie Hegel in seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* festhielt.¹³ Während die in Europa verbliebenen Erben der Philosophie Hegels dazu gezwungen waren, sich mit den sozialen Spannungen auseinanderzusetzen, und vor diesem Hintergrund die idealistische Geschichtsphilosophie in eine Sozialphilosophie überführten, standen in der texanischen Wildnis nicht die soziale Dichte und die damit einhergehenden Probleme im Vordergrund. Weil sich die Siedler in der Weite des amerikanischen Kontinents zur Not aus dem Weg gehen konnten und ihre soziale und religiöse Lebensform weitgehend selbst wählen durften und mussten, war der politische Diskurs durch ganz andere Interessen und Forderungen geprägt als im engen Europa. Während Philosophen wie David Friedrich Strauß oder Ludwig Feuerbach und insbesondere Karl Marx und Friedrich Engels angesichts einer gesteigerten Arbeitsteilung und schärferer Unterschiede zwischen armen und reichen Bevölkerungsschichten die Frage der sozialen Gerechtigkeit

¹¹ Ebd., S. 244.

¹² Ebd., S. 241.

¹³ G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832–1845, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. 12, Frankfurt/M. 1986, S. 113.

ins Zentrum ihrer theoretischen Arbeiten stellen mussten,¹⁴ konnte Ernst Kapp dagegen die Begegnung zwischen Mensch und Natur für elementarer halten als die sozialen Spannungen in Europa. Auch wenn er mit seiner technikphilosophischen Perspektive im 19. Jahrhundert ein Außenseiter geblieben ist, so lässt sich vielleicht dennoch behaupten, dass er damit den wenigen Zeilen, die Hegel in seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* der Zukunft des amerikanischen Kontinents gewidmet hat, auf eine sehr eigenwillige Weise gefolgt ist und einen weiten Sprung in diese Zukunft hinein getan hat, der auch heute vielleicht noch nicht wirklich verstanden worden ist: »Amerika ist somit das Land der Zukunft, in welchem sich in vor uns liegenden Zeiten, etwa im Streite zwischen Nord- und Südamerika, die weltgeschichtliche Wichtigkeit offenbaren soll; es ist ein Land der Sehnsucht für alle die, welche die historische Rüstkammer des alten Europa langweilt.«¹⁵

1. Organprojektion und Prothesentheorie

Um den weitreichenden Anspruch seines technikphilosophischen Ansatzes verstehen zu können, den Ernst Kapp gleich im Vorwort mit der Formulierung des Prinzips der »Organprojektion« erhebt, mit dem das »Zustandekommen von Mechanismen nach organischem Vorbilde«¹⁶ erklärt werden soll, muss man sich zunächst einmal vor Augen führen, auf welches Gebiet sich dieser Anspruch überhaupt bezieht. Denn obwohl Ernst Kapp unbestritten als Begründer der Technikphilosophie gilt und in vielen theoriegeschichtlichen Abrissen als Vertreter der Organprojektion inzwischen kanonisiert ist, wird der damit verbundene Anspruch, die neuzeitliche Unterscheidung zwischen naturwissenschaftlicher und kulturwissenschaftlicher Erkenntnis zugunsten einer gemeinsamen Wurzel zurückzuweisen, meist beiseite gelassen. Das wird insbesondere daran deutlich, dass das Prinzip der Organprojektion häufig als Vorläufer der Prothesentheorie aufgefasst wird, wie sie vor allem von Sigmund Freud und Arnold Gehlen ausformuliert worden ist. Die Fassung des Menschen als »Prothesengott«¹⁷ steht jedoch in einer völlig anderen Theorietradition, die den Menschen vor allem als ein Mängelwesen versteht, das aufgrund seiner schlechten organischen Ausstattung gezwungen ist,

¹⁴ Vgl. Karl Löwith: *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts*, Hamburg 1986, S. 65–152.

¹⁵ Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (wie Anm. 13), S. 114.

¹⁶ Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (wie Anm. 10), S. VI.

¹⁷ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ders.: *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*, hrsg. v. Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt/M. 1997, S. 31–108, hier S. 57.

sich künstlich zu ergänzen. Nicht ohne Grund nennt Freud in diesem Kontext den Menschen ein »schwaches Tierwesen« und verweist auf die vielfachen Probleme, die ihm seine technischen »Hilfsorgane« bereiten, mit denen er nicht »verwachsen« sei.¹⁸ Schon hier deutet sich ein vollkommen anderer Übergang zwischen dem Organischen und dem Technischen an, der für Freud notwendigerweise eine Quelle des Unbehagens darstellen muss, weil die künstliche Überbietung der natürlichen Ausstattung stets auch Züge einer technischen Hybris trägt. Für Ernst Kapp hingegen, dessen anthropologische Prämissen stark durch sein altphilologisches Wissen geprägt sind, ist es keine Frage, dass der Mensch das »Idealthier« ist, das die »Spitze der gesamten Entwicklungsreihe der organischen Bildungen auf der Erde« darstellt.¹⁹ Im Unterschied zur Prothesentheorie, die auf der Diagnose einer körperlichen Mangelhaftigkeit basiert, wird das Prinzip der Organprojektion bei Kapp durch die Vollkommenheit des menschlichen Körpers begründet.

Die Auswirkungen dieses zentralen Unterschieds zur Prothesentheorie lassen sich am Beispiel des theoretischen Zugriffs auf diese Problematik bei Arnold Gehlen veranschaulichen. Denn über die »Organverstärkung« und den »Organersatz« hinaus sieht Gehlen in der »Organentlastung« und der »Organausschaltung«²⁰ die entscheidenden Leistungen der technischen Artefakte, die den Menschen trotz seiner mangelhaften Anpassung an seine Umwelt handlungsfähig machen sollen. Technische Artefakte haben demnach nicht allein die Aufgabe, die mangelhafte organische Ausstattung des Menschen zu kompensieren, und das heißt vor allem, seine Leistungsfähigkeit zu steigern, sondern bieten auch einen Schutz gegen mögliche Reize aus der Umwelt, die den schlecht angepassten Menschen ansonsten überfordern würden. Ohne solche selbstgeschaffenen Abwehrmechanismen, die den Menschen als ein »Lebewesen mit einem gebrochenen Verhältnis zur urwüchsigen Natur«²¹ ausweisen, wäre dieser nicht überlebensfähig. Marshall McLuhan hat diese Argumentation prägnant zugespitzt, wenn er technische Artefakte als Erweiterung des menschlichen Körpers versteht, und zwar nicht nur im Sinne einer Leistungssteigerung, sondern im äußersten Fall in Form einer »Selbst-amputation«, die als therapeutische Reaktion auf eine Störung des Organismus verstanden werden muss. Entscheidend dabei ist, dass der prothetische Diskurs von einem derart tiefgehenden Riss zwischen Natur und Kultur ausgeht, dass gerade

¹⁸ Ebd., S. 57.

¹⁹ Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik (wie Anm. 10), S. 16f.

²⁰ Arnold Gehlen: Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1954, S. 8. Vgl. ders.: Anthropologische Ansicht der Technik, in: Hans Freyer, Johannes Chr. Papalekas u. Georg Weippert (Hg.): Technik im technischen Zeitalter. Stellungnahmen zur geschichtlichen Situation, Düsseldorf 1965, S. 101–118.

²¹ Gehlen: Die Seele im technischen Zeitalter (wie Anm. 20), S. 9.

die Unmöglichkeit einer Erkenntnis dieses Zusammenhangs im Gegenzug die Bedingung des Verständnisses von Kultur darstellt. Weil der Mensch von Natur aus sozusagen ein gestörtes Lebewesen ist, lassen sich zwar die Folgen dieser Störung analysieren, die Störung selbst jedoch kann nicht den Blick geraten: »Selbstamputation schließt Selbsterkenntnis aus.«²²

Dagegen ist das Prinzip der Organprojektion für den technikphilosophischen Ansatz von Ernst Kapp die maßgebliche Szene menschlicher Erkenntnis, bei der insbesondere der Zusammenhang von Natur und Kultur als solcher sichtbar wird. Aus diesem Grund besteht das zentrale Anliegen der *Grundlinien einer Philosophie der Technik* in dem Nachweis, dass »der Mensch unbewusst Form, Funktionsbeziehung und Normalverhältnis seiner leiblichen Gliederung auf die Werke seiner Hand überträgt und dass er dieser ihrer analogen Beziehungen zu ihm selbst erst hinterher sich bewusst wird.«²³ Was in einem ersten Schritt als Organprojektion zunächst unbewusst geschieht, wird in einem zweiten Schritt zur Quelle bewusster Selbsterkenntnis des Menschen, die sich keineswegs nur auf seinen »Geist« bezieht, sondern ihm mit der physiologischen Erkenntnis seines eigenen Körpers auch den Zugang zur Naturerkenntnis insgesamt eröffnet. Die technischen Artefakte, die nach dem Prinzip der Organprojektion verstanden werden sollen, stellen somit nicht wie in der modernen Tradition das Andere der Natur dar, das sich allein mittels einer kulturellen Logik aufschlüsseln lässt, sondern sind unbewusste Nachahmungen der Natur, deren nachträgliche Bewusstmachung daher zugleich Naturerkenntnis ist. Das eigentliche Skandalon dieser geschichtlich angelegten Erkenntnistheorie, die traditionelle Überlegungen der antiken Naturphilosophie wieder aufnimmt und mit der neuzeitlichen Lehre von den Artefakten verbindet, besteht vielleicht nicht in erster Linie in dem radikalen anthropozentrischen Standpunkt, den Ernst Kapp vertritt, sondern in dem Rückgriff auf die *imitatio*-Lehre angesichts einer rasanten technischen Entwicklung, die spätestens seit der Renaissance die klassische Vorstellung einer *mimesis* zunehmend unter Druck geraten lässt.²⁴ Im 19. Jahrhundert kommt diese Abkehr von der traditionellen Epistemologie der Nachahmung vor allem in der Karriere der Figur des Ingenieurs zum Ausdruck, den Ernst Kapp jedoch jedem Zeitgeist entgegen gerade nicht als ingenieösen Erfinder begreift, sondern als einen unbewussten Agenten einer teleologischen Naturordnung, die allerdings nicht unmittelbar als solche philosophisch zu erkennen ist, sondern nur über den Umweg der prakti-

²² Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. *Understanding Media*, übers. v. Meinrad Amann, Düsseldorf/Wien 1968, S. 52.

²³ Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (wie Anm. 10), S.V.

²⁴ Vgl. Hans Blumenberg: *Methodologische Probleme einer Geistesgeschichte der Technik*, in: ders.: *Geistesgeschichte der Technik*, hrsg. von Alexander Schmitz u. Bernd Stiegler, Frankfurt/M. 2009, S. 49–85.

schen Tätigkeit von Ingenieuren. Dass der damit verbundene programmatische Anspruch, den Kapp gleich in den ersten Sätzen formuliert, nämlich »Empirie« und »Speculation« gerade unter den Bedingungen einer materialistischen Wende ihrer »gegenseitigen Ergänzung« zuzuführen,²⁵ sicherlich nicht ohne starke metaphysische Grundannahmen auskommt, die sich leicht kritisieren lassen,²⁶ wird jedem heutigen Leser der *Grundlinien einer Philosophie der Technik* sofort auffallen und kann als der eigentliche Grund angesehen werden, warum Ernst Kapp zwar rezipiert worden, aber dennoch ein Außenseiter geblieben ist. Die weitreichenden Impulse jedoch, die von dieser eigenwilligen Modernisierung der aristotelischen Naturphilosophie ausgegangen sind und möglicherweise auch noch ausgehen, werden häufig unterschätzt.

Denn einerseits steht Ernst Kapp ganz in der Tradition der neuzeitlichen Lehre von den Artefakten, deren zentrales Theorem darin besteht, dass sich der Mensch nicht selbst erkennen kann, sondern nur anhand der kulturellen Werke, die er selbst hervorgebracht hat. Mit dieser Argumentation, die vor allem gegen die cartesianische Vorstellung eines *ego* gerichtet ist, das im *cogito* bei sich selbst zu sein glaubt, hatte Giambattista Vico die Kulturwissenschaft begründet und von der entstehenden modernen Naturwissenschaft abgegrenzt: »Folgendes muss bei jedem, der darüber reflektiert, Staunen erregen – wie nämlich alle Philosophen sich ernsthaft darum bemüht haben, Wissen zu erlangen von der Welt der Natur, von der doch, weil Gott sie schuf, er allein Wissen haben kann, und wie sie vernachlässigt haben, diese Welt der Völker oder politische Welt zu erforschen, von der, weil die Menschen sie geschaffen hatten, die Menschen auch Wissen erlangen konnten.«²⁷ Wie Gott sich zur natürlichen Welt als deren Schöpfer verhält, so steht der Mensch den kulturellen Werken seiner eigenen Welt gegenüber, in denen er sich spiegelbildlich selbst erkennen kann. Die neuzeitliche Lehre von den Artefakten, die ihre Wurzeln bereits in der Renaissance hat, begreift die menschliche Schöpfung in Analogie zur göttlichen nach den Prinzipien künstlicher Hervorbringung, die in der Lage ist, die gegebene Natur nicht nur zu ergänzen, sondern auch zu überbieten. Was nachgeahmt wird, ist daher nicht mehr in erster Linie die geschaffene Natur, sondern unter der Losung »*imitare creationem*« der Akt der Erschaffung selbst.²⁸ Wie Gott sich in der Schöpfung entäußert hat, um sich selbst spiegeln zu können, so stellen auch die menschlichen Werke eine Selbstentäuße-

²⁵ Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (wie Anm. 10), S. V.

²⁶ Vgl. dazu Johannes Rohbeck: *Ernst Kapps Kulturtheorie der Technik*, in: Andreas Arndt u. Walter Jaeschke (Hg.): *Materialismus und Spiritualismus. Philosophie und Wissenschaften nach 1848*, Hamburg 2000, S. 143–152.

²⁷ Giambattista Vico: *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, übers. v. Vittorio Hösle u. Christoph Jermann, Hamburg 2009, S. 142 f.

²⁸ Vgl. dazu Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit* (wie Anm. 6), S. 251 ff.

nung des menschlichen Geistes dar. Dass im 19. Jahrhundert dann ebenso die Vorstellung eines göttlichen Schöpfers unter die menschlichen Werke eingereiht und als eine weitere Entäußerung des Menschen analysiert werden kann, erscheint letztlich als eine Konsequenz der neuzeitlichen Lehre von den Artefakten, die insbesondere Ludwig Feuerbach programmatisch ausformuliert hat: »[...] der Gegenstand des Menschen ist nichts anderes als sein *gegenständliches Wesen* selbst.«²⁹ In diesem Sinne versteht auch Ernst Kapp, der sich explizit auf Feuerbach bezieht, die technischen Artefakte als eine Selbstentäußerung des Menschen, und zwar ganz konkret im Hinblick auf seine körperliche Existenz, die nun zum Ausgangspunkt der Selbsterkenntnis wird: »So war unter Anderen auch für *Ludwig Feuerbach* der Mensch derjenige Punkt, von dem alles Erkennen sowohl ausgeht, wie auf den es hinausläuft; aber nicht der Mensch überhaupt, sondern nur der leibliche Mensch.«³⁰

Während in dieser Tradition die Idee der menschlichen Selbstproduktion im Vordergrund steht, die im 19. Jahrhundert in eine historisch angelegte Theorie der Gesellschaft mündet, deren Grundlinien sich bis hin zur Systemtheorie und ihrem Theorem der Autopoiesis verfolgen lassen,³¹ greift Ernst Kapp andererseits zugleich auf eine geradezu gegenläufige Tradition zurück, die ihre Wurzeln in der antiken Naturphilosophie hat und aus deren Perspektive die technischen Artefakte nicht entlang einer Entgegensetzung von Natur und Kultur zu begreifen sind, sondern im Gegenteil allein anhand der Übereinstimmung beider. Das zentrale Stichwort ist hier nicht die Autonomie der menschlichen Welt, die sich aus der Natur herausgearbeitet und von den natürlichen Gesetzen abgekoppelt hat, sondern die Widerspiegelung des Makrokosmos im menschlichen Mikrokosmos. Die Selbstentäußerung des Menschen in Gestalt der von ihm hergestellten Artefakte stellt demnach nicht nur den Leitfaden für die menschliche Selbsterkenntnis dar, sondern ist zugleich auch der Schlüssel für die Naturerkenntnis insgesamt. Indem sich der Mensch in den zunächst unbewusst geschaffenen technischen Artefakten seiner selbst bewusst wird, ist ihm über den Umweg der so aufgedeckten »*Einheit der Menschennatur*« ebenfalls die Aufdeckung der zugrundeliegenden »*Einheit der Naturkräfte*«³² möglich. Zur Widerspiegelung des Makrokosmos im menschlichen Mikrokosmos hat der Mensch somit keinen unmittelbaren theoretischen Zugang, wie in der klassischen Naturphilosophie, sondern allein entlang der Bewusstmachung seiner eigenen technischen Praxis: »Denn indem der Mensch sich der Einheit seines Wesens als des ihm bisher unbewussten Grundes seiner auf den Zusammenhang der Naturkräfte gerichteten Forschung bewusst wird, indem er in

²⁹ Ludwig Feuerbach: *Das Wesen des Christentums*, Stuttgart 2008, S. 52.

³⁰ Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (wie Anm. 10), S. 9.

³¹ Vgl. Niklas Luhmann: *Ökologie des Nichtwissens*, in: ders.: *Beobachtungen der Moderne*, Wiesbaden 2006, S. 149–220.

³² Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (wie Anm. 10), S. 12.

und aus der Natur, nicht über und ausser ihr denkt, ist sein Denken die Uebereinstimmung der physiologischen Anlage mit den kosmischen Bedingungen.«³³ Vor dem Hintergrund dieser Modernisierung der klassischen Naturphilosophie wird verständlich, warum für Ernst Kapp jede technische *inventio* letztlich eine *imitatio* bleiben muss. Weil der Mensch jederzeit »in und aus der Natur, nicht über und ausser ihr denkt«, kann die technische Praxis keine Folge eines sich selbst gewissen *cogito* sein, das sein analytisches Wissen im Entwurf technischer Werkzeuge und Apparate zur Anwendung bringt. Die technische Praxis ist keine nachträgliche Konsequenz einer vorab gegebenen Epistemologie,³⁴ sondern im Gegenteil, sie ist selbst unmittelbar zugleich epistemische Praxis, die das Fundament der menschlichen Erkenntnis schlechthin, und das heißt von Natur und Kultur, abgibt.

2. Das Organische und das Mechanische

Um diesen Zusammenhang begrifflich zu explizieren, nutzt Ernst Kapp eine semantische Doppeldeutigkeit aus, die seine gesamte Theorie der Organprojektion strukturiert. Auch hierbei spielt die Begegnung von amerikanischem Pragmatismus und antikem Wissen eine entscheidende Rolle. Denn Kapp übersetzt den berühmten Ausspruch von Benjamin Franklin, dass der Mensch ein *tool making animal* ist, den er zustimmend zitiert,³⁵ nicht unmittelbar ins Deutsche, sondern greift dafür auf das griechische Wort *órganon* und auf den theoretischen Kontext dieses Wortes bei Aristoteles zurück. Weil *órganon* wiederum ins Deutsche übertragen sowohl Werkzeug im klassischen instrumentellen Sinne bedeutet als auch die organische Funktionseinheit bezeichnen kann, ist es Ernst Kapp möglich, seinen technikphilosophischen Ansatz entlang dieser Doppeldeutigkeit genau an der Schnittstelle zwischen physiologischem und technischem Diskurs zu situieren.³⁶ Denn mit dieser zweifachen Übertragung vom Englischen ins Griechische und vom Griechischen ins Deutsche, die das zeitgenössische Technikverständnis mit der wesentlich weiteren klassischen Auffassung von *téchne* kombiniert, ist stets auch der antike Kontext präsent, wenn Ernst Kapp den Zusammenhang von Werkzeugen und Organen thematisiert. So wird aus dem *tool making animal* als theoretische Szene menschlicher Selbstbehauptung zugleich eine theoretische Szene menschlicher Selbsterkenntnis.

³³ Ebd., S. 12 f.

³⁴ Zu dieser Problematik vgl. Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, in: ders.: Holzwege, Frankfurt/M. 1994, S. 75–113.

³⁵ Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik (wie Anm. 9), S. 237.

³⁶ Vgl. Friedrich Kittler: Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft, München 2000, S. 203–209.

Leitend für diese epistemologische Umschrift ist die berühmte Aussage von Aristoteles aus seiner Schrift *Peri psychēs* zur menschlichen Hand als dem »Werkzeug der Werkzeuge«, die Ernst Kapp als Altphilologe geläufig war und die er im dritten Kapitel seiner Abhandlung auch zitiert: »So ist die Seele wie die Hand. Denn auch die Hand ist das Werkzeug der Werkzeuge und so auch der Geist die Form der Formen und die Wahrnehmung die Form der wahrnehmbaren Dinge.«³⁷ Auch wenn sich diese Aussage zur menschlichen Hand als anthropologischer Topos bis ins 18. und 19. Jahrhundert erhalten hat, ist ihr eigentlicher Gehalt dennoch verloren gegangen. So versteht etwa Kant in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) die »Gestalt und Organisation« der menschlichen Hand als Anzeichen für die »Charakterisierung des Menschen als eines vernünftigen Tieres«, weil »dadurch die Natur ihn nicht für eine Art der Handhabung der Sachen, sondern unbestimmt für alle, mithin für den Gebrauch der Vernunft geschickt«³⁸ gemacht habe. Und wenn Hegel in seiner *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (1817–1830) die menschliche Hand als ein »absolutes Werkzeug«³⁹ beschreibt und feiert, dann scheint er lediglich Aristoteles zu wiederholen. Während in der modernen Anthropologie die Hand jedoch vor allem deshalb als ein perfektes Werkzeug verstanden wird, weil sie als universelles Instrument so vielfältig einsetzbar erscheint, geht die Analogie von Seele und Hand bei Aristoteles über diese praktische Dimension technischer Geschicklichkeit weit hinaus. Wie Denken und Wahrnehmen, die für Aristoteles zu den Vermögen der Seele gehören, die es gestatten, die Formen des Möglichen und des Wirklichen zu empfangen, stellt die Hand ein Organ dar, das in der Lage ist, wechselseitige Verbindungen zwischen dem Menschen und seiner Umwelt herzustellen. Dahingegen ist die Übersetzung des griechischen Wortes *órganon* als Werkzeug unmittelbar mit der Vorstellung eines praktischen Anwendungsbereichs verbunden. Die häufig zitierte Stelle, an der Aristoteles von der Hand als dem »Werkzeug der Werkzeuge« spricht, führt die Thematik allerdings im Kontext einer Wahrnehmungslehre ein. Wie ein wahrgenommener Stein seine Form in der Seele hinterlässt, so verhält es sich auch bei der Hand, in der ein Stein liegt und deren Fähigkeit, sich den Dingen anzuschmiegen und diese Dinge zu handhaben, Aristoteles anführt, um die Fähigkeit der Wahrnehmung zu erläutern, die Formen der wahrnehmbaren Dinge

³⁷ Aristoteles: Vom Himmel, Von der Seele, Von der Dichtkunst, hrsg. u. übers. v. Olof Gigon, München 1987, S. 337f. (De anima, 432a 1–3). Vgl. bei Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik (wie Anm. 10), S. 41 u. S. 197.

³⁸ Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hrsg. v. Reinhard Brandt, Hamburg 2000, S. S. 260 (AA VII 324).

³⁹ G.W.F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832–1845, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. 10, Frankfurt/M. 1986, § 411, S. 192.

aufzunehmen. Die Hand steht bei Aristoteles gerade nicht wie in der modernen Anthropologie für die Fähigkeit der Selbstproduktion des Menschen, wie etwa bei Friedrich Engels, wenn er in seinem Aufsatz *Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen* (1896) die menschliche Hand nicht nur als »Organ der Arbeit«, sondern zugleich auch als »ihr Produkt«⁴⁰ beschreibt und das Freiwerden der Hand mit der Potenz des Menschen in Verbindung bringt, sich seine eigenen Zwecke zu setzen.

Schon anhand dieser knappen Rekonstruktion der sehr unterschiedlichen Thematisierungen der menschlichen Hand wird deutlich, dass es im Hintergrund um die Problematik einer natürlichen Teleologie geht, die sich auch in der Doppelbedeutung von Organ und Werkzeug widerspiegelt, die Ernst Kapp für seine Kombination beider Zugänge zum Problem der Technik nutzt.⁴¹ Denn für das Theorem der Organprojektion kommt es darauf an, wie der Zusammenhang von Organ und Werkzeug – und das heißt in diesem Fall der Übergang vom Organischen zum Mechanischen – gedacht wird. Bemerkenswert dabei ist, dass ausgerechnet Prothesen, und zwar nicht im metaphorischen, sondern im konkreten Sinne, für Ernst Kapp gerade nicht in der Lage sind, diesen Zusammenhang zu erläutern. So nennt er die »bekannte eiserne Hand« von Götz von Berlichingen ein »mechanisches Gestell«, das bloß eine notdürftige Ergänzung eines fehlenden Gliedes darstelle.⁴² Zwar zeichne sich dieses »künstliche Glied« durch eine für die damalige Zeit bemerkenswerte Geschicklichkeit aus, und der »Mechanikus«, der diese Hand hergestellt hat, orientierte sich offensichtlich im Sinne der *imitatio*-Lehre an einem Modell der Nachahmung. Weil dieser künstlichen Prothese jedoch die Vorstellung zugrunde liegt, dass der Körper selbst auch bloß ein Mechanismus ist, findet hier für Ernst Kapp gerade kein Übergang zwischen dem Organischen und dem Mechanischen im Sinne der Organprojektion statt. Was Kapp dazu veranlasst, die Bewunderer solcher technischen Leistungen zu kritisieren, lässt sich anhand der Polemik gegen die »künstlichen Uhr- und Räderwerke tanzender und plappernder Gliederpuppen«⁴³ verdeutlichen, die sich durch die gesamte Abhandlung zieht. Denn damit ist vor allem die Faszination für solche Automaten gemeint, die seit der Frühen Neuzeit als mechanisches Double des menschlichen Körpers inszeniert werden.⁴⁴ Weil sich in diesen Inszenierungen der Unterschied

⁴⁰ Friedrich Engels: *Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen*, Karl Marx u. Friedrich Engels Werke, hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 20, Berlin 1962, S. 444–455, hier S. 445.

⁴¹ Vgl. dazu Gernot Böhme: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1992, S. 184–190.

⁴² Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (wie Anm. 10), S. 101 ff.

⁴³ Ebd., S. 105.

⁴⁴ Vgl. dazu Nicole C. Karafyllis: *Bewegtes Leben in der Frühen Neuzeit. Automaten und ihre Antriebe als Medien des Lebens zwischen den Technikauffassungen von Aristoteles*

zeigt, »welcher zwischen dem unbewussten Geschehen absoluter Selbstproduction und dem bewussten Nachconstruieren eines organischen Gebildes obwaltet«,⁴⁵ rechnet Kapp die mechanischen Imitationen des menschlichen Körpers, die insbesondere im 17. Jahrhundert zu den spektakulären Maschinen gehörten, zu den »unfruchtbaren Machwerken« der Nachahmung. Was die Bewunderer dieser »Machwerke« demnach nicht verstanden haben, ist der Umstand, dass man die technischen Artefakte aus dem Unterschied zum Organischen und nicht aus der Gleichsetzung mit dem Organischen heraus verstehen muss: »Ein Organ ist niemals Theil einer Maschine, ein Handwerkzeug eben so wenig das Glied eines Organismus, und ein mechanischer Organismus ist ebenso wie ein organisches Räderwerk ein – hölzernes Eisen.«⁴⁶

Dass Kapp so strikt auf dieser Unterscheidung beharrt und die »mechanistische Weltanschauung«⁴⁷ so rigoros zurückweist, hängt nicht nur mit seiner aristotelisch inspirierten Naturauffassung zusammen, sondern hat auch explizit politische Gründe. Denn wenn er gegen das Maschinendenken des 17. Jahrhunderts anspricht, dann ist damit nicht nur das cartesianische Verständnis des Körpers als Gliedermaschine gemeint, sondern auch das mechanistische Staatsverständnis, wie es etwa von Thomas Hobbes ausformuliert wurde, der den Staat als einen künstlichen Menschen und damit als eine große Gliedermaschine begreift. Bereits in seiner im Kontext der demokratischen Bewegung des Vormärz entstandenen Schrift *Der constituirte Despotismus und die constitutionelle Freiheit* (1849), die in erster Linie eine Kritik der preußischen Bürokratie darstellt, hatte Kapp argumentiert, dass eine mechanistische Staatsauffassung notwendig auf einen Despotismus hinauslaufen muss: »Je mechanischer ein Staat regiert wird, desto despotischer wird er regiert, je organischer ein Staat sich regiert, desto freier ist er.«⁴⁸ Weil sich eine Maschine nicht selbst in Gang setzen kann und die Vorstellung eines Urhebers nahelegt, der sie auch zu bedienen hat, steht das mechanistische Staatsverständnis der demokratischen Idee einer Selbstbestimmung entgegen. Unter der Annahme, dass der Staat wie eine große Gliedermaschine funktioniert, kann der Einzelne letztlich nur ein Empfänger von Befehlen sein. Und umgekehrt stellt sich die Problematik des Regierens vorrangig als Problematik der Entscheidungsgewalt dar, die erst dann in den Vordergrund rückt, wenn nicht mehr auf eine natürliche

und Descartes, in: Gisela Engel u. dies. (Hg.): *Technik in der Frühen Neuzeit – Schrittmacher der europäischen Moderne*, Frankfurt/M. 2004, S. 295–335.

⁴⁵ Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (wie Anm. 10), S. 101.

⁴⁶ Ebd., S. 99.

⁴⁷ Ebd., S. 101.

⁴⁸ Ernst Kapp: *Der constituirte Despotismus und die constitutionelle Freiheit*, Hamburg 1849, S. 85.

Teleologie zurückgegriffen werden kann.⁴⁹ Weil ein Mechanismus im Unterschied zu einem Organismus keinen inneren Zweck hat, stellt die mechanistische Auffassung im 17. Jahrhundert die einschneidende Überwindung der aristotelischen Teleologie dar, die es erst erlaubt, den Menschen als Urheber seiner eigenen Welt zu begreifen.⁵⁰ Denn erst in diesem Rahmen ist es möglich, Zwecke nicht mehr als natürliche und damit gegebene, sondern als der mechanisch begriffenen Natur äußerliche und selbst gesetzte zu verstehen.

Vor dem Hintergrund dieser Ambivalenz der mechanistischen Auffassung greift Ernst Kapp seine organische Staatsauffassung keineswegs als eine restaurative Rückkehr zu antiken Modellen von Staat und Natur, sondern entlang der Doppelbedeutung des griechischen Wortes *órganon* im Sinne von Werkzeug und Organ als eine Modernisierung der aristotelischen Tradition. In der mechanistischen Auffassung entdeckt der Mensch seine Fähigkeit, selbst Zwecke zu setzen. Aber nur in der organischen Auffassung ist der Mensch ein Selbstzweck. Ausgehend von dieser Einsicht reformuliert Kapp das politische Programm des absoluten Idealismus, das sich gegen die Tradition der Vertragstheorie wendet und das sowohl dem Individuum als auch dem Staat insgesamt den Status eines Selbstzwecks zubilligt, auf der Grundlage einer politischen Physiologie: »Die Corresponsabilität der Zwecke des Einzelorganismus und der Zwecke des staatlichen Gesamtorganismus ist die Wiege der Ethik und der realisierten Rechtsordnung. Demnach ist der ganze Mensch im Staate, aber auch der ganze Staat im Menschen.«⁵¹ Wie sich der Makrokosmos im Mikrokosmos spiegelt, so soll sich der Einzelorganismus im Gesamtorganismus wiederholen, damit sichergestellt ist, dass der Selbstzweck des Einzelnen in den Selbstzweck des Ganzen jederzeit eingeschrieben bleibt, wozu unter Umständen auch eine politische Revolution nötig sein kann.⁵² Spätestens hier wird deutlich, dass das Theorem der Organprojektion, das ebenfalls für den Staat gelten soll, nicht bloß deskriptiv gemeint ist, sondern zumindest auch Aspekte normativer Vorgaben mit einschließt. Denn die politischen Forderungen, die damit verbunden sind, basieren auf einem Imperativ der Wiedererkennung des Mechanischen als eine Projektion des Organischen, bei der es vielleicht nicht vorrangig um die Frage geht, ob es sich tatsächlich so verhält, sondern darum, was es bedeutet, das Mechanische auf das Organische hin auszulegen.⁵³ Im Hinblick auf die Auffassungen des 17. Jahrhunderts, die den politischen Staat wie ein technisches Mittel

⁴⁹ Vgl. dazu Leo Strauss: *Hobbes' politische Wissenschaft*, Neuwied/Berlin 1965, S. 150 ff.

⁵⁰ Vgl. dazu Georg Lukács: *Der junge Hegel. Über die Beziehung von Dialektik und Ökonomie*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1973, S. 524–564.

⁵¹ Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (wie Anm. 10), S. 310.

⁵² Vgl. ebd., S. 228.

⁵³ Vgl. dazu Susanne Fohler: *Techniktheorien. Der Platz der Dinge in der Welt des Menschen*, München 2003, S. 34–48.

begreifen, um die menschliche Gemeinschaft künstlich ins Werk zu setzen, könnte das heißen, dass das technische Mittel mehr weiß als diejenigen, die es gebrauchen, und dass dieses Wissen erst dann expliziert werden kann, wenn es unter der leitenden Perspektive des Theorems der Organprojektion bewusst gemacht wird: »Denn der unbewusst dem organischen Vorbild nachgeformte Mechanismus dient seinerseits wieder nach rückwärts als Vorbild zur Erklärung und zum Verständnis des Organismus, dem es seinen Ursprung verdankt.«⁵⁴

3. Die Episteme der Technik

Während für die Linkshegelianer des 19. Jahrhunderts die menschliche Arbeit nicht nur das maßgebliche Modell darstellt, um die historische Selbstproduktion des Menschen im Wechselspiel von Entäußerung und Wiederaneignung begrifflich zu fassen, sondern auch die zentrale Hinsicht auf die Synthesis des Sozialen abgibt,⁵⁵ verschiebt der technikphilosophische Ansatz von Ernst Kapp die Aufmerksamkeit von der sozialen Organisation der Arbeit auf deren technische Mittel. Auch wenn Kapp die berühmte Stelle aus Hegels *Wissenschaft der Logik* (1812–16), bei der das Mittel im Verhältnis zum Zweck als ein »Höheres« eingestuft wird, nicht zitiert, so lässt sich diese Stelle dennoch als Ausgangspunkt für seinen Ansatz begreifen: »[...] der *Pflug* ist ehrenvoller, als unmittelbar die Genüsse sind, welche durch ihn bereitet werden und die Zwecke sind. Das *Werkzeug* erhält sich, während die unmittelbaren Genüsse vergehen und vergessen werden. An seinen Werkzeugen besitzt der Mensch die Macht über die äußerliche Natur, wenn er auch nach seinen Zwecken ihr vielmehr unterworfen ist.«⁵⁶ Denn diese Stelle kann man derart interpretieren, dass das technische Mittel mehr weiß als derjenige, der es hergestellt hat, um es im Hinblick auf einen vorgestellten Zweck zu benutzen. Während sich die Linkshegelianer vor allem an der Dialektik von Werkzeug und Benutzer abgearbeitet haben, bei der nicht nur der Benutzer das Werkzeug anwendet sondern auch umgekehrt, und daher versucht haben, diese Dialektik praxeologisch zu bewältigen,⁵⁷ wählt Ernst Kapp dagegen einen episte-

⁵⁴ Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik (wie Anm. 10), S. 26.

⁵⁵ Vgl. dazu Jürgen Habermas: Erkenntnis und Interesse. Mit einem neuen Nachwort, Frankfurt/M. 1973, S. 36–87.

⁵⁶ G.W.F. Hegel: Wissenschaft der Logik II, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832–1845, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. 6, Frankfurt/M. 1986, S. 453.

⁵⁷ Vgl. Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, Karl Marx u. Friedrich Engels Werke, hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 23, Berlin 1989, S. 391–530.

mologischen Zugang zu dieser Problematik. Denn das Theorem der Organprojektion lässt sich auch so auffassen, dass es das technische Mittel auf sein »Höheres« hin befragt. Zugang zu dieser Perspektive findet Kapp zunächst am Beispiel einfacher Werkzeuge, die ihr Vorbild in den einzelnen Gliedmaßen haben sollen: »Wie das Stumpfe in der Faust vorgebildet ist, so die Schneide der Werkzeuge in den Nägeln der Finger und den Schneidezähnen. [...] Hammer, Beil, Messer, Meissel, Bohrer, Säge, Zange sind primitive Werkzeuge, gewissermaßen die »Werk-Werkzeuge«, die urensten Begründer der staatlichen Gesellschaft und ihrer Cultur.«⁵⁸ Auch wenn Kapp diesen Beispielen ein langes Kapitel widmet, dienen sie in erster Linie dazu, das Schema der Organprojektion überhaupt zu etablieren. Die epistemologische Dimension dieses Schemas lässt sich hingegen erst an solchen technischen Mitteln zeigen, die sich nicht mehr unmittelbar auf den menschlichen Körper zurückführen lassen und daher auch keine »Werk-Werkzeuge« sind.

Erst im Rahmen des Übergangs von den einfachen Werkzeugen, deren Benutzung in der Regel an die menschliche Hand gebunden ist, zu komplexeren Apparaturen und Maschinen, deren Herstellung durch die einfachen Werkzeuge bedingt ist, formuliert Kapp deshalb sein eigentliches Programm, auf das es bei der historischen Interpretation der Werkzeuge ankommt: »Denn nicht auf eine Geschichte der Werkzeuge haben wir uns einzulassen, sondern die Aufgabe ist, die Bedeutung ihrer Formierung für den Fortschritt im Selbstbewusstsein hervorzuheben.«⁵⁹ Weil die technische Praxis keine künstliche Hervorbringung ist, die das von Natur aus Gegebene transzendiert, stellen Apparate und Maschinen ebenso wie die einfachen Werkzeuge keine zunehmende Selbstentfremdung des Menschen dar, sondern vermehren im Gegenteil das Wissen des Menschen von sich selbst. Bemerkenswert ist diese leitende Perspektive insbesondere vor der Erfahrung des 19. Jahrhunderts, dass der technische Fortschritt durch eine maschinelle Eigenlogik geprägt wird.⁶⁰ Denn wie Ernst Kapp bündig formuliert, gehen die zunehmend komplexen Werkzeuge aus anderen Werkzeugen hervor und sind gerade nicht mehr ein unmittelbares Produkt der menschlichen Hand: »Ein Werkzeug erzeugt das andere.«⁶¹ Dass das Theorem der Organprojektion ausgerechnet unter diesen Bedingungen seine eigentliche Wirksamkeit entfalten soll, macht dessen epistemologische Pointe allererst deutlich. Kapp erläutert diese am Beispiel optischer Apparate wie der Brille,

⁵⁸ Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik (wie Anm. 10), S. 43 f.

⁵⁹ Ebd., S. 53.

⁶⁰ Vgl. Ernst Cassirer: Form und Technik, in: ders.: Symbol, Technik, Sprache, hrsg. v. Ernst Wolfgang Orth u. John Michael Krois, Hamburg 1985, S. 39–91. Zur Auseinandersetzung mit Ernst Kapp vgl. auch ders.: Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 2, Darmstadt 1964, S. 253 ff.

⁶¹ Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik (wie Anm. 10), S. 74.

dem Fernrohr und dem Mikroskop bis hin zur *Camera obscura*, deren technische Konstruktionen häufig als Nachbildungen des menschlichen Auges verstanden werden: »Vom Standpunkte der Organprojektion hat man solche Aussprüche einfach umzukehren und zu erklären, dass die Construction der *Camera obscura* ganz analog sei der des Auges, dass sie das von dem Organ aus unbewusst projizierte mechanische Nachbild desselben sei, mittels dessen Unterstützung die Wissenschaft nachträglich in die Vorgänge der Gesichtswahrnehmung habe eindringen können.«⁶² Weil die analytische Analogie von Auge und optischem Apparat erst dann sinnvoll ist, wenn man weiß, wie das menschliche Auge funktioniert, lässt sich die historische Genese dieser optischen Apparate nicht durch das Wissen um das menschliche Auge erklären, sondern umgekehrt ist das organische Vorbild erst im Nachhinein durch sein mechanisches Nachbild explizierbar geworden. Auch wenn die technische Praxis einem vorgestellten Zweck dienen mag, ist sie im Hinblick auf ihre epistemologische Dimension keine Anwendung eines vorab gegebenen Wissens, sondern unmittelbar epistemische Praxis, die nicht zuletzt deshalb zunächst unbewusst bleibt, weil sich ihre Urheber einen anderen subjektiven Zweck vorstellen, den diese zu verfolgen meinen. Die epistemologische Dimension verdankt sich also keinem im Subjekt lokalisierten Willen zur Erkenntnis, sondern wird einer »Bestimmung *aller* organischen Gebilde« unterstellt, »sich nach aussen zu projiciren, um als wissenschaftlicher Forschungsapparat retrospectiv zur Selbstkenntniss und zur Erkenntniss überhaupt verwendet zu werden«.⁶³

Wie fundamental der Unterschied zwischen dem Theorem der Organprojektion und der Prothesentheorie ist, lässt sich nicht nur daran anschaulich machen, dass dem Verständnis der technischen Artefakte als künstliche Prothesen die Vorstellung eines zunächst unversehrten und natürlichen Körpers innewohnt, der technisch überformt wird.⁶⁴ Das Theorem der Organprojektion erhebt dagegen den sehr viel umfassenderen Anspruch, den Weg zu einer »culturhistorischen Begründung der Erkenntnislehre überhaupt«⁶⁵ zu bahnen. Es bezieht sich also weder nur auf Natur noch ausschließlich auf Kultur, sondern versteht die technischen Artefakte, die den Ausgangspunkt der menschlichen Kultur darstellen, als jeweils historische Bedingung der Produktion von Erkenntnis. Während die Prothesentheorie in analytischer Hinsicht stets im Rahmen einer Kulturkritik verbleibt, weil die technischen Artefakte ausschließlich im Horizont einer ethisch zu bewertenden Praxis der Manipulation in den Blick kommen,⁶⁶ bezieht das Theorem der

⁶² Ebd., S. 81.

⁶³ Ebd., S. 96.

⁶⁴ Vgl. dazu Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 2002, S. 36 ff.

⁶⁵ Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (wie Anm. 10), S. 33.

⁶⁶ Vgl. Hans Blumenberg: *Einige Schwierigkeiten, eine Geistesgeschichte der Technik zu*

Organprojektion seine epistemologische Perspektive gerade aus der Einsicht, dass die technische Praxis nicht im subjektiven Willen ihrer Urheber aufgeht. Allein der Begriff der Projektion, den Ernst Kapp mit Verweis unter anderem auf die Kartographie und auf die Wahrnehmung im Sinne einer optischen Abbildung als ein »Verlegen eines Innerlichen in das Außere«⁶⁷ einführt, macht deutlich, dass es sich im Unterschied zum praxisnahen Begriff der Prothese um einen erkenntnistheoretischen Zusammenhang handelt, der zumindest entfernt an die platonische Ideenlehre erinnert, auch wenn Kapp keinen Zweifel an seiner materialistischen Grundhaltung lässt und den antiken Imperativ der Selbsterkenntnis ganz konkret auf die körperliche Existenz bezieht: »Das Selbst hat aufgehört, der Inbegriff eines nur geistigen Verhaltens zu sein. Eine wunderliche Täuschung geht mit der Einsicht zu Ende, dass der leibliche Organismus der nächste und eigentliche Bestand des Selbst ist.«⁶⁸ Der entscheidende Unterschied zur platonischen Tradition besteht jedoch darin, dass das technische Abbild sein verkörpertes Vorbild allererst auslegen muss, um als solches überhaupt erkennbar sein zu können. Die kulturhistorische Begründung der Erkenntnistheorie, bei der die technische Praxis zur maßgeblichen Szene der Erkenntnis aufrückt, basiert auf einer Dialektik von Vorbild und Abbild, deren Brisanz darin besteht, dass das Nachträgliche das Ursprüngliche erläutert und nicht etwa eine Abweichung oder Verfälschung darstellt.

Dass hierbei der aktuelle Stand der Technik wie ein historisches Apriori der Erkenntnis fungiert, macht Ernst Kapp an dem »schon ganz eingebürgerten Vergleich des Nervensystems mit dem elektrischen Telegraphen«⁶⁹ deutlich. Die Etablierung des elektrischen Telegraphen verändert nicht nur das kommunikative System auf eine äußerst nachhaltige Weise,⁷⁰ sondern stellt zugleich auch ein neues epistemologisches Schema dar, das es möglich macht, physiologische Vorgänge auf eine andere Weise als bislang zu befragen und die menschlichen Nervenbahnen in Analogie zu elektrischen Kabeln zu begreifen. Die elektrische Telegraphie, deren beabsichtigter Zweck in der Übermittlung von Nachrichten besteht, wird für das Theorem der Organprojektion genau dann zu einem »wissenschaftlichen Forschungsapparat«, wenn die technische Praxis nicht nur ein

schreiben, in: ders.: *Geistesgeschichte der Technik*, hrsg. von Alexander Schmitz u. Bernd Stiegler, Frankfurt/M. 2009, S. 7–47.

⁶⁷ Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (wie Anm. 10), S. 30.

⁶⁸ Ebd., S. 2.

⁶⁹ Ebd., S. 135.

⁷⁰ Vgl. Frank Hartmann: *Weltkommunikation und World Brain. Zur Archäologie der Informationsgesellschaft*, in: Herbert Hrachovec u. Alois Pichler (Hg.): *Philosophy of the Information Society. Proceedings of the 30. International Ludwig Wittgenstein Symposium*, Bd. 2, Heusenstamm 2008, S. 125–140.

Teilgebiet des Wissens verändert, sondern damit zugleich eine neue Auffassung vom Menschen einhergeht, die das Wissen des Menschen sowohl von sich selbst als auch im Sinne einer Naturerkenntnis insgesamt neu ausrichtet. Eine neue technische Praxis reorganisiert somit nicht nur die vom Menschen geschaffene Welt der kulturellen Artefakte. Als epistemologisches Schema expliziert sie zugleich die natürlichen Voraussetzungen dieser vom Menschen geschaffenen Welt, indem die »im Menschen zusammengefasste Natur«⁷¹ zu einem Gegenstand wissenschaftlicher Erkenntnis wird. Auch wenn der technikphilosophische Ansatz von Ernst Kapp sehr häufig auf die plastische Korrespondenz von Organen und Werkzeugen reduziert wird, so geht es dem Theorem der Organprojektion nicht in erster Linie um eine Zuordnung technischer Artefakte zu einzelnen Körperteilen oder um die Zurückführung technischer Erfindungen auf den menschlichen Körper. Zwar mögen insbesondere die einfachen Werkzeuge durch eine plastische Ähnlichkeit geprägt sein, so tritt die epistemologische Dimension der Korrespondenz erst dann in den Vordergrund, wenn sich »kaum mehr eine Formähnlichkeit« erkennen lässt: »Die Projection steht im Gegentheile um so viel höher, als sie überwiegend wesentliche Beziehungen und Verhältnisse des Organismus zur Anschauung bringt, die um so reiner und geistig durchsichtiger sich darstellen, je weniger die Aufmerksamkeit durch zu grosse Treue plastischer Ausformung abgelenkt wird.«⁷² Die eigentliche Leistung des Theorems der Organprojektion besteht deshalb nicht in einer anthropologischen Beruhigung angesichts einer technischen Praxis, die spätestens mit der Entwicklung der Maschinenteknik den überschaubaren Rahmen menschlicher Handhabung zu sprengen droht. Sondern insbesondere unter den Bedingungen einer maschinellen Eigenlogik, die es nahelegt, die Apparate und Maschinen allein anhand ihrer konstruktiven Prinzipien zu begreifen, soll es dazu anleiten, die technische Praxis zugleich als eine Praxis der Erkenntnis ihrer Voraussetzungen zu verstehen.

Diese heuristische Bedeutung, die Ernst Kapp der technischen Praxis entlang der semantischen Doppeldeutigkeit von Organ und Werkzeug zuspricht, ist auch der Grund dafür, warum der radikale Anthropozentrismus, der dem Theorem der Organprojektion zugrunde liegt und der sich nur schwer mit dem evolutionstheoretischen Wissen des 19. Jahrhunderts vereinbaren lässt,⁷³ von einer tiefen Ambivalenz heimgesucht wird. Denn einerseits ist es für Kapp keine Frage, dass der Mensch, wenn schon nicht den »räumlichen Mittelpunkt« des Universums, so doch zumindest seinen »figürlichen« darstellt: »Der Mensch holt aus der ganzen

⁷¹ Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik (wie Anm. 10), S. 12.

⁷² Ebd., S. 74.

⁷³ Vgl. dazu Michael Deege: Ernst Kapp. Bemerkungen zur Philosophie der Organprojektionstheorie, in: *Prima Philosophia* 14/1 (2001), S. 51–68.

Natur sich selbst zusammen, an ihr philosophiert er sich zum Selbstbewusstsein hinauf und die Welt ausser ihm ist die Handhabe zur Erschliessung der Welt in ihm.«⁷⁴ Andererseits handelt es sich dabei um einen Prozess, der das bewusste Handeln der Akteure übersteigt und dessen Wirksamkeit darin liegt, dass die erkenntnistiftende Projektion den natürlichen Organen selbst unterstellt wird. Aus dieser Perspektive erscheint die Kultur lediglich als eine Selbstausslegung der Natur, und die historische und technisch bedingte Fassung des Menschen stellt bloß den Raum der Reflexion dar, in dem sich die nicht vom Menschen gemachte Natur in der vom Menschen gemachten Kultur spiegelt. Weil die technischen Artefakte für Ernst Kapp nicht allein das Zeugnis der menschlichen Zivilisation sind, entfaltet die zugleich subjektiv und objektiv gedachte Dialektik von Vorbild und Nachbild eine Geschichtsphilosophie, bei der im Anschluss und im Unterschied zum Deutschen Idealismus nicht mehr dem Geist sondern der Technik die Rolle des Absoluten zukommt. Während für Hegel in der Antike der Kunst, im Mittelalter der Religion und in der Neuzeit der Philosophie die Rolle zukommt, das Absolute in der »Einheit mit seiner Entäußerung«⁷⁵ darzustellen, rückt für Ernst Kapp im 19. Jahrhundert die technische Praxis auf diese Position vor. Die kulturhistorische Begründung der Erkenntnistheorie stellt insofern den tiefgreifenden Versuch dar, die *Phänomenologie des Geistes* auf systematische Weise durch eine *Phänomenologie der Technik* zu ersetzen. Die Radikalität, mit der dabei die technische Praxis ins Zentrum der Anthropologie gestellt wird, ist bis heute diskursiv nicht eingeholt und vielleicht noch nicht einmal als solche anerkannt worden: »Hervor aus den Werkzeugen und Maschinen, die er geschaffen, aus den Lettern, die er erdacht, tritt der Mensch, der *Deus ex Machina*, Sich Selbst gegenüber!«⁷⁶

⁷⁴ Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik (wie Anm. 10), S. 12.

⁷⁵ G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Werke in 20 Bd. auf der Grundlage der Werke von 1832–1845, hrsg. v. Eva Moldauer u. Karl Markus Michel, Bd. 3, Frankfurt/M. 1986, S. 580.

⁷⁶ Kapp: Grundlinien einer Philosophie der Technik (wie Anm. 10), S. 351.

Medienanthropologie

Eine Menschenwissenschaft vom Menschen?

Stefan Rieger

»Doch ist die Behauptung, dass es allein die technischen Standards sind, die letztlich alles Menschliche bestimmen, tatsächlich haltbar?«¹

1.

Manche Konzepte muss man vor sich selbst schützen und gerade die Medienanthropologie bedarf eines solchen Schutzes besonders dringend.² Angetreten in der Kopplung zweier Großkonzepte scheint sie nachgerade dazu angetan, sich in den Unschärfen ihrer beiden Teilkomponenten vollends zu verlieren. Für den jüngeren Fall des Mediums gilt, dass in bunter Beliebigkeit inzwischen so ziemlich alles zu einem solchen deklariert wurde – und zwar in einem Maße, das gespannt darauf macht, ob es überhaupt noch etwas zu finden gibt, das von einer entsprechenden Etikettierung verschont blieb. Bücher, technisches Gerät, Massenmedien wie Radio, Film und Fernsehen, aber auch die Apparaturen der frühen Physiologielabors, Musik, Geld, Schreibmaschinen, Computer, soziale Verwendungsweisen wie das Kino und nicht zuletzt der Mensch (und sogar die Gesellschaft) selbst sind in den Genuss gekommen, als Medien ge- und behandelt zu werden. Und nur am Rande sei auf die logischen Abgründe einer möglichen Disziplin Medienanthropologie verwiesen, die im Fall des Menschen als Medium in einem ihrer Komposita verdoppelt, was dann als ganze Lehre von ihm veranschlagt wird und den Menschen so in wundersam tautologischer Redundanz gleich zweimal adressiert – als eine Menschenwissenschaft vom Menschen eben.

Wenn eh schon kein Mensch weiß, was Medien sind, so ist es um dessen eigenen Status kaum besser bestellt und wenig verwunderlich, dass ein ambitioniertes

¹ Frank Hartmann: Medienarchäologie: Friedrich Kittler, in: Stefan Weber (Hg.): Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus, Konstanz 2003, S. 58–64, hier S. 63.

² Zu ihrer (trans)disziplinären Fassung vgl. Matthias Uhl: Medien, Gehirn, Evolution. Mensch und Medienkultur verstehen. Eine transdisziplinäre Medienanthropologie, Bielefeld 2009.

Unternehmen wie Luhmanns Systemtheorie nur noch für seine Preisgabe optieren kann. Ist vom *ganzen Menschen* einer bestimmten Anthropologie die Rede, dem man Last wie Lust der Individualisierung aufbürden kann, oder ist sie von einem solchen, wie ihn das *Aufschreibesystem 1900* in eine Liste neurophysiologischer Subroutinen zerlegt?³ Oder ist die Rede von jenem Menschen, der in unterschiedlichen Lesarten im Anschluss an Heideggers Seinsgeschichte und Foucaults Biomacht zwischen dem nackten Leben Agambens, der Multitude Hardt/Negris oder unterschiedlichen Aspekten einer Bioökonomie situiert wird – einer Ökonomie des Lebens, die nicht zuletzt im Rückgriff auf Neuroprothetik, Genetik, synthetische Biologie und andere Formen des Enhancements die ethische Frage nach Umsetzung oder Enthaltung in den Raum stellt?⁴ Oder ist die Rede vom Menschen als einem taxonomisch zu bestimmenden Gattungswesen, das es von Pflanzen, Tieren oder Maschinen zu unterscheiden gilt? Ursula K. Heise hat 2010 in ihrem Buch *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur* die posthumanistischen Implikationen des Artendiskurses in einer großen Vielfalt nachgezeichnet und virtuos Denkooptionen durchgespielt, die neben allen nur möglichen Rücksichten auf andere Arten dem Menschen selbst als einer Art gelten. Damit unternimmt sie einen sehr unaufgeregten Blick auf das Durch- und Miteinander der Arten und das, was als Hybridisierung allerorten von sich reden macht. Dieser Blick ist vielfältig, er kann Verschränkungen benennen, kann auf die Hartnäckigkeit von Widersprüchen und Ungereimtheiten hinweisen, die unter anderem dem sakrosankten Konzept der Biodiversität gelten.⁵ Was auf diese Weise sichtbar wird, sind Fallstricke, in denen sich gesellschaftspolitische Diskussionen verheddern: etwa die Frage, warum denn ausschließlich dem Menschen, wenn er denn eine Art unter anderen Arten ist, die Aufgabe zugemutet wird, sich um einen nachhaltigen Umgang mit seinem Habitat zu kümmern, während andere Lebewesen von einem solchen Ansinnen verschont bleiben. Oder ist jemals schon jemand auf die Idee gekommen, dem konstruktionsfreudigen Biber den Bau seiner Burgen aus Gründen des Umweltschutzes zu verbieten oder schwergewichtige Elefanten aus eben solchen Gründen dazu aufzufordern, Rücksicht auf die sie umgebende Vegetation zu nehmen.⁶ Im Anthropozän, also in einer Epoche, die durch die Bestimmbarkeit der Erde durch den Menschen bestimmt ist, lauten die Fragen anders: Gefragt wird nicht nach der besonderen Stellung des Menschen im Kosmos,

³ Vgl. dazu Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposium 1992, Stuttgart/Weimar 1994.

⁴ Vgl. dazu Thomas Lemke: *Biopolitik zur Einführung*, Hamburg 2007.

⁵ Vgl. dazu Ursula K. Heise: *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*, Berlin 2010, S. 152 ff.

⁶ Vgl. dazu ebd., S. 159 ff.; sowie Kate Soper: *What Is Nature? Culture, Politics, and the Nonhuman*, Oxford 1995.

wie es noch in den Gründungsschriften der philosophischen Anthropologie hieß, dafür aber etwa nach der technischen Gestalt der Umwelt, nach dem Zusammenleben mit anderen Arten, aber auch nach einer kosmopolitischen Umgestaltung des Artbegriffs selbst und damit nach Reflexionsformen, wie sie unter dem Begriff *speciesism* verhandelt werden.⁷

Die Kopplung von Mensch und Medium zu einer Medienanthropologie macht die Lage nicht besser. Hier rächt sich das Erbe einer bestimmten Denktradition, die ein scheinbar natürliches Band zwischen Mensch und Medium glaubte knüpfen zu können. Die Rede ist von jener wirkmächtigen Schule der naturalisierenden Organprojektions- und Erweiterungsthesen, die von der frühen Technikphilosophie eines Ernst Kapp mit ihren Faustkeilen bis zu den Unmittelbarkeits- und Extensionsphantasien im *global village* eines Marshall McLuhans reicht. Dieser Richtung zufolge sind Medien unbeschadet ihrer Komplexität ohne Bezugnahme auf jenen Menschen, den sie erweitern, verbessern oder gar substituieren, gar nicht erst zu denken.⁸ Darüber hinaus leistet die Rede von der Medienanthropologie zu allem Überfluss allen nur denkbaren Missverständnissen Vorschub – etwa dem, sie könne jenes Reservat sein, in dem der Geltungsbereich zwischen Menschen und Medien geklärt und damit eine wie auch immer geartete Befriedung zwischen beiden erzielt wäre. Wie sehr es dabei um das Beziehen von Positionen geht, macht die Auseinandersetzung um die Medienarchäologie Friedrich Kittlers deutlich.⁹ Die Exegese von Kittlers Arbeiten verliert sich immer mehr in den Performanzen seiner Wissenschaftsprosa, in Fragen etwa, die der Verwendung des Personalpronomens *ich*, der Verweigerung des reflexiven *sich* als Abgrenzungsgestus gegenüber der ungeliebten Frankfurter Schule Adornos oder der Obsession für den ingenieurshaften Klartext gelten.¹⁰ Es ist wenig erstaunlich (und verdoppelt einen Befund, der für eine Medienanthropologie typisch ist), dass hinter solchen Nickeligkeiten das grundsätzliche Anliegen umso beredter, weil in ungeschützter Massivität, zu Tage tritt. Bei allen Nuancen im Argument geht es um die Sache jenes Menschen, dem Foucault in seiner *Ordnung der Dinge* als empirisch-

⁷ Vgl. dazu Heise: *Nach der Natur* (wie Anm. 5), S. 164.

⁸ Vgl. Stefan Rieger: *Organische Konstruktionen. Von der Künstlichkeit des Körpers zur Natürlichkeit der Medien*, in: Derrick de Kerckhove, Martina Lecker und Kerstin Schmidt (Hg.): *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2008, S. 252–269.

⁹ Zum Verhältnis von Medienarchäologie und Medienanthropologie vgl. Hartmann: *Medienarchäologie: Friedrich Kittler* (wie Anm. 1), S. 68; sowie der Verweis auf Hartmut Winkler: *Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus »anthropologische« Mediengeschichtsschreibung*, unter: <http://www.heise.de/tp/artikel/2/2228/1.html> (16.10.2012).

¹⁰ Zu den Feinheiten von Kittlers Performanz vgl. Geoffrey Winthrop-Young: *Friedrich Kittler zur Einführung*, Hamburg 2005, S. 15 f. sowie besonders den Exkurs *Kittlerdeutsch*.

transzendente Doublette einen eben nur befristeten Liegeplatz am Strand des Wissens gewährt hat, und den Kittler in den Plural zu setzen wusste, um ihn dann mit einem elitären Federstrich auszumerzen, d. h. durch das Kollektiv *die Leute* zu ersetzen und ihn im Modus der Uneigentlichkeit gegen eine schier allmächtige Datenverarbeitung auszuspielen: »Sicher, Medienkonsumenten können den Output von Medien weiterhin mit Kunst verwechseln. Was darunter abläuft, in den Schaltkreisen selber, ist keine Kunst, sondern ihr Ende in einer Datenverarbeitung, die von den Menschen Abschied nimmt.«¹¹

Die zentrale Frage, die hier verhandelt wird, ist die nach dem Verhältnis von Mensch und Medium. Kittler hat in den Bestimmungsbemühungen dieses Verhältnisses das Sediment und die historische Semantik humanistisch geprägter Haltungen ausgemacht, deren Leitbegriffe wie Seele, Geist oder Natur nicht überzeitliche Wesenheiten, sondern Effekt kulturtechnischer Programmierungen sind. In diesen Knochen eines schnöde hingeworfenen Mediendeterminismus haben sich die Kritiker verbissen, und zwar in einer Weise, dass man über den »Einfluss« der Medien idealtypisch in Prozentangaben befinden zu können und im Wechselschluss einen anthropologischen Rest bilanzieren zu dürfen glaubt. In der Haltung, diesen Rest dann als eine von keiner Durchformung erreichten Natur des Menschen zu veranlassen, kommt das Selbstmissverständnis entsprechender Positionen mustergültig zum Tragen. Die Ableitung des Sonderstatus des Menschen aus der Restdiskussion hat Methode und ihre Filiationen sind vielfältig: Wo die einen die Approximation an die Technik feiern (wo diese als noch nicht erreicht gilt, muss, nach einer Formulierung Kittlers, eben weitergeforscht werden), besetzen die anderen jenen Rest, der sich technischen, medialen und schlussendlich auch theoretischen Interventionen entzieht. Ein Rest, der bei allen Annäherungsbemühungen unerreicht bleibt, soll die Bastion jener Individualität garantieren, die als technisch unerreicht zu feiern dann Pflicht wird – um der Absicherung des Menschen willen. Schon die Brüder Weber spielen dieses Argument anlässlich ihrer frühen Untersuchungen über die Gehbewegungen durch und bereiten so einer entsprechenden Denkfigur den Weg, die sich in den Differenztheorien der Moderne geltend macht – etwa in Form des personalistischen Restes bei William Stern und damit zu Beginn des 20. Jahrhunderts.¹² Was hieße es denn für die Bestimmung des Menschen, so die Überlegungen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, wenn seine Bewegungen in eine restlos schlüssige Theorie überführt und diese dann in einer restlos schlüssigen Apparatur verbaut werden könnte? Eine

¹¹ Friedrich Kittler: *Fiktion und Simulation*, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 196–213, hier: S. 196.

¹² Zu den Details siehe Stefan Rieger: *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*, Frankfurt/M. 2002, S. 127 ff.

Gehmaschine wäre die Folge: »Man könnte vielleicht daran zweifeln, dass es überhaupt möglich sei, vom Gehen und Laufen eine Theorie zu geben, da wir keine Gehmaschinen sind, und also diese Bewegungen durch die Freiheit unseres Willens sehr mannigfaltig abgeändert werden.«¹³ Die Eigenrhythmik des menschlichen Körpers ist so unhintergebar, dass selbst der Vorsatz, ihn intentional hintergehen zu wollen, schon nach kurzer Zeit scheitert.

2.

Auch Übersetzungsbemühungen ins Englische (*Media Anthropology*), hinter denen die Möglichkeiten deutscher Genitivbezüge ebenso hervorblitzen wie eine deutlich in Richtung einer Humanethologie verschobene Verwendung von *anthropology*, sind nicht zielführend, müssen doch auch sie offen lassen, ob es mehr um eine Anthropologisierung des Medialen oder um eine Mediatisierung des Anthropologischen zu tun ist. Die Aufgeregtheiten über einen Medien-Apriorismus (und unbeschadet ihrer Zuspitzungen bei Kittler) werden nachvollziehbar, wenn man deren philosophischen Wortsinn ebenso Ernst nimmt wie den Neueinsatz in Foucaults *Archäologie des Wissens*: als historische Bedingung der Möglichkeit alles Menschlichen. Diese liegt nicht in der Kontingenz von Gerätschaften begründet, die dem Menschen als Gattungswesen im Lauf der Evolution oder als Einzelwesen im Lauf einer Biographie jeweils begegnen, sondern darin, das sie als dessen höchstgelegene Bestimmung immer schon dessen Wiss- und Aussagbarkeit ermöglicht. Frank Hartmann hat entsprechende Formulierungen versammelt, um sie als einseitig und überzogen zu kritisieren. Umstritten sind vor allem die Geltungsansprüche des technischen Apriori gegenüber der Option auf eine menschliche Sinnkonstitution.

In solchen Bestimmungen ist der zumindest behauptete Anspruch eines technischen Apriori bis zur Unkenntlichkeit weichgespült, er hat sich in den Aushandlungen verloren (die aber gerade dadurch ihren Status als diskursives Ereignis beibehalten oder allererst schaffen). Der Blick auf Medien ist dabei so sehr geprägt von einer Gegenwartsfixierung, dass Relikte vormaliger und nicht erfolgsgekrönter Medienumwelten gar nicht anders als in nostalgischer Verbrämung erscheinen können. Während Medien im Glanz immer neuer Versionsnummern erscheinen, scheint beim Menschen alles beim Alten geblieben zu sein. Antiquiert ist er, wie bei Günter Anders, und so treten mit dem Blick auf die Vorrichtungen der medi-

¹³ Wilhelm und Eduard Weber: *Die Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge. Eine anatomisch-physiologische Untersuchung* (1836), in: *Wilhelm Weber's Werke*, hrsg. v. der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Bd. 6, Berlin 1894, Vorwort, S. X.

alen Umwelt sein Verfall, sein Ungenügen und seine Überholtheit zu Tage – als prometheische Scham. Der Mensch als technisch immer weiter aufzurüstendes Problem der Medienwissenschaft und -anthropologie hat seinen Zenith überschritten und ausgespielt: Veranschlagt man den 2011 erschienenen Roman *Machine Man* des australischen Schriftstellers Max Barry als narrative Verdichtung dieser Figuration, so wird im freiwilligem Verzicht des titelgebenden Maschinenmanns auf seine körperliche Integrität, also in der immer radikaler betriebenen Selbstverstümmelung des Protagonisten, die Möglichkeit eröffnet, die Unvollkommenheit natürlicher Organe durch die Vollkommenheit technischer Substitute kompensieren zu können. Barrys Roman, der diese zunehmende Ersetzung des Körpers durch Technik minutiös nachzeichnet, liest sich wie ein vorläufiger Schlusskommentar zu einer Figuration, die über das Argument der Prothese die Theoriebildung der Medienwissenschaft bestimmt hat und diese über Organprojektion und Sinnesextension anthropologisch zu verankern wusste.

Wie es um den Status des Menschen in der Umwelt seiner Medien bestellt ist, hat Walter Benjamin an Jules Verne und Paul Scheerbart verhandelt, um zu zeigen, welche Gemengelage dabei jeweils möglich sind: Bei Verne bleibt sich der Mensch trotz wechselnder Umwelten gleich, was zu der schönen Formulierung von den im Weltraum herumsausenden Globalisierungsrentnern führt, die ähnlich wie heutige Steampunkverfechter für ein Moment der Nostalgie eintreten, während Scheerbart sehr viel radikaler die Veränderbarkeit des Menschen im Umgang mit Medien betont:

»Von ihm gibt es Romane, die von weitem wie ein Jules Verne aussehen, aber sehr zum Unterschied zu Verne, bei dem in den tollsten Vehikeln doch immer nur französische oder englische Rentner im Weltraum herumsausen, hat Scheerbart sich für die Frage interessiert, was unsere Teleskope, unsere Flugzeuge und Luftknoten aus den ehemaligen Menschen für gänzlich neue sehens- und liebenswerte Geschöpfe machen. Übrigens reden auch diese Geschöpfe in einer gänzlich neuen Sprache. Und zwar ist das Entscheidende an ihr der Zug zum willkürlichen Konstruktiven; im Gegensatz zum Organischen nämlich.«¹⁴

Benjamins Beispiele sind angetan, die Falle zu zeigen, in die Medienanthropologie fast schon notorisch gerät – und sie skizzieren Alternativen, die ihre Stärke daraus ziehen, den Menschen nicht auf die Altlast von Wesenbestimmungen zu reduzieren und diese Bestimmungen durch die Register historisch wandelbarer medialer Umwelten zu deklinieren. Bei all solchen Bemühungen steht dem Menschen seine

¹⁴ Walter Benjamin: Erfahrung und Armut, in: ders.: *Gesammelte Schriften* II.1, Frankfurt/M. 1980, S. 213–219, hier: S. 216.

eigene Emphase im Weg. Wie sehr das der Fall ist, wird schnell deutlich, wenn seine vermeintliche Natur als bedroht gilt. Aussagen, die im Schatten einer solchen Bedrohung laut werden, sind oft von einer so wünschenswerten Klarheit, dass es sich lohnt, gerade sie wegen ihrer überzogenen Einseitigkeit als Dokument für eben jene Emphase ernst zu nehmen. Natürlich haben Medien den Menschen immer schon geformt und natürlich gab es dazu die entsprechenden reflexiven Begleitprogramme, die vor romantisierenden Fehldeutungen warnten – um mit Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Fritz Giese, Max Bense oder Hans Blumenberg nur einige zu nennen;¹⁵ und natürlich hat gerade die Frankfurter Schule in ihrer dezidiert kulturpolitischen Ausrichtung auf die Kulturindustrie einen Weg gebahnt, der in seiner vorrangigen Fixierung auf Formate, auf Inhalte und deren Niveaulagen den ausgesparten Techniksachverstand geradezu reflexhaft auf den Plan gerufen hat. Was in diesen selbst ideologisch gewordenen Auseinandersetzungen auf der Strecke blieb, sind Nuancierungen, die nicht einer dialektischen Aufhebung geschuldet sind, sondern dem Befund eines unterschiedlich weit gefassten Verständnisses der in Anschlag gebrachten Konzepte selbst. Die oben schon erwähnte Rede von der Datenverarbeitung weist dazu einen gangbaren Weg.

Was in Kittlers Rede von der Kassierung des Menschen durch die Omnipräsenz seiner Datenverarbeitung oft überlesen wird, sind Nuancierungen, die uneigentlichen Verwendungen Vorschub leisten. Eine solche liegt etwa im Befund, dass eine technische Datenverarbeitung immer schon daran beteiligt war, dem Menschen Kontur und Gesicht zu verleihen – selbstredend bezogen auf die Jeweiligkeit medial-technischer Umwelten (was eine wie auch immer zu bestimmende Medienanthropologie als eine radikal historische ausweisen würde). Die Rede von der Datenverarbeitung, die den Menschen verabschiedet, kann man daher auch anders fassen: Nicht im Sinne epistemologischer Bonmots, sondern als eine Normalität (vielleicht gar Banalität), in der sich unterschiedliche Weisen von Datenverarbeitung begegnen: die technische und die anthropologische. Dabei würde sich zeigen, dass und wie sehr wir anthropologische Steigerungsphantasien und Leistungsimperative an die Medien delegiert und damit outgesourct haben. Das könnte man stellvertretend mit allen auch methodologischen Konsequenzen etwa am Beispiel der aktuellen Diskussion um das Multitasking verdeutlichen. Mit der Mehrfach- und Parallelverarbeitung gerät ein gesellschaftliches Phänomen in den Blick, dessen Behandlung sich einer ausschließlich auf Ästhetik, auf Artefakte sowie die sozialwissenschaftlich belangbare Seite des Mediengebrauchs gerichteten Zugangsweise entzieht. Sichtbar würde bei einer Verschränkung technischer und anthropologischer Aspekte der Datenverarbeitung ein Moment selbstverordneter

¹⁵ Dazu stellvertretend Hans Blumenberg: *Geistesgeschichte der Technik – Mit einem Radiovortrag von 1967 auf CD*, Frankfurt/M. 2009.

Steigerung, eine Arbeit an sich. Das Prinzip der Individualisierung, das nach Luhmann in dem scheinbaren Paradox kulminiert, individueller als andere Individuen sein zu wollen, führt im Fall des Multitasking ausgerechnet zu einem Imperativ der Teilung und Selbstvervielfältigung, also zur Dividualität.¹⁶ Nur wer sich teilt und derart vervielfältigt herrscht, taugt als Handlungsagent der anvisierten Optimierung und Mehrfachgeltung.

Auf die Frage *Wer bin ich und wenn ja wie viele?*, die ihrem Autor Richard David Precht große Aufmerksamkeit bescherte, hätten die Multitaskingszenarien eine ebenso schlagende wie passende Antwort parat. Das in Frage stehende Ich könnte als mehrere gelten und damit als Faszinationsfigur für Leistungsphantasien erhalten, die nicht erst in der Moderne ihren Ort haben. Ein Anatom der Goethezeit, Franz von Paula Gruithuisen, bringt eine solche Potenzierung bereits 1812 ausgerechnet mit Verweis auf eine Kulturtechnik und damit an der Schnittstelle zur Natur auf den Punkt. Mit dem Befund, dass im Parallelismus ein großes Optimierungspotential gegenüber der Serialität schlummert, greift er einem Allgemeinplatz sowohl der technischen als auch der anthropologischen Datenverarbeitung vor. Fasst man unter dieser Operationen, deren Ziele in der Optimierung des Menschen liegen, so gerät man schnell auf das Feld des Gedächtnisses als eines Vermögens, das sich besonderer Kultivierung erfreut. Die Historiographie der Mnemonik schwelgt in Belegen dafür, dass und wie Menschen sich optimiert haben – indem sie sich regelangeleitet zu vervielfältigen und parallel zu verarbeiten wussten. Im Rückgriff auf die Steigerungspotentiale der Gedächtniskunst kann Gruithuisen einer gelungenen Mehrfachgeltung getrost das Wort reden und die Frage, für wie viele jemand gelten kann, nicht mit der Charakterologie des Renommisten, sondern mit numerischen Richtwerten beantworten.

»Sollten nicht in Hinsicht auf innere Einrichtung des Nervensystemes eine ähnliche doppelte Beschaffenheit jene Gedächtnißkünstler haben, die nicht selten ohne künstliche mnemonische Anweisung beynahe Wunder thun; konnten hierin zwey Personen in Einer nicht mehr leisten als Eine?? Wahrhaft, es scheint, daß die Natur durch solche Evolutionen einen neuen Weg einst finden wird, den Verstand des Menschen zu potenzieren; denn ihrer Zwey und Drey in Einem können mehr lernen, und als Lehrer durch ihre Einheit des Gelernten mehr leisten als zehn tausend Gelehrte: denn wie oft hat nicht schon Einer tausend Andere seines Fachs weit übertroffen. Sollte ein Solcher nicht als doppelt angesehen werden dürfen?«¹⁷

¹⁶ Vgl. Stefan Rieger: *Multitasking, Zur Ökonomie der Spaltung*, Berlin 2012.

¹⁷ Franz von Paula Gruithuisen: *Ueber die Zertheilbarkeit des Ich's im Menschen*, in: ders.: *Beyträge zur Physiognosie und Eautognosie, für Freunde der Naturforschung auf dem Erfahrungswege*, München 1812, S. 37–44, hier: S. 39f.

3.

Während sich der Bezug zu Medien und Technik oft auf der Ebene von Haltungen, also auf der Ebene von expliziten Stellungnahmen kund tut, macht sich im Übertrag auf die anthropologische Datenverarbeitung ein Moment des Unbewussten, des Nicht-Intentionalen geltend. Der Mensch ist insofern Medium, als die Produktion eines Wissens von ihm gezielt jene Größen ausschaltet, die mit Bewusstsein, Intention und Mitteilung zu tun haben. Den Einsatzpunkt einer anthropologischen Datenverarbeitung bezeichnet dabei die Formalisierung scheinbar zahlenmäßig nicht oder schwer belangbarer menschlicher Eigenschaften und Dinge.¹⁸ Dass nicht nur der Inhalt einer Vorstellung, sondern deren Frequenz beobachtet werden kann, und dass in Verlängerung dieses Ansatzes auch Träume, Bücher und Filme (und Experimente) auf formale Kriterien gebracht, zueinander in Position und damit quantifizierend verglichen werden können, wäre eine Fassung von Datenverarbeitung, die das Adjektiv anthropologisch verdient – eine, die den Menschen also nicht kassiert, sondern allererst in Position bringt, ihn aussagbar und damit verhandelbar macht.¹⁹ Der Mensch und was immer man glaubt, von ihm wissen zu können, ist nur über Medien als Konzept greifbar. Dass der Weg in die Moderne über Optimierung führt, ist in den entsprechenden Selbstbeschreibungen längst angekommen. Wie unverhohlen diese den Möglichkeiten technischer Medien geschuldet sind und als Leisten dienen, über den die Belange des Menschen geschlagen werden, ist dabei weniger selbstverständlich.²⁰ Als missing link für solche Übersetzungen und Bezugnahmen taugt der Begriff der Frequenz – wie sehr, das zeigt eine Diskussion um 1900 über die Drehzahl menschlicher Bildverarbeitung.

Dabei gerät das Zählen und Maßnahmen immer wieder an die Welt technischer Medien, die als Basis für entsprechende Vergleiche dienen. Gerade bei numerisch fassbaren Größen wie der Kapazität von Speichern, der Geschwindigkeit sowie der Parallelität von Verarbeitungsschritten liegen die unmittelbaren Bezugnahmen

¹⁸ Nur verwiesen sei darauf, dass der Stil als Kernkonzept der Individualität einer mathematischen Herleitung geschuldet ist: Fichte sichert im Umfeld der Diskussion um ein Recht auf geistiges Eigentum dieses zu, indem er die Wahrscheinlichkeit bemüht. Vgl. dazu Johann Gottlieb Fichte: Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. Ein Rönonnement und eine Parabel, in: *J. G. Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 1, Stuttgart/Bad Cannstatt 1964, S. 409–441.

¹⁹ Vgl. Wolfgang Hagen: Geist und Frequenz. – Anmerkungen zum Anthropischen Prinzip, in: Friedrich Balke, Bernhard Siegert und Joseph Vogl (Hg.): *Archiv für Medien-geschichte, Takt und Frequenz* (2011), S. 35–50.

²⁰ Das rekonstruiert Stefan Rieger: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt/M. 2001. Auf das dort verhandelte Material sei hier aus Platzgründen stellvertretend verwiesen.

auf der Hand und können zu einer Bewegung der *aemulatio* führen, zu einem regelrechten Überbietungswettkampf, in dem das Hintertreffen, in das die Menschen gegenüber irgendwelchen Maschinen nachgerade notorisch zu geraten scheinen, besonders sinnenfällig wird. Ontologische Fragen nach dem Stellenwert künstlicher oder natürlicher Intelligenzen verblassen vor den Zahlenspielen medialer Leistungsschauen und -bilanzen. Medienanthropologie, in diesem Sinne betrieben, wird zu einem numerischen Kraftakt. Im Maßnehmen anthropologischer Größen an den numerischen Vorgaben einer externalisierten technischen Datenverarbeitung, mithin im Gegeneinanderhalten bloßer Zahlen, konturiert sich eine künftige Medienanthropologie. Diese stellt in ihrer kürzesten Form zumindest eines klar, dass nämlich jegliche Rede über den Menschen zugleich auch eine über die medialen Gegebenheiten ist, innerhalb derer sie angesiedelt ist – ein Befund, der eben nicht oder nicht vorrangig für den ideologiekritisch früher einmal belangbaren Bereich der Inhalte, sondern für die Belange der Formalisierung selbst Gültigkeit hat. Ob das als entfremdender Einbruch technischer Gegenstandsbereiche in die gehegten Reservate der Anthropologie bedauert oder als medial aufgeklärtes Selbstverständnis des Menschen begrüßt wird, bleibt Einstellungssache und für das Programm selbst ohne Belang.

Dieser Prozess des Maßnehmens und Formalisierens, Vergleichens und Potenzierens ist dabei nicht die andere (und möglicherweise sinistre) Seite jener Medaille, auf deren einer Seite stolz das hartnäckig zu verteidigende Wappen der Individualität prangt, sondern er ist die Medaille in ihrer Ganzheit. Befürchtungen, dass im Rekurs auf Zahlen vermeintliche anthropologische Größen wie Persönlichkeit, Stil und Unverwechselbarkeit kassiert würden, zeugen lediglich von der unausgesprochenen Wirkmacht dieser Kategorien (und unserer historischen Blindheit gegenüber ihrer Genealogie).²¹ Der Mensch, der sich selbst verstehen will, kommt nicht umhin, sich dem vermeintlichen Konkurrenzkampf mit den Medien zu stellen, ist er doch längst mitten in diesem begriffen – ob er es wahrhaben möchte oder nicht. Wer etwa wissen will, ob Tiere, Maschinen oder Menschen in einem bestimmten Bereich führend sind, der zählt und formalisiert. Sortierungen von Seinsarten laufen längst nicht mehr vorrangig über die Ordnungssysteme und Taxonomien der Natur, sie laufen entlang einer Vergleichslogik von bloßen oder nackten Zahlen. Zwischen Menschen und Tieren stehen Frequenzen, mit deren Hilfe Organismen voneinander differenziert werden – eine Evolution nicht der Arten, sondern der Leistungsbilanzen. Die sprichwörtliche Langsamkeit der Schnecke etwa profiliert sich erst vor den Frequenzangaben ihrer Datenverarbeitung. Jakob von Uexküll (1864–1944) hat in seinem Hamburger

21 Und mit Blick auf Fichte auf die Blindheit gegenüber der Geschichte entsprechender Konzepte.

Institut für Umweltforschung derlei Dinge vor Augen gestellt – Schnecken, aber auch schnellsehende Kampffische und Menschen sind auf ein Moment ihrer Taktung rückführbar. Die Jeweiligkeit von diesen Momenten wird apparativ gefasst und ist im Wahrnehmungsexperiment zugänglich. Das Moment und damit die artspezifische Verfasstheit von Reizschwellen entscheiden darüber, was die jeweiligen Organismen wahrzunehmen in der Lage sind, und mithin darüber, wie ihre Welt beschaffen ist – ob etwa im Fall der Schnecke die Bekriechung eines Stockes lohnt, weil die Frequenz seines Hingehaltenwerdens diesen als stabilen und daher gangbaren Gegenstand ausweist, oder ob im Fall des Fisches ein vermeintlicher Feind gesehen werden kann und daher ein Kampfeinsatz vonnöten ist. Für den Fall des Menschen ist entscheidend, ob Bildfolgen als voneinander isolierte Segmente oder als kontinuierlicher Bewegungsfluss wahrgenommen werden. Im Gegensatz zum Schneckenkino hat das des Menschen eine höhere Frequenz (die aber immer noch deutlich unter der des Fisches liegt). Keine Seinsart, kein nacktes Leben, sondern ein bloßer Zahlenwert regiert das Verhältnis zur Umwelt.²²

Aber die Leistungsfähigkeit und die Steigerbarkeit spielen nicht nur im Vergleich zwischen unterschiedlichen Seinsarten ihre Rolle – längst dominieren sie, was als Medienkonkurrenz Eingang in die entsprechende Wissenschaft gefunden hat und sich häufig in irgendwelche Trivialitäten über möglicherweise zu kurz gekommene oder unsachgemäß dargestellte Inhalte verläuft. Wie sehr eine Frequenzlogik der Zahlen die Kultur der Moderne und deren Medien bedingt, zeigt eine kleine Geschichte, die zwischen Traum, Literatur und Film spielt, ohne sich dabei sonderlich um die jeweiligen Inhalte zu kümmern. Diese Form einer Medienkonkurrenz ist schlüssig und wird in der klassischen Variante dieser Moderne als Positionierung miteinander verrechenbarer Leistungsfähigkeiten auch eigens diskutiert. Der dazu notwendige Gedankengang ist nur auf den zweiten Blick besonders abwegig: Schon seit Johann Friedrich Herbarts Zeiten fragen Psychologen, wie viele und nicht welche Vorstellungen in einer Zeiteinheit (etwa während des Träumens) prozessiert werden.²³ Analog zum *gewöhnlichen Gedankengang der Phantasie* beim Lesen, der das Interesse goethezeitlicher Seelenforscher auf sich zu ziehen wusste, interessieren sich moderne Psychologen für die Zahl geträumter Bilder und stellen diese in Relation zu den Datendurchsatzraten beim unangeleiteten regulären Vorstellen

²² Vgl. dazu den Eintrag »Schnecke« in: Benjamin Bühler und Stefan Rieger: *Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens*, Frankfurt/M. 2006, S. 221–229. Um den operativen Scharfsinn nicht gänzlich preiszugeben, sei zur Umsetzung auf die Arbeit eines Doktoranden von Uexkülls verwiesen: Gerhard A. Brecher: *Die Entstehung und biologische Bedeutung der subjektiven Zeiteinheit – des Moments*. (Aus dem Institut für Umweltforschung), Kiel 1932.

²³ Vgl. Johann Friedrich Herbart: *Ueber die Möglichkeit und Nothwendigkeit, Mathematik auf Psychologie anzuwenden* (1822), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Otto Flügel und Karl Kehrbach, Bd. 5, Langensalza 1887 ff., S. 91–122.

und beim Prozess des kulturtechnisch induzierten Lesens.²⁴ Von hier ist es nur ein Sprung, diese Datendurchsätze gegeneinander zu halten und zu kalkulieren, wie etwa aus einem Text ein Film werden könnte – rein formal gedacht, indem man literarisch induzierte Vorstellungen eins zu eins in Film übersetzt und dann bilanziert, in welchem Medium derlei Gedankengänge möglicherweise schneller oder langsamer vonstatten gehen. Damit ist im Jahr 1944 das Projekt *Traumfilmung* geboren, bei dem der Psychologe Willy Hellpach die Ausschließlichkeit einer rein menschlichen Datenverarbeitung verlässt und die ältere Kulturtechnik des Lesens mit der jüngeren Kulturtechnik des Films kurzschließt.²⁵ Um die Komplexität der Bildverarbeitung nachzustellen, geraten träumende Menschen und schreibende Dichter an die Frequenzen der Kinematographie.²⁶ Im Zuge einer solchen Traumbildmathematik wird eigens darüber nachgedacht, welche Folgen etwa ein Medienwechsel hätte. Was in der zeitgenössischen Diskussion als Medienkonkurrenz zwischen Literatur und Film nachhaltig die Verhältnisse der Literatur verändern wird, taugt im Gedankenspiel dazu, die Komplexität kognitiver Leistungen sinnenfällig zu machen. Das Dispositiv einer gesteigerten Geschwindigkeit verändert damit nicht nur das Sehen im Kino oder die Positionierung irgendwelcher Seinsarten, sondern sie schlägt auch auf die Zeitmodellierung in der Literatur selbst durch. Der Roman *Sekunde durch Hirn* des deutschen Schriftstellers und Regisseurs Melchior Vischer partizipiert mit seinem Untertitel *Ein unheimlich schnell rotierender Roman* mustergültig am Drehmoment. Vischers dadaistischer Roman aus dem Jahr 1920 erzählt selbstbewusst von einer Ästhetik, deren Möglichkeitsgrund das vermeintliche Konkurrenzunternehmen Kino und die Handgreiflichkeit verschieden schnell zu drehender Kurbeln ist. Plötzlich, so heißt es in dem Text, drehte sich irgendwo im Gehirnkino des Protagonisten eine Kurbel – mit der Folge, dass sich ihm eine andere Welt der Wahrnehmung erschloss.²⁷

²⁴ Vgl. dazu Hannelore Schlaffer: Eine Psychologie des Lesens im achtzehnten Jahrhundert. Immanuel David Maucharts *Bemerkungen über den gewöhnlichen Gang der Phantasie* (Einführung und Text), in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 15 (1980), S. 131–153; sowie Wilhelm Weygandt: Beiträge zur Psychologie des Traumes, in: Philosophische Studien 20 (1902), S. 456–486.

²⁵ Vgl. Willy Hellpach: Traumfilmung, in: *Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der deutschen Wissenschaft und Technik* 20 (Jan. 1944), S. 5–7, hier: S. 5.

²⁶ Zu einer entsprechenden Formalisierung einer solchen Umsetzung vgl. Georg Bense: Entwurf – Überlegung – Herstellung. Der ›Jetzt‹-Film – ein Protokoll, in: Elisabeth Walther, Ludwig Harig: *Muster möglicher Welten*, eine Anthologie für Max Bense, Wiesbaden 1970, S. 11–13, hier: S. 11.

²⁷ Vgl. Melchior Vischer: *Sekunde durch Hirn. Ein unheimlich schnell rotierender Roman*, in: *ders.: Sekunde durch Hirn, Der Teemeister, Der Hase und andere Prosa*, hrsg. v. Hartmut Geerken, München: ²1983, S. 74.

4.

Und erst dort, wo die Steigerung über die Mechanismen einer reinen, linearen Beschleunigung nicht mehr greift, wo ein Ende der Drehung an welchen Kurbeln und in welchen Rädern auch immer erreicht ist, brechen sich Forderungen und Phantasien der Parallelverarbeitung Bahn – ein Befund, der für die technische wie für die anthropologische Datenverarbeitung gleichermaßen gilt. Wie eine berühmte Diskussion in der Informatik um die John-von-Neumann-Computerarchitekturen vor Augen stellt, ist es ein ganz bestimmtes Phänomen, das zum Einfallstor der Suche nach alternativen Steigerungsstrategien wird. Die Rede ist vom *bottleneck*, von jenem Flaschenhals, der nachgerade als Verbindungsglied zwischen anthropologischer und technischer Datenverarbeitung prädestiniert ist. Als einen der Startpunkte in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung – und als solcher auch eigens gehandelt – gilt der Aufsatz *The magical number seven, plus-or-minus two or some limits on our capacity for processing information* des amerikanischen Psychologen George A. Miller aus dem Jahr 1956.²⁸ Der Text ist symptomatisch für die Verwissenschaftlichung entsprechender Fragestellungen, nicht zuletzt deshalb, weil er die Vorgangsweise der für die technische Datenverarbeitung zuständigen Informationstheorie konsequent auf die Datenverarbeitung des Menschen überträgt. Während die Psychologie ausgehend von Miller die Datenverarbeitung des Menschen um die Frage der Kanalkapazitäten herum modelliert und die mathematische Informationstheorie von Shannon und Weaver ins Feld führt, nähert sich die Informatik dem Problem über einen Anthropomorphismus – nämlich der Rede vom *bottleneck*, wie sie der amerikanische Informatiker John Warner Backus (1924–2007) als Nadelöhr der maßgeblichen Computerarchitektur ausweist. Mit der Rede vom John-von-Neumann-Bottleneck war eine Formulierung in die Welt gesetzt, deren Lesarten zwischen einem Wörtlichnehmen und ihren übertragenen Verwendungsweisen sonderbar oszilliert. Wichtiger als die Redefigur des Flaschenhalses selbst entpuppt sich dabei die Verwendung der Katachrese als ein grundlegendes intellektuelles Problem für die Zukunft der Datenverarbeitung – und das meint bei Backus vor allem die Ausgestaltung künftiger Programmiersprachen und -stile. Wo die wörtliche Lesart des Flaschenhalses lediglich ein technisches Desiderat verdeutlicht, das die Suche nach alternativen Rechnerarchitekturen und Programmiersprachen freisetzt, fördert die übertragene Verwendungsweise ein kulturelles Defizit an den Tag. Was sich für Backus nämlich hier verdichtet und was sich nicht in den Belangen der Informatik erschöpft, ist die Kettung an das Prinzip der Serialität: »[...] it is an intellectual bottleneck that

²⁸ Vgl. G. A. Miller: *The magical number seven, plus-or-minus two or some limits on our capacity for processing information*, in: *Psychological Review* 63 (1956), S. 81–97.

has kept us tied to word-at-a-time thinking instead of encouraging us to think in terms of the larger conceptual units of the task at hand.«²⁹

Mit der Befundlage einer anthropologisierenden Metapher, die ihr Maß immer schon am menschlichen Körper genommen hat, ist die Suche nach Optimierungen, nach alternativen Architekturen und Programmierstilen eröffnet. Folgerichtig und titelgebend kann John Backus seine Preisverleihungsrede zum ACM Turing Award unter die Frage stellen, ob, und wenn ja, wie die Programmierung digitaler Rechner vom Diktat des Neumann-Stils befreit werden kann. Und folgerichtig führt diese Frage in der weiteren Entwicklung zur Suche nach Alternativen, die ihr Telos in Strategien der Parallelverarbeitung, des Time-Sharing, des Multi-Threading, der Neben- oder Mehrläufigkeit und eben des Multi-Tasking haben – ein Vorgehen, dass in den bunten Diskussionen um das Multitasking beim Menschen seine Parallelaktion findet. Bei dieser Aktion ist die Suche nach dem Apriori müßig, sind anthropologische und technische Datenverarbeitung doch untrennbar verbunden – was Backus selbst durch die Erweiterung des Flaschenhalses in die Bereiche intellektueller Problemlagen verdeutlicht. Dahinter steckt eine medienanthropologische Wende, die prominente Erklärungsansätze von Ernst Kapp bis Marshall McLuhan als Episode ausweist. Der Hammer gerät nicht mehr als verlängerter Arm der Hand in den Blick, wie es ein atavistisches Beispiel aus den Gründertagen der Medientheorie formuliert, das man auch auf die Werkzeug-, Ding- und Medienwelt der Moderne und bis zu Konzepten der zunehmenden Unwahrnehmbarkeit wie bei Mark Weisers *seeminglyness* erweitern kann. Stattdessen zwingen Medien den Menschen selbst zu Veränderungen und sie zwingen ihm diese Veränderungen auch auf. Nicht der Mensch gilt als die konstant gesetzte Größe, die im Zuge der Zeiten mit unterschiedlich komplexen Umwelten zu tun hat. Vielmehr muss er sich immer wieder zu den dinglichen Ausgestaltungen solcher Umwelten verhalten. Ob er sich dabei in einem Akt dezisionistischer Setzung positiv oder negativ zur Medienumwelt verhält, ändert nichts daran, dass er von deren Zumutungen bestimmt wird. Er steht unter einem Kompatibilitätsdruck, der nicht auf Seiten der Medien eingelöst und entschieden wird, sondern umgekehrt durch seine Anpassungen an diese. Für Eskapismus bleibt da kein Raum.

Es sind kulturwissenschaftlich rekonstruierbare soziale Praktiken in ihrer Verschränkung mit jeweils sich wandelnden technisch-medialen Umwelten, die den Status des Menschen bestimmen. Und ihre Rekonstruktion wäre es, die das Programm einer Medienwissenschaft würde begründen können. Dieses Programm, historisch ausgerichtet, technisch informiert und (sozial)theoretisch angeleitet,

²⁹ John Backus Preisverleihungsrede vom 17. Oktober 1977, z. B. unter: http://dl.acm.org/ft_gateway.cfm?id=1283933&type=pdf&ip=91.89.125.69 (29.01.2013).

müsste die jeweils sich wandelnden Sachstände mitsamt ihren Auswirkungen auf den Menschen zum Dreh- und Angelpunkt der Analysen erheben – ohne den zeitüberdauernden Wesen- und Wissenserklärungen der Anthropologie aufzusitzen oder diesen gar zu erliegen. Hier könnte sich vielleicht sogar das Programm einer eigens ausgewiesenen Medienanthropologie abzeichnen, die den Menschen sich in Abhängigkeit von den technischen Umwelten selbst je anders konstituieren lässt. Die einzige Konstante, wenn man denn überhaupt von einer solchen noch reden wollte, wäre in diesem Forschungsszenario die Notwendigkeit zur Konstitution selbst. Ohne technische Außenreferenz gibt es nicht nur keine Rede über den Menschen, wie am Beispiel unterschiedlicher Drehmomente deutlich wurde, es gibt ohne sie auch keinen Menschen. Der Mensch fällt damit auch als alleiniger und vorrangiger Bezugspunkt des Wissens aus, wie Foucault in der *Ordnung des Wissens* so virtuos nachgezeichnet hat. Diese Entnarzissisierung des Wissens bietet neue Chancen – auch und gerade, wenn man Medien und technische Artefakte als natürlichen Teil von Umwelten veranlagt, die eben nicht nur (und immer wieder noch mit dem Unterton eines Bedauerns) die Umwelten des Menschen sind. Um den Bogen noch einmal zurück zur Diskussion um die Arten und zu Heises *Nach der Natur* zu schlagen: Gerade mit Blick auf die nicht deutsche Tradition der Medienarchäologie hat sich gezeigt, wie sehr diese sich vom Primat der Ingenieurwissenschaften zu lösen wusste. Mit einem entschieden pluralen Medienbegriff gelingt es aktuellen Ansätzen, einen Medienbegriff zu etablieren, dass er die Arten einander annähert und so einer Biologisierung des Medienbegriffs Raum schafft. Autoren wie Jussi Parikka mit *Insect Media. An Archeology of Animals and Technology* oder Eugene Thacker mit *Biomedea* stehen für diese Neuausrichtung ein.³⁰ Mit der Annäherung an die Biologie und der Universalisierung des Medienbegriffs ist sowohl der Primat des Menschen als auch der des Ingenieurs in der Medienanthropologie gebrochen. Unter diesen Bedingungen hätte sich eine Anthropozentrismuskritik, die den Schlagschatten jeder Medienanthropologie zu bilden scheint, ihrerseits überlebt.

³⁰ Vgl. dazu Jussi Parikka: *Insect Media. An Archeology of Animals and Technology*, Minneapolis, MN/London 2010; sowie Eugene Thacker: *Biomedea*, Minneapolis, MN/London 2004.

Abstracts

Michel Chion: Wenn die Worte fallen würden... Überlegungen zur Schrift im Film

Die Schrift ist im Film nicht nur durch Schriftobjekte (z. B. Briefe, Leuchtreklamen, Zeitungen) präsent, die der Diegese angehören. In Vor- und Abspann oder Zwischentitel hat sie vor allem im Stummfilm, aber auch in der Ära des Tonfilms ihren eigenen Raum. Von dort dringt sie bisweilen in den physikalischen Raum des Films ein, mitunter erscheint der Raum des Vorspanns etc. als ›wirklicher‹ Raum. Interessant sind jene Fälle, in denen Buchstaben und Wörter ihrerseits den Gesetzen des physikalischen Raums, Bewegung und Schwerkraft unterworfen zu sein scheinen. Dies führt zu Interferenzen und Paradoxien zwischen zwei inkompatiblen Logiken.

Writing is not only present in film through objects that belong to the diegesis (e. g. letters, neon signs, newspapers). In opening and closing credits as well as in intertitles, writing claims its own space – especially in silent movies, but also in the era of talkies. From there, it sometimes penetrates into the physical space of the film; at times the space of the opening credits appears as ›real‹ space. Especially interesting are those cases in which letters and words seem to be themselves subjected to the laws of physical space, motion and gravity. This leads to interferences and paradoxes between two incompatible logics.

Josef Frühl: ›Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht.‹ MINORITY REPORT und die Kunst als De/Legitimation

Hegels Beobachtung von der Kunst als tausendäugigem Argus folgend lässt sich unter

zeitgenössischen Bedingungen die These aufstellen, dass Kunst und Überwachungsstaat sich nicht zwingend gegenseitig ausschließen, sondern ineinander spiegeln. Der Film *MINORITY REPORT* bietet dazu als populäres Kunstwerk anschauliche Selbstreflexion. Die leitende Frage ist, ob und inwiefern dieser Film eine Legitimierung oder Delegitimierung der normativen Ordnung leistet.

Following Hegel's remark that art is a "thousand-eyed Argos," one can formulate the assumption that under contemporary conditions art and surveillance state do not necessarily exclude, but reflect each other. The film *MINORITY REPORT* as popular art offers a visual self-reflection on this proposition. The central question is whether and to what extent this film performs a legitimization or delegitimization of the normative order.

Anne-Kathrin Reulecke: Die Emergenz von Wissen und das Plagiat in Goethes wissenschaftstheoretischen Schriften

In Johann Wolfgang von Goethes wissenschaftstheoretischen Texten *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (1793) und *Meteore des literarischen Himmels* (1820) geht es um die grundlegende epistemologische Frage, wie Wissen entsteht: Sie fragen danach, wie Wissenschaftler aus den Beobachtungen der Naturphänomene allgemeingültige Erkenntnisse gewinnen können und inwieweit der einzelne Forscher von der wissenschaftlichen Gemeinschaft beeinflusst wird. Goethes Schriften werden hier als Alternativen zu den aktuellen Diskussionen um wissenschaftliche Plagiate – mit ihrer Neigung zur Personalisierung und zum Skandal – vorgestellt. Goe-

the zeigt, dass die enge Kopplung von Wissen an ein einziges Subjekt weniger der wissenschaftlichen Praxis entspricht, als vielmehr das Ergebnis einer spezifischen Zuschreibungspraxis ist. Das kritikwürdige Plagiat erscheint somit auch als eine logische Konsequenz des Prioritätsgebots der modernen Wissenschaftskultur.

Johann Wolfgang von Goethe's texts on the philosophy of science *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (The Experiment as Mediator Between Object and Subject, 1793) and *Meteore des literarischen Himmels* (Meteors of the Literary Sky, 1820) both discuss the fundamental epistemological question how knowledge emerges: They ask how scientists can gain universally valid knowledge by observing natural phenomena and to what extent the individual researcher is affected by the scientific community. In this paper, Goethe's writings are presented as alternatives to the contemporary discussions on scientific plagiarism. Goethe shows that the linking of knowledge to an individual subject is less an effect of scientific practice than the result of a specific practice of attribution. Plagiarism thus appears as a logical consequence of the principle of priority in modern scientific culture.

Anita Möllering und Claus Leggewie
Debatte: Transparenz

Die Forderung nach Transparenz gehört zu den zentralen Schlagworten der politischen Gegenwart. Während Anita Möllering die Transparenz-Forderung im Sinne der Piraten-Partei aber vor allem an die politischen Akteure adressiert und auf demokratische Verfahren bezieht, diskutiert Claus Leggewie insbesondere die Kehrseiten dieser basisdemokratischen Forderung. Zentraler Widerspruch ist aus dieser Perspektive die Fixierung der Piraten-Partei auf den gläsernen Staat, während sich die Benutzer sozialer Medien der Intransparenz ihrer privat-kommerziellen Betreiber kaum kritisch stellen.

The call for transparency is one of the main slogans of the political present. While Anita Möllering, following the agenda of the "Piraten-Partei", mostly addresses the demand for transparency to political actors and relates it to democratic procedures, Claus Leggewie discusses the downsides of this fundamentally democratic demand. From this point of view, the central conflict concerns the fixation of the "Piraten-Partei" on a transparent state, while the users of social media hardly reflect on the intransparency of its private commercial operators in a critical way.

Lorenz Engell: THE BOSS OF IT ALL. Beobachtungen zur Anthropologie der Filmkomödie

Lars v. Triers Film *THE BOSS OF IT ALL* entfaltet die wechselseitigen Konstitutionsverhältnisse zwischen Mensch und Medium und ordnet sich selbst in diese Verhältnisse ein. Die anthropoiden Funktionen, etwa Reflexivität und Selbstverfertigung, werden dabei erwartbar der Person des Autors und ihren metonymischen Figuren zugeschrieben, die instrumentellen, allopoietischen medialen Funktionen dagegen dem Genre der Filmkomödie. Diese Zuschreibung scheitert jedoch. Beide Funktionstypen überlagern einander vielmehr, so dass sie in ein Übertragungsverhältnis treten können und nunmehr das Medium als reflexiv, der Mensch dagegen als Instrument und Effekt erscheint. Indem Mensch und Medium jedoch ihre jeweilig zugeschriebenen Funktionen dennoch behaupten, treiben sie einander unausgesetzt hervor.

Lars von Trier's film *THE BOSS OF IT ALL* unfolds the mutual constitutional relations between man and medium and re-inserts itself in these relations. As one might expect, the anthropoid features, such as reflexivity and autopoiesis, are attributed to the personality of the author and its metonymic figures, while the instrumental, allopoietic medial functions, in contrast, are attributed to the

genre of comedy. This attribution, however, fails. Rather, both types of functions interfere with each other, so that they can enter into a relationship of transfer; now, the medium appears to be reflexive, while man appears as an instrument and effect. By maintaining their respective functions, however, man and medium constantly produce each other.

Christiane Voss: Der dionysische Schalter. Zur generischen Anthropomedialität des Humors

Humor wird gemeinhin nicht eigens theoretisiert, sondern umstandslos mit dem Komischen und dem Lachen identifiziert. In diesem Aufsatz geht es darum, die Eigenlogik von humoresken Operationen vor dem Hintergrund von Freuds Auslassungen zum Humor herauszuarbeiten und für eine mediale Anthropologie produktiv zu machen. Im Unterschied zu herkömmlichen Anthropologien interessiert sich eine mediale Anthropologie für die ontologisierenden und wirklichkeitskonstituierenden Effekte technisch zu fassender Operationen. Humoreske Operationen sind entsprechend als Techniken der dionysischen Verschaltung von Lust- und Realitätsprinzip neu zu beleuchten.

Usually, humor is not theorized specifically, but identified with the comic and laughter. This paper deals with the internal logic of humorous operations in the context of Freud's writings on humor, in order to make them productive for medial anthropology. Unlike conventional anthropologies, medial anthropology is interested in the ontologizing effects of operations that can be understood in a technical way. Correspondingly, humoresque operations are to be studied anew as techniques of the Dionysian connection of pleasure and reality principle.

Astrid Deuber-Mankowsky: Mediale Anthropologie, Spiel und Anthropozentrismuskritik

Die Wissenschaften vom Menschen tragen, wie Foucault überzeugend argumentierte, nicht nur die Gefahr der Anthropologisierung, sondern, gerade aufgrund ihrer epistemischen Instabilität und Hybridität auch das Potential zu deren Kritik in sich. Diese Kritik ist in der gegenwärtigen – im Zeichen der Lebens- und Neurowissenschaften stattfindenden – Hinwendung zum Menschen als lebendes, empfindendes und affektives Wesen in neuer Weise aktuell. Sie bildet den Ausgangspunkt der hier vorgestellten medialen Anthropologie und deren Fokussierung auf das Medium des Spiels.

As Foucault has argued persuasively, human sciences carry in themselves not only the danger of anthropologization, but, precisely because of their epistemic instability and hybridity, also the potential for its criticism. This criticism is all the more important in the current turn to the human being as living, sentient and affective being, which takes place under the sign of life- and brain-sciences. Thus, it serves as the starting point of the medial anthropology and its focus on the medium of the game that this paper presents.

Cary Wolfe: Animal Studies. Disziplinarität und Post-Humanität

Der Text von Cary Wolfe ist eine gekürzte Übersetzung des Kapitels »Animal Studies«, *Disciplinary, and the (Post)Humanities* aus der Monographie *What is Posthumanism?* (Minnesota 2009). Wolfe diskutiert die Beziehung zwischen (Trans-)Disziplinarität und Posthumanismus im Rückgriff auf Konzepte von Derrida, Foucault und Luhmann, die eine Form von gesellschaftlicher Kommunikation zu denken erlauben, an der menschliche Subjekte zwar noch teilhaben, aber deren souveräne Urheber sie nicht mehr sind.

The paper by Cary Wolfe is an abridged translation of the chapter »Animal Studies«, Disciplinarity, and the (Post)Humanities from the monograph *What is Posthumanism?* (Minnesota 2009). Wolfe discusses the relation between (trans-)disciplinarity and posthumanism with reference to concepts by Derrida, Foucault and Luhmann, allowing to consider a form of social communication in which human subjects still may participate, but no longer are their sovereign initiators.

Leander Scholz: Der Weltgeist in Texas. Kultur und Technik bei Ernst Kapp

Zwar gilt Ernst Kapp unbestritten als Begründer der Technikphilosophie, allerdings wird sein Konzept der Organprojektion meist lediglich im Hinblick auf die spätere Prothesentheorie rezipiert. Unter dieser anthropologischen Perspektive ist die epistemologische Dimension seines Ansatzes weitestgehend in Vergessenheit geraten, die darin besteht, Technik nicht allein von ihrer Anwendung her zu begreifen, sondern als eine theoretische Praxis zu verstehen. In diesem Sinne konzentriert sich der Aufsatz auf die Rekonstruktion der philosophischen Prämissen des technikphilosophischen Ansatzes bei Ernst Kapp und versucht diesen als eine Modernisierung der aristotelischen Naturphilosophie zu begreifen.

Although Ernst Kapp is unquestionably the founder of the philosophy of technology, his concept of organ projection, however, is usually only received in the view of the later prosthesis theory. In this anthropological perspective, the epistemological dimension of his approach has largely fallen into oblivion, which consists in the attempt to understand technology not only from the viewpoint of its application, but as a theoretical practice. In this sense, the paper focuses on the reconstruction of the philosophical premises of Kapp's technical-philosophical approach and tries to understand it as a modernization of the Aristotelian philosophy of nature.

Stefan Rieger: Medienanthropologie. Eine Menschenwissenschaft vom Menschen?

Der Text gilt den Aporien der Medienanthropologie. Neben den Debatten um das mediale Apriori, wie sie vor allen die Arbeiten Friedrich Kittlers ausgelöst haben, geraten dabei zwei Dinge in den Blick. Zum einen die Möglichkeit, die Rede von der technischen Datenverarbeitung nicht nur metaphorisch, sondern der Sache nach auf die Verarbeitungsprozesse des Menschen zu übertragen und so quantifizierbare Kriterien für dessen Leistungsfähigkeit abzuleiten. Zum anderen wird in der Abwendung von einer spezifisch deutschen Medienwissenschaft gerade in der aktuellen internationalen Diskussion ein Medienbegriff etabliert, der in seiner pluralen Ausrichtung Bezugnahmen etwa auch zur Biologie erlaubt (BioMedia).

The paper is devoted to the aporias of medial anthropology. In addition to the debates about the medial a priori, as initiated primarily by the works of Friedrich Kittler, two things come into view: On the one hand, the possibility to apply the notion of technical data processing to human processes not only in a metaphorical, but also in a literal way, in order to derive quantifiable criteria for their performance; on the other hand, the turn away from specifically German media studies in the ongoing international discussion establishes a notion of media that, thanks to its pluralistic orientation, allows references to other fields of study, e.g. to biology (biomedia).

Autorenangaben

Michel Chion ist *professeur associé* der Universität Sorbonne Nouvelle – Paris 3 und Honorarprofessor an der Universität Buenos Aires; neben seiner Forschungstätigkeit ist er Komponist konkreter Musik und Regisseur mehrerer Kurzfilme. Arbeitsschwerpunkte: Ton und Musik im Film, Film als audiovisuelle Montage, Schrift im Film.

Ausgewählte Veröffentlichungen auf Deutsch: Audio-Vision: Ton und Bild im Kino (Berlin 2012); Die Kunst fixierter Töne – oder die Musik konkret (Berlin 2009); Mabuse – Magie und Kräfte des Acousmètre. Auszüge aus »La voix au cinéma«, in: Cornelia Epping-Jäger u. Erika Linz (Hg.): Medien/Stimmen (Köln 2003), S. 124–159.

Astrid Deuber-Mankowsky ist Professorin für Medienwissenschaft und Gender Studies an der Ruhr-Universität Bochum. Ihre gegenwärtigen Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind Epistemologie der Lebenswissenschaften und mediale Öffentlichkeiten, Gender und Medien, mediale Anthropologie und mediale Theorien des Spiels. Ausgewählte Publikationen: Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung (Berlin 2000); Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway (Berlin 2007); zus. mit Christoph Holzhey (Hg.): Situiertes Wissen und regionale Epistemologie. Zur Aktualität Georges Canguilhem und Donna Haraways, (Wien/Berlin 2012).

Lorenz Engell ist Professor für Medienphilosophie an der Bauhaus-Universität Weimar und dort, zusammen mit Bernhard Siegert,

Direktor des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM). Arbeitsschwerpunkte: Film und Fernsehen als philosophische Apparaturen und Agenturen; als mediale Historiographien; als Zeichensysteme. Ausgewählte Veröffentlichungen: Bilder der Endlichkeit (Weimar 2005); Playtime. Münchener Film-Vorlesungen (Konstanz 2010); Fernsehtheorie zur Einführung (Hamburg 2012).

Josef Früchtel ist Professor an der Universität von Amsterdam. Arbeitsschwerpunkte: Philosophy of Art and Culture/Critical Cultural Theory. Ausgewählte Veröffentlichungen: Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil (Frankfurt/M. 1996); Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne (Frankfurt/M. 2004); Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films (München 2013).

Ernst Kapp (1808–1896) war Pädagoge, Geograph und Philosoph. Sein Hauptwerk *Grundlinien einer Philosophie der Technik* gilt als erste Monographie der modernen Technikphilosophie. Ausgewählte Veröffentlichungen: Philosophische oder vergleichende allgemeine Erdkunde als wissenschaftliche Darstellung der Erdverhältnisse und des Menschenlebens in ihrem inneren Zusammenhange (Braunschweig 1845); Der konstituierte Despotismus und die konstitutionelle Freiheit (Hamburg 1849); Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten (Braunschweig 1877).

Claus Leggewie, Sozial- und Kulturwissenschaftler, ist Professor für Politikwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen und Direktor des Kulturwissenschaftlichen Instituts in Essen. Mit Tobias Debiel und Dirk Messner leitet er das Center for Global Cooperation Research in Duisburg. Arbeitsschwerpunkte: kulturelle Globalisierung und transnationale Demokratie, Erinnerungskulturen und kulturelle Dimensionen des Anthropozän. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Mut statt Wut. Aufbruch in eine neue Demokratie* (Hamburg 2011); *Zukunft im Süden. Wie die Mittelmeerunion Europa wiederbeleben kann* (Hamburg 2012).

Harun Maye ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkte: deutsche Literaturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert, Geschichte der Dichterlesung, Medien und Kulturtechniken. Ausgewählte Veröffentlichungen: zus. mit Matthias Bickenbach: *Metapher Internet. Literarische Bildung und Surfen* (Berlin 2009); zus. mit Markus Krajewski (Hg.): *Die Hyäne. Lesarten eines politischen Tiers* (Berlin/Zürich 2010); zus. mit Leander Scholz (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft* (München 2011).

Anita Möllering ist Bundespressesprecherin der Piratenpartei Deutschland. In dieser Funktion ist sie für die Pflege der Pressekontakte auf Bundesebene sowie für die Leitung der Bundespressestelle verantwortlich. Davor arbeitete sie bereits sieben Jahre in unterschiedlichen Positionen in den Bereichen Presse- und Öffentlichkeitsarbeit und Marketing, schwerpunktmäßig für Unternehmen aus der Technologiebranche.

Anne-Kathrin Reulecke ist Professorin für Neuere Deutschsprachige Literatur an der Karl-Franzens-Universität Graz. Arbeits-

schwerpunkte: Intermedialität der Literatur und der Medien des 18. bis 21. Jahrhunderts; Theorien der Autorschaft, der Fälschung und des Plagiats; Visualität und Blindheit in Literatur und Film. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur* (München 2002); (Hg.): *Von null bis unendlich. Literarische Inszenierungen naturwissenschaftlichen Wissens* (Wien/Köln/Weimar 2008); *Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Künsten und Wissenschaften* (München 2012).

Stefan Rieger ist Professor für Mediengeschichte und Kommunikationstheorie am Institut für Medienwissenschaften der Ruhr-Universität Bochum. Arbeitsschwerpunkte: Wissenschaftsgeschichte, Medientheorie und Kulturtechniken. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen* (Frankfurt/M. 2001); *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst* (Frankfurt/M. 2002); *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität* (Frankfurt/M. 2003); *Multitasking. Zur Ökonomie der Spaltung* (Berlin 2012).

Leander Scholz ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) an der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkte: Kultur- und Medienphilosophie, Politische Philosophie und Psychoanalyse, Ästhetik- und Demokratietheorie, Medien des Protests und Thanatologie. Ausgewählte Veröffentlichungen: zus. mit Friedrich Balke u. Harun Maye (Hg.): *Ästhetische Regime um 1800* (München 2009); zus. mit Harun Maye (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft* (München 2011); *Der Tod der Gemeinschaft. Ein Topos der politischen Philosophie* (Berlin 2012).

Christiane Voss ist Professorin für Philosophie audiovisueller Medien an der Bauhaus-Universität Weimar. Arbeitsschwerpunkte: Mediale Anthropologie, Affekttheorie, Ästhetik, Medien- und Filmphilosophie. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion* (München 2013), *Narrative Emotionen* (Berlin 2003).

Cary Wolfe ist Bruce and Elizabeth Dunlevie Professor für Englisch an der Rice University in Houston, Texas. Arbeitsschwerpunkte: Animal Studies, Posthumanismus, Systemtheorie, Biopolitik, Non-literary Culture. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and the Posthumanist Theory* (Chicago 2003); *What Is Posthumanism?* (Minneapolis 2010); *Before the Law: Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame* (Chicago 2012).

Adressen Autoren ZMK 1|2013

Michel Chion

Université de Paris III
Département de cinéma
13, rue de Santeuil
F-75231 Paris

Astrid Deuber-Mankowsky

Ruhr-Universität Bochum
Institut für Medienwissenschaft
Universitätsstraße 150
44780 Bochum
astrid.deuber-mankowsky@rub.de

Lorenz Engell

Bauhaus-Universität Weimar
Internationales Kolleg für
Kulturtechnikforschung und
Medienphilosophie
Cranachstraße 47
99423 Weimar
lorenz.engell@uni-weimar.de

Josef Früchtl

University of Amsterdam
Department of Philosophy
Oude Turfmarkt 141-147
1012 GC Amsterdam
j.frucht1@uva.nl

Claus Leggewie

Kulturwissenschaftliches Institut
Goethestraße 31
45128 Essen
claus.leggewie@kwi-nrw.de

Harun Maye

Bauhaus-Universität Weimar
Internationales Kolleg für
Kulturtechnikforschung und
Medienphilosophie
Cranachstraße 47
99423 Weimar
harun.maye@uni-weimar.de

Anita Möllering

Bundespressestelle
Pflugstraße 9a
10115 Berlin
anita.moellering@piratenpartei.de

Anne-Kathrin Reulecke

Karl-Franzens-Universität Graz
Geisteswissenschaftliche Fakultät
Institut für Germanistik
A-8010 Graz
anne.reulecke@uni-graz.at

Stefan Rieger

Ruhr-Universität Bochum
Institut für Medienwissenschaft
Universitätsstraße 150
44780 Bochum
stefan.rieger@rub.de

Leander Scholz

Bauhaus-Universität Weimar
Internationales Kolleg für
Kulturtechnikforschung und
Medienphilosophie
Cranachstraße 47
99423 Weimar
leander.scholz@uni-weimar.de

Christiane Voss

Bauhaus-Universität Weimar
Fakultät Medien
Bauhausstraße 11
99423 Weimar
christiane.voss@uni-weimar.de

Cary Wolfe

Rice University
Department of English
6100 Main Street,
USA-77005 Houston, Texas
cewolfe@rice.edu