

Rolf F. Nohr (Hg.)

EVIDENZ ... DAS SIEHT MAN DOCH!

MEDIEN' WELTEN

LIT

Rolf F. Nohr

EVIDENZ

Medien'Welten
Braunschweiger Schriften zur Medienkultur, Band 1
Lit Verlag Münster/Hamburg/Berlin/London

Rolf F. Nohr

EVIDENZ - »...DAS SIEHT MAN DOCH!«

LIT

Bucheinbandgestaltung: Tonia Wiatrowski, unter Verwendung des Titelbildes der Zeitschrift ›Science et Vie‹ (Juni 1953, Nr. 429).

Buchgestaltung: Roberta Bergmann, Anne-Luise Janßen, Tonia Wiatrowski
<http://www.tatendrang-design.de>

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Nohr, Rolf F.:

Evidenz »...das sieht man doch!«/Rolf F.Nohr (Hrsg.) – Hamburg: Lit, 2004

(Medien`Welten; 1)

ISBN 3-8258-7801-5

Die Onlineausgabe dieses Buches ist deckungsgleich mit der Originalausgabe.

Die Onlineausgabe ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Unported Lizenz. (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.de>)



©Lit Verlag Münster – Hamburg – London

Grindelberg Str. 179, 20144 Hamburg Tel. 040 - 44 64 46 Fax 040 - 44 14 22

e-Mail: lit@lit-verlag.de

<http://www.lit-verlag.de>

Gefördert mit Mittel der Stiftung NORD/LB – Öffentliche

printed in germany



INHALTSVERZEICHNIS

Reihenvorwort	7
Einleitung	8
Das Augenscheinliche des Augenscheinlichen	
Tom Holert	20
Smoking Gun Über den ›forensic turn‹ der Weltpolitik	
Ralf Adelmann	43
Computeranimation als televisuelle Evidenzproduktion	
Rolf F. Nohr	57
Medien(a)nomalien Viren, Schläfer, Infiltrationen	
Ulrike Bergermann	90
Schöner wissen Selbsttechniken vom Panorama zum Science Center	
Daniel Gethmann	125
Innere Scheinbilder Von der Ästhetik der Elektrizität zur Bild-Konzeption der Erkenntnis	
Vinzenz Hediger	162
Schnell noch einen Film vor dem Aussterben Die zeitliche Konfiguration von Evidenz in Tierfilmen	

- 184 **Eva Hohenberger**
DocumAnimals
Das dokumentierte Tier in Film und Fernsehen
- 218 **Herbert Schwaab**
Sehen und Erleiden
Die Natürlichkeit des Wahrnehmens am Beispiel der
Familienserie SEVENTH HEAVEN
- 241 **Heike Klippel**
Erinnerung, Evidenz und Kino
- 260 **Leander Scholz**
Narziss, Luhmann und das Spiegelstadium
- 275 **Abbildungsnachweis**
- 280 **Autorenverzeichnis**

ZUR REIHE ›MEDIEN´WELTEN

Das Apostroph gilt in der deutschsprachigen Interpunktion als Markierung für eine Auslassung. In diesem Sinne markiert das Apostroph im Titel der Reihe ›Medien´ Welten‹ eben jene Auslassung, die die Reihe zu füllen anstrebt. Zwischen den an sich nicht singular denkaren Entitäten von Medium und Welt sucht die Reihe nach den Effekten, welche wechselweise durch Medien und Welten voneinander abgerufen werden. In einer gewissen

Hilflosigkeit könnten eben jene ›Effekte‹ als die jeweilig produzierten Evokationen umrissen werden. Medien rufen Effekte in Welten hervor, konstituieren, durchdringen, rekonstruieren und artikulieren Welten, Erfahrungsrealitäten und Handlungswirklichkeiten. Welten artikulieren, formulieren, ideologisieren und realisieren Medien, intersubjektive Äußerungen und Diskursformationen. Medien und Welten nicht mehr als antagonistische Prinzipien einer linearen Ursache-Wirkungs-Relation zu begreifen hat sich in Medien- und Kulturwissenschaften durchgesetzt, ebenso wie das ›dialektische‹ Miteinander von Produktion und Rezeption anzuerkennen. Je tiefer der reflektierende Blick aber in das ›Dazwischen‹ vordringt, desto mehr scheint sich die Schnittmenge von Medium und Welt zu verunklaren. Die Reihe ›Medien´ Welten‹ hat sich ein kleines Stück Exploration und Probebohren in genau diesem Dazwischen verordnet und wird – hauptsächlich an Fallstudien orientiert – versuchen, dem Apostroph oder dem Ausgelassenen etwas mehr Klarheit zuzuschreiben.

»Once upon a time somebody say to me:
(This is a dog talkin' now)
»What is your conceptual continuity?
Well, I told him right then (Fido said)
It should be easy to see - -
The crux of the biscuit is the APOSTROPHE [']«
FRANK ZAPPA - »Stinkfood«

DAS AUGENSCH EINLICHE DES AUGENSCH EINLICHEN

»Sieh hin...das sieht man doch!« scheint einer der Imperative einer visuellen Kultur zu sein. Das Evidente, also das »Offenkundige« (Duden), »logisch denknwendige« (Wundt 1919), oder »Augenscheinliche«, bildet eines der Ordnungsraster des Wissens nach dem pictorial turn. Die Überzeugungskraft der Bilder, ihre intuitive Lesbarkeit und ihre symbolisch-politische Machtentfaltung scheinen auf einer theoretisch-analytischen Ebene denselben Reflex auszulösen, wie in einer allgemeinen Lesweise. So verstanden könnte das Evidente evident sein; die Erzeugung der Augenscheinlichkeit augenscheinlich verständlich.

Evidenz scheint einer der Medienfunktionalismen zu sein, die die Sprechweise populärer, aktueller und diskursiv organisierter Mediensysteme gewährleisten. Aber am Punkt des »augenscheinlichen« Verständnisses – sowohl theoretischer wie intuitiver Natur – versagt die Erklärungslogik. Wie überhaupt wird Wissen zu Bild? Wie wird Wissen visuell artikulierbar? Aus welchen metaphorischen, symbolischen oder diskursiven Systemen artikuliert sich ein Bild

und wie wird es als Sprechweise kommunikabel und damit zur Handlung? Ist das Evidente überhaupt eine Form der Wissensartikulation? Wie kommt das Evidente zu seinem Duktus der Eindeutigkeit? Wie überformt sich die visuelle Tatsache zum bildlichen Beweis? Was ist ein Wahrheitsbegriff des Bildes? Viele Publikationen und Projekte haben in den letzten Jahren auf dieser Ebene der Bild- und Medienanalyse Figuren der Evidenz charakterisiert (bspw. Holert 2002a, 2002b; Gaines/Renov (1999); Kroß/Smith (1998); Cuntz/Otto (i.Dr.)). Strukturfunk-



Abb.1: Rudolf Scharpings Nato-Presskonferenz am 27. April 1999.

tional oder medienpolitisch ließe sich sicherlich aus der aktuellen Diskussion um diesen Begriff eine Art von ad hoc Definition finden. Evidenz wäre so verstanden möglicherweise eine Zeigehandlung, die mediengestützt (wenn nicht gar medienspezifisch) eine Art von Wahrheitsbeweis mit dem Medium im Medium herstellt. Am ›Fall‹ Rudolf Scharpings lässt sich die gesamte Problematik des Evidenten andeuten.

Auf der NATO-Presskonferenz vom 27. April 1999 hält der damalige Verteidigungsminister der Presse und der Öffentlichkeit Karten und Satellitenbildaufnahmen mutmaßlicher serbischer Gräueltaten vor (vgl. Abb. 1). Bereits 20 Tage vorher hatte Scharping in einer Rede vor dem Deutschen Bundestag die gleichen Bilder in einer ähnlichen Geste benutzt (Abb. 2). Es ist dies eine Geste und Aneignung der Wahrheitsstiftung, eines Beweises der Notwendigkeit von Handlung am und mit dem Bild. Hier wird das hochgehaltene Foto zum Werkzeug der Evidenzerzeugung, indem auf eine »selbsterklärende Kraft des Bildes« verwiesen wird, in dem eine bestimmte Materialität benutzt wird, um strategische Authentizität herzustellen. Eine spezifische »Offensichtlichkeit« scheint auf einer Degradation des Sichtbaren selbst zu beruhen und diese durch bildlose, blinde Bilder zu ersetzen. Ein Figur des »Überzeugen statt Bezeugen« erzeugt den »Imperativ des Sichtbaren«: »geglaubt wird nur was gesehen wird« (alle Zitate: Holert 2002b). Interessanterweise ist die NATO-Presskonferenz aber nur eine Wiederholung dieser Evidenzstiftungsgeste.

Bezeichnender scheint allerdings, wie sich die Evidenzgeste Scharpings innerhalb kurzer Zeit weiter schreibt. Die ›Bild‹-Zeitung titelt am 28.4.1999 in ungewöhnlich oder versehentlich doppeldeutiger Manier über dem Bild Scharpings mit den Beweisfotos »Deshalb führen wir Krieg« als Schlagzeile (Abb.3). Die ›Kritischen Berichte‹ montieren anlässlich eines Berichts über die Hamburger Wehrmachaustellung in das Scharpingsche Beweisbild ein Ausstellungsbild mit Gräueltaten deutscher Wehrmachaangehöriger im besetzten Serbien hinein (Abb.4). Diese Linie verschiedener Gesten mit Bildern, denen durch eine Handlung der Adressierung eine vorgebliche Offensichtlichkeit zugewiesen werden soll, ließe sich beliebig fortsetzen, vom Turiner Grabtuch bis hin zum Auftritt Colin Powells vor dem UN-Sicherheitsrat 2003. Das Evidente wäre in diesen Beispielen also vorrangig das Ausgestellte, die Geste der Präsentation die das Bild zum

Abb. 2: Scharping am 7. April 1999 in Bonn mit Fotos von mutmaßlichen serbischen Gräueltaten.





Zeugnis, das Sichtbare zum Wahren machen soll. Der ›Fall Scharping‹ aber schreibt sich fort. So, wie durch die Geste des Verteidigungsministers das Foto zum juristischen Beweis überhöht wird, so produzieren wenig später Fotos von Scharping eine Augenscheinlichkeit gegen ihn. Am 31.8.2001 druckt die Illustrierte ›Bunte‹ mehrere von Scharping freigegebene Privatfotos ab, die den Minister beim Bad im Swimmingpool mit seiner neuen Lebensgefährtin zeigen (Abb. 5). Es bricht eine öffentliche Debatte aus, ob es ziemlich sei, sich dergestalt öffentlich zu vergnügen, während deutsche Truppen in Mazedonien eingesetzt würden. Dabei ist der Punkt der Auseinandersetzung nicht der Badespaß an sich, sondern die Freigabe der Homestory, die Selbstinszenierung und -präsentation, also wiederum ein von Scharping betriebenes ›Hochhalten von Bildern‹ diesmal des eigenen Glücks.



Nicht das Bad im Pool, sondern die Präsentation der Bilder wird dem Verteidigungsminister zur Last gelegt (vgl. Abb. 6). In diesen beiden Beispielen der Evidenzstiftung werden unterschiedliche Strategien der Sichtbarmachung erkennbar. Während die Satellitenbilder und Fotos der mutmaßlichen serbischen Kriegsverbrechen das zeigen sollen, wovon sie sprechen, sind die Fotos vom Swimmingpool Bilder, die das verschweigen, was sie nicht zeigen. Beide Bilder bzw. beide Gesten stellen ihre Effektivität dadurch her, dass sie nicht am Bild selbst ansetzen, sondern das Bild in eine Handlung integrieren oder es teilweise selbst zur Handlung machen. Das Evidente trennt sich hier also vom Effekt des Evident-Machens. Ist das Evidente in klassisch-



Während die Satellitenbilder und Fotos der mutmaßlichen serbischen Kriegsverbrechen das zeigen sollen, wovon sie sprechen, sind die Fotos vom Swimmingpool Bilder, die das verschweigen, was sie nicht zeigen. Beide Bilder bzw. beide Gesten stellen ihre Effektivität dadurch her, dass sie nicht am Bild selbst ansetzen, sondern das Bild in eine Handlung integrieren oder es teilweise selbst zur Handlung machen. Das Evidente trennt sich hier also vom Effekt des Evident-Machens. Ist das Evidente in klassisch-



Abb. 3: Titelseite der ›Bild‹.

Abb. 4: Titelbild: ›Kritische Berichte‹, (einmontiert: Die Erschießung an der Friedhofsmauer von Pancevo, 22. April 1944).

Abb. 5.: Titelbild der ›Bunten‹.

Abb. 6: »Lachend zeigt der der FDP-Abgeordnete Hans-Joachim Otto (r.) seinen Fraktionskollegen den Bericht der Illustrierten Bunte über den Urlaub von Verteidigungsminister Scharping und seiner Lebensgefährtin Gräfin Pilati«.

philosophischer Lesweise ein Begriff der Wissensordnung und Wissensgenese, könnte am Beispiel des Medial-Evidenten gemutmaßt werden, ob es sich hierbei nicht um ein Produziertes handelt, also eine prozesshafte Struktur der Transformation und Herstellung? Tom Holert hat an anderer Stelle den Begriff des ›Imagineering‹ für diese Geste des Herstellens stark gemacht – ein Begriff, der (jenseits seiner Anspielung an die produktive Vorstellungskraft) vor allem wegen seines ›ingenieurwissenschaftlichen‹ Anklanges eine deutliche Setzung zu artikulieren in der Lage ist (Holert 2002b).

Der Titel dieser Einführung, ›Das Augenscheinliche des Augenscheinlichen‹, ist somit nicht lediglich als reines Sprachspiel zu lesen. Er soll vielmehr auf eine Verwerfung verweisen, die meines Erachtens die aktuelle Diskussion um die Evidenz von Bildern durchzieht. Denn eigentlich ist das Evidente, als das Zeugnisschaffende und Reduktiv-Beweisende zumindest ein Effekt des technischen Bildes im Sinne des ›Wahrheitsbeweises‹.

Und es ist auch diese enge Verbindung des hier thematisierten Augenscheinlichkeitsbildes mit dem technischen Bildmedium, die dazu anhält, die Figur des Evidenten teilweise neu denken zu müssen. Denn offensichtlich grenzt sich der Prozess des ›ostentativ-Werdens‹ von Wissen innerhalb des Denkens und Sprechens maßgeblich vom analogen Prozess innerhalb des Bildes ab. Die philosophische Frage nach dem Funktionalismus, ›was sich zeigt‹, grenzt sich in Teilen von der Frage ab nach dem, wie sich ›symbolisch codiertes‹, diskursiv organisiertes oder intersubjektiv vorhandenes Wissen visuell manifestiert. Das ›Ins-Sicht-

bare-Treten‹ von Wissen ist zunächst und vorrangig unter der Prämisse des wissenschaftlichen und technischen Zugriffs als Möglichkeit, das Unsichtbare zu zeigen bzw. zu demonstrieren, diskutiert worden. Begriffe wie ›Zeigehandlung‹, ›Demonstration‹, ›Ikonografierung‹, ›Simulation‹ oder ›Viskurs‹ verweisen auf einen Übersprung des epistemologischen Analysierens des Evidenten hin zum Visualisieren(den) als Evidentem. Die Frage nach den Existenzbedingungen dessen, was sich sagen oder nicht sagen lässt, wird somit auch überformt in die Frage nach den Existenzbedingungen des Zeigbaren.

Maßgeblich aber geht es mir darum, den Evidenzeffekt und die Evidenzdiskussion auf eine bestimmte Weise analog zu setzen. Denn das Sprechen über Evidenz ist auch eine Art der Evidenzerzeugung: Das (analytische) ›Hochhalten‹ von Bildern, auf denen ein Bundesverteidigungsminister Bilder hochhält, ist

LEANDER SCHOLZ setzt sich in seinem Beitrag mit dem Begriff des ›Selbst‹ bei Luhmann auseinander. In Abgrenzung hierzu zeigt er aber, dass die Konzeptualisierung des Selbst innerhalb des systemtheoretischen Denkens auch immer eine ›merkwürdige‹ Aushandlung von Spiegelung ist. Im Rückgriff auf den Narziss-Mythos präzisiert Scholz, dass die gesamte Evidenz der Selbstreferenz sich einer Verschiebung verdankt, die bei jeder Interpellation, bei jedem Zugriff auf das Selbst stattfindet und das Selbst gerade so an diesen Zugriff bindet, dass es dabei sich selbst überlassen bleibt.

TOM HOLERT zeigt in seinem Beitrag auf, wie sich am Beispiel der Funktionalisierung der ›Hochhalte-Geste‹ des Bildes (von der Kuba-Krise bis zu Colin-Powells UNO-Auftritt) der juristikable Wahrheitsbegriff von »evidence« einschreibt. Die »smoking gun« in der Hand des Täters wird zur Figur des Wahrheitsbeweises forensischer Qualität, der einen normativen politischen Funktionalismus des Legitimatorischen ermöglicht. Der Beweis wird hier zu einer produktiven Kraft einer Sichtbarmachung, die über das ›Sichtbare‹ hinausgeht.

HERBERT SCHWAAB führt im Rückgriff auf die Ausführungen des Philosophen Stanley Cavell gerade die Prozessualität der Evidenzstiftung aus: Evidenz ist hier nicht die Frage nach dem Objekt der Sichtbarkeit, sondern nach dem Prozess der Sichtbarwerdung. In einer Perspektive der pragmatischen Philosophie definiert er dabei Medien als ›Natur‹. Mit der Evidenz ist dann die produktive Phantasie konnotiert: der Betrachter verfügt nicht über den Text, der Text verfügt über den Betrachter. Und im Zweifelsfall muss der ›andere‹ Text erlitten werden.

definitiv auch eine Geste der Evidenzstiftung. Somit wäre nachgerade jedes Sprechen über ausgewählte, bereits existierende und öffentliche Bilder ein ›Handeln-im-Augenscheinlichen‹.

Die Herstellung (man könnte auch sagen: der Sprechakt) eines analytisch-theoretischen Sprechens über Objekte des Visuellen erzeugt immer auch den Effekt der Beglaubigung, der Wissen am Bild koppelt – oder zumindest eine Gestus des Didaktischen: »Betrachte dieses Bild sorgfältig (und entgegen seiner impliziten Leserichtung) und du wirst Aufschlüsse über Diskurse und Niederschläge der hervorbringenden Kultur in ihm sehen können – das sieht man doch!« In ähnlicher Weise findet sich diese Beschränkung des Wahrheitsbegriffs eines evidenten Wissens – in Anspielung auf Descartes cogito-Begriff – auch bei Merleau-Ponty (1966):

»Nicht zufällig kann auch sogar die Evidenz selbst in Zweifel gezogen werden, denn die Gewissheit ist Zweifel, insofern sie nämlich die Übernahme einer Tradition des Denkens ist, die sich zur evidenten ›Wahrheit‹ nicht zu verdichten vermag, wenn ich nicht auf ihre Explikation Verzicht leiste. Aus ein und demselben Grund ist eine Evidenz faktisch unwiderstehlich und doch immer noch anfechtbar; es sind nur diese zwei Weisen, ein und dieselbe Sache auszusprechen...« (ebd., 451).

Über Evidenz zu reden, heißt also die ›Falle‹ des Tautologischen oder Paradoxalen zu akzeptieren – zumindest wenn (wie in diesem Band) die visuelle Evidenz im Vordergrund der Aufmerksamkeit steht. Ein weiterer Punkt scheint jenseits dieses ›Tautologie-Paradoxons‹ in der Reflexion der Evidenzdebatte offensichtlich. Es ist die Ballung von Analysen an bestimmten, und damit herausgehobenen, Bildobjektclustern. Jenseits der Analyse des politischen und politisierten Bildes sind es vornehmlich naturwissenschaftliche Visualisierungen laborwissenschaftlicher Zusammenhänge, die die analytische Grundlage der theoretischen Auseinandersetzung zu bilden scheinen. Röntgenbilder, Doppelhelixe und Magnetresonanzverfahren, das Visible Human Project, Teilchenbeschleunigerbilder, Fraktale, die Körperwelten-Ausstellung oder Ultraschalldiagnostik-Verfahren bilden den Kanon vieler aktueller Veröffentlichun-

gen und Projekte. Verwunderlich scheint hier vor allem, dass viele der vorgetragenen Analysen, obwohl es ihnen im weitesten Sinne um eine übergreifenden Begriff des Wissensbegriff des Visuellen geht, – reduziert ausgedrückt – den Diskurs des Labortechnologischen und Naturwissenschaftlichen als ein Gegenüber zu Konzeptualisieren scheinen. Wenn das Evidente als ein Strategem innerhalb der visuellen Kultur angenommen werden kann, dann ist die Frage nach der Sichtbarkeit als ›letzte‹ Instanz der Wahrheit (wie dies beispielsweise Hans Blumenberg (2000) in seiner Auseinandersetzung mit Galileos optischen Verifikationen anstrebt) doch zunächst kaum eine Frage nach den Snowschen ›Zwei Welten?‹ Vordergrundig könnte hier also auch über die unterschwellige Existenz einer (nicht zuletzt wissenschaftspolitischen) ›Kompensationsgeste‹ der Geisteswissenschaften durch und an den Naturwissenschaften spekuliert werden. Entscheidender aber scheint mir zur Erklärung dieser Prominenz der Auseinandersetzung um naturwissenschaftliche Techno-Bilder eine dezidierte Präsenz des Körperlichen. Viele der oben genannten technologischen Beispiele adressieren den Körper und seine Wahrnehmung als und im Bild. Eben jener Körper, der in einer kultur- und medienwissenschaftlichen Debatte um die Implikationen neuer und digitaler Medien mittelfristig zum Verschwinden verurteilt wurde (vgl. Angerer 2000). So schreibt beispielsweise der Technikhistoriker David Gugerli in seiner anregenden Auseinandersetzung mit der soziotechnischen Genese der Magnetresonanztchnik:

»Das etymologische Paradoxon einer Ana-Tomie ohne aufgeschnittene Körper, eine nichtinvasive Visualisierungstechnik, die nicht nur Spuren, sondern ganze Bilder erzeugt und darin die Chancen der Lokalisierung von Krankheit im lebenden Körper erhöht, ist der Beitrag der Medizin zur ›Herrschaft der Mechanisierung‹ gewesen« (ders. 1999, 138).

Der (bei Siegfried Giedion (1982) entlehene) Begriff der ›Herrschaft der Mechanisierung‹ liefert auch hier mehrere Spuren. Er verweist auf eine Vielzahl technisch orientierter Bildgeschichtsanalysen, auf ein Kreisen um den Wahr-

VINZENZ HEDIGER verbindet in seiner Auseinandersetzung mit Geschichte und aktuellen Formen des Tierfilms die Figur der Evidenz eng mit dem Begriff der Darstellung. Exemplarisch kann er dabei aufzeigen, inwieweit gerade der Tierfilm als vorgeblich diskursive ›Marginalie‹ hochgradig effektiv an der Darstellung differenter Wissensformationen (in seinem Beispiel: des historischen Begriffes bzw. der Zeitstruktur) arbeitet. Seine Ausführungen kulminieren in der These, dass das darstellende Medium auch da denkt, ›wo man es nicht sieht‹, und dass die Sichtbarkeit dieser Darstellungen immer politisch und nicht nur ethisch zu begreifen ist.

EVA HOHENBERGER weist – ebenfalls am Tierfilm – die Prozesshaftigkeit und vor allem die Naturalisierung von Sprechweisen innerhalb der televisuellen Disposition nach. Deutlich wird hieran vor allem wie in der Doppelklammer eines ›Affektfernsehen‹, welches sich einer dezidierten ›Televisualität‹ bedient, Wahrheits- und Wissensbegriffe über das Tier produziert werden. Evidenz entsteht eingebettet in einen ›Diskurs‹, ist aber auch Effekt eines übersprungenen Arguments.

DANIEL GETHMANN zeigt am Fallbeispiel der Visualisierung des ›Elektrischen‹, wie ästhetische Visualisierungsverfahren Eingang in die naturwissenschaftliche

Theoriebildung während der Krise des mechanistischen Weltbildes gefunden haben, und welchen erkenntnistheoretischen Wandel eine geänderte Bildkonzeption in die wissenschaftliche Forschung einbrachte. Historische Konsequenz ist ein Erkenntnis-

konzept, welches der ›Sichtbarkeit des Erkennbaren‹ eine analoge Konzeption der mentalen Bildhaftigkeit von Wissen zur Seite stellt: die »inneren Scheinbilder«.

HEIKE KLIPPEL kann in ähnlicher Weise aufzeigen, wie die ›Idee‹ des Gedächtnisbildes in ebensolcher Weise historisch Effektivitäten freisetzt. Das Kino wird hier zu einem privilegierten Ort, an dem Fantasie, Wahrnehmung und rekonstruierte Erinnerung zum Erlebnis des Evidenten und Überwältigenden werden. In beiden Beiträgen wird auch erkennbar, wie der Wandel des Epistems hin zur Moderne das Denken des Wahrheitswissens und die Idee der Sichtbarkeit des Wissens verändert, und wie eng diese Konzepte an einen Begriff von Sprache und Erinnerung gekoppelt sind.

heitsbegriff des Bildes in Bezug auf – vor allem – das (Heideggersche) ›Gestell‹ des Apparativen. Dieses Primat des Technischen aber ist es, das eine merkwürdige Verschiebung der Frage nach dem Sichtbaren und Evidenten aufwirft. Es könnte die These gewagt werden, dass das Verschwinden des Körpers auch hier durch eine analytische Beschäftigung mit einem (vorgeblich) von den Naturwissenschaften zum distinkten Objekt degradierten Körper-Wissens-Bild kompensiert werden soll. Spekuliert werden könnte aber ebenso, ob die Bezugnahme auf das induktive Objektivierungswerkzeug nicht eine theoretische Fokussierung nahe legt, die an der Rekonstruktion des Diskurses des wissenschaftlichen (Körper-) Bildes vorbeigeht? Könnten wir nicht auch davon ausgehen, dass die vielfach dargelegte Korrelation von Wissensbeständen und bildgebenden Innovationen nicht auf das Subjekt und seine Sichtbarkeit sondern vielmehr die Intersubjektivierung von Diskursen und Wahrheitsordnungen über Repräsentationsmodi abzielt? Wäre eine solche Strategie dann nicht vielmehr unter den Prämissen des Zugriffs auf Wissen denn als (technischer) Eingriff zu verstehen? Würde sich dann nicht die Frage nach der Genese der »Mechanischen Objektivität«

(Danston/Galison 2002), des »Subjekts der Camera Obscura« (Crary 1998) oder den »Viskursen der Physik« (Knorr-Cetina 2002) anders stellen müssen? Müssten wir nicht vielmehr die Frage an die zugrunde liegenden Ordnungsparadigmen und Repräsentationsschemata stellen, um nicht in ein ›quasi-kompensatorisches‹ Verhältnis zu den bildgebenden Verfahren der Naturwissenschaften zu gelangen? Gilt es nicht eventuell einen Schritt in der Analyse zurückzuziehen und noch einmal die Frage nach der ›Erfindung‹ der Ordnung und ›Aufschreibung‹ von Wissensklassifikationen und -strukturen zu stellen?

In der »Ordnung der Dinge« schreibt Michel Foucault: »Die Struktur ist jene Bezeichnung des Sichtbaren, die ihm in einer Art prälinguistischen Wahl gestattet, sich in die Sprache zu transkribieren« (1971, 180). Will man Foucault in der Frage nach dem Evidenten und dem Technologischen, Bildgebenden ernst nehmen, meint dies zumindest, den seinen frühen Schriften zugrunde liegen-

den Gedanken der Sprachbezogenheit von allem denkbaren und sagbaren stark zu machen. Aller Analyse voransteht dann das Primat, dass die Ordnung über die Sprache ins Denken kommt; und dass sich somit jede Sichtbarkeitsstiftung als diskursive Wahrheitsfunktion erst in einem zweiten Schritt über den Mechanisierungsbegriff materialisiert. Techniken und ihre Organisation des Sehbaren und Sagbaren sind in einer solchen Denkweise nicht Ausdruck genuin diskursiver Ordnungsstrukturen, sondern nur sekundäre Effekte einer archäologisch und genealogisch entfalteten Organisation des Wissbaren in der Sprache. Wohlgemerkt geht es mir mit einer solchen Betrachtung nicht um eine Stellungnahme innerhalb der aktuellen Diskussion um die Bildwissenschaften, also die – verkürzt formulierte – Frage, ob das Bild als zeichenhaft oder intuitiv lesbar konzeptualisiert werden soll (bspw. Sachs-Hombach/Rehkämper 1999). Im Gegenteil: Es scheint mir sinnvoll, gerade innerhalb der Diskussion um das Bild, die visuelle Kultur, das Evidente und die Sprache als Ordnungsprinzip ernst zu nehmen. Die von William J.T. Mitchell in seiner »Picture Theory« (1995) aufgemachte Liste der relevanten Kontexte des Bildanalysierens (»visuality, apparatus, insitutions, discourses, bodies and figurality« (ebd., 16)) sind Kriterien symbolischer Ordnung und Organisation. Und diese symbolische Fundierung – in aktuellen Debatten gerne ausgespart – ist innerhalb eines theoretischen und analytischen Herangehens an Bestände des Visuellen essentiell. Das Sprachliche ist das Organisationsprinzip von Ordnung, Macht und Sichtbarkeit. Diese Fundierung scheint mir zum aktuellen Stand der Debatte als ergänzender und nicht exklusiver Ansatz sinnvoll; zumindest wäre mit einer solchen Argumentation die Kernkompetenz der Kultur- und Geisteswissenschaften wieder

ULRIKE BERGERMANN weist archäologische und genealogische Prozesse der Evidentwerdung von Bildbegriffen, vor allem der Wissenskommunikation, nach. Vom historischen Panorama hin zum aktuellen Science Center, zeigt sie Techniken des »Selbst-Management« im Sinne der Foucaultschen »gouvernementalité« auf. Dabei wird auch erkennbar, wie in der historischen Wandlung des Analyseobjekts die Idee, das Natürliche als das Faktische zu lesen, sich wandelt zu einer Rezeptionshaltung, das Faktische als das Natürliche zu lesen. Daher auch lakonisch: »Evidenz – das macht man doch selbst«.

RALF ADELMANN kann mit seiner Analyse digitaler Animationen zeigen, wie sehr Gesten der visuellen Evidenzkonstruktion strukturbildend für die Wissensproduktion innerhalb des Fernsehens sind. Dabei argumentieren diese Bildformen innerhalb der Logik des Bezeugens, des Expertenwissens und einer spezifischen Televisualität des Mediums. So wird erkennbar, wie sich diskursive Sprechweisen und televisuelle Logiken des Fernsehens zu einer Spezifik der Wahrheitsproduktion vereinen.

ROLF F. NOHR versucht in seiner Analyse der »Bebildung des Viralen« Strategien des Mediensystems aufzuzeigen, wie Bildsprechweisen der Evidenz erzeugt, stabilisiert und variiert werden. Die dabei auftauchenden Anomalien innerhalb des Mediums sind dabei aber als hochgradig rückgekoppelt mit ihnen zugrunde liegenden Diskursmustern anzunehmen.

aufgerufen und die Kompensation über Modelle der Naturwissenschaft wäre unterlaufen. Und auf eine bestimmte Weise wäre somit auch der Bogen zurück geschlagen auf ein Denken, welches der aktuellen Debatte um das Evidente meines Erachtens essentiell zugrunde liegt. Es ist dies metaphorisch der gleiche ›dialektische‹ Voltenschlag, den wir schon bei André Bazin finden. In seiner einflussreichen Reflexion des visuell-ontischen Vertrages im Fotografischen schließt er lakonisch: »Andererseits ist der Film eine Sprache« (ders. 1975, 27). Dieser Band stellt ausgewählte ›Probebohrungen‹ zum Thema des Evidenten zusammen. Im Sinne des oben Ausgeführten reflektieren die einzelnen Beiträge unterschiedliche Herangehensweisen und Positionen der Debatte. Allen ist im Kern die Idee zueigen, dass sie Phänomene des intuitiv als evident zu benennenden reflektieren – und damit zumindest die Bandbreite der Phänomenlage deutlich erkennbar machen. Ausgangspunkt dieses Bandes war eine Gastvortragsreihe der Medienwissenschaft der HBK Braunschweig, welche für diesen Band um einige Beiträge ergänzt wurde. Die Vortragsreihe wiederum war motiviert durch das Forschungsprojekt »Nützliche Bilder« des Lehrstuhls für Medienkultur. »Nützliche Bilder« werden hier verstanden als naturwissenschaftliche Bilder, Laborbilder innerhalb der populären Medienzirkulation. Sie lassen sich im weitesten Sinne als evidente Bilder charakterisieren und als ›ordnungswissenschaftliche Bilder‹. Diese Klasse von Bildern aus dem Labor (im Sinne wissenschaftlicher Simulationen oder Modellationen) entfaltet in der medialen Öffentlichkeit eine bedeutungsproduktive Argumentationskraft. Dieser Spezifika von Transzendenz und Entfaltung will sich das Projekt »Nützliche Bilder« annehmen. Von Interesse ist dabei weniger, welche Bedeutungsverschiebungen in der Diffusion vom Labor zur populären Zirkulation der Bilder auftreten. Vielmehr ist das Nachdenken innerhalb des Forschungsprojekts im Schwerpunkt auf die Reflexion der Bedeutungsentfaltung dieses Bilderkanons in der populären Medienkultur gerichtet – gerade im Sinne der angedeuteten wissenschaftstheoretischen Kompensationsgesten. Diese Verschiebung innerhalb einer Kopplung von Bild und Erkenntnisproduktion ist allerdings kein ausschließlich aktuelles Phänomen. Der Diskurs der ›Laborbilder‹ in öffentlicher Zirkulation ist historisch verankert. Die Überzeugungs- und Übersetzungskraft des Bildes, allen voran des technisch-apparativen Bildes, ist wissenschaftshistorisch und erkenntnistheoretisch immer problematisiert worden. In einer aktuellen (Labor-) Wissenschaftslandschaft scheint diese Problematik kulminiert. Das Bild wird hier zum ›Wahrheitsbeweis‹, zu einer Art augenscheinlicher ›Objektivitätsbehauptung‹. Diese Problematik spitzt sich sicherlich an der Apparativität und technisch-medialen Ausformung des Computistischen, Digitalen (nicht nur im ›bildnerischen‹, sondern vielmehr im epis-

temologischen Sinne) zu. Hier präzisiert sich aber auch der Kernbereich des Nachdenkens über Nützliche Bilder, nämlich die Einbindung des (kontingenten) Wissensbegriffs innerhalb der verschiedenen Formen von ›Sichtbarkeit‹. Um die Problematik auf den Punkt zu bringen, könnten eben diese Formationen von ›Sichtbarkeit‹ ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden. Das Dilemma ließe sich vielleicht am besten in den Worten Ludwig Wittgensteins fassen: »Gewisses am Sehen kommt uns rätselhaft vor, weil uns das ganze Sehen nicht rätselhaft genug vorkommt« (1977, 340). Und man könnte die Frage noch eine Stufe in Richtung performativer Wirksamkeit forcieren: Wie schafft es das Sehen oder besser das Gesehene, zur Handlung zu werden? Oder um einen größeren Projektfokus zu benennen: Es geht mir im Anschluss an die (Austinsche) Frage »How to do things with words?« um die Frage »How to do things with pictures?« Im Zentrum von Projekt, Band und Reihe steht also das Interesse, wie das Sichtbare am Bild archäologisch und genealogisch zum Evidenten überformt wird, wie es Sprache und Diskurs bedient und sich ihrer bedient und zur Handlung wird – kurz zu dem wird, was wir unter ›visueller Repräsentation‹ subsumieren.

Zu guter Letzt soll noch darauf verwiesen werden, dass dieser Band zur Evidenz den Auftakt in der Reihe ›Medien ‘ Welten‹ im LIT-Verlag darstellt. Die Frage nach dem evident-Werden von Bildwissen scheint auch ein gelungener Auftakt für eine medienwissenschaftliche Publikationsreihe, die sich im Folgenden mit den Effekten und Aushandlungen zwischen Medien und Welten, also zwischen Aufschreibungen und Diskursen einerseits und Subjekten und deren Wissensformationen andererseits, befassen wird. Dank sei an dieser Stelle daher zunächst denjenigen gesagt, die das Entstehen dieser Reihe und damit auch des Bandes ermöglicht haben. Für den LIT-Verlag sind dies sicherlich zunächst Herr Weber aber auch die MitarbeiterInnen des Hauses. Dank gebührt auch der Stiftung Nord/LB – Öffentliche (namentlich Herrn Richter) und dem Land Niedersachsen für großzügige finanzielle Unterstützung, Ulrike Stoltz und dem Tatendrang-Design für die Gestaltung und Nicole Jakobs fürs Lektorat. Darüber hinaus gilt natürlich der innigste Dank den Vortragenden und AutorInnen, aber auch den MitarbeiterInnen des Instituts für Medienforschung (vor allem Meike Kröncke und Frau Kosch) und der HBK Braunschweig, den StudentInnen des Hauptseminars ›Evidenz‹ – und nicht zuletzt den MitarbeitInnen des Lehrstuhls ›Medienkultur‹, Lena Salden, Kristina Hering und Arjan Dhupia.

Literatur

Angerer, Marie-Louise (2000) *body options. körper.spuren.medien.bilder*. Wien: Turia & Kant.

Bazin, Andre (1975) *Ontologie des fotografischen Bildes*. In: ders. *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont, S.21-27.

Blumenberg, Hans (2000 [1965]) *Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit*. In: *Galileo Galilei Sidereus Nuncius. Nachricht von neueren Sternen*. Hrsg. v. Hans Blumenberg. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 7-75.

Crary, Jonathan (1998) *The Camera obscura and its Subject*. In: *The Visual Culture Reader*. Hrsg. v. Mirzoeff, Nicholas. London / New York: Routledge, S. 245-250.

Cuntz, Michael / Otto, Isabell (Hg.) (i.Druck): *Die Listen der Evidenz*. Reihe *Mediologie*, Bd. 14, Köln: DuMont.

Danston, Lorraine / Galison, Peter (2002) *Das Bild der Objektivität*. In: *Ordnung der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Hrsg. v. Peter Greimer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 29-99.

Foucault, Michel (1971 [1966]) *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Gaines, James M. / Renov, Michael (Hrsg.) (1999) *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Giedion, Sigfried (1982 [1948]): *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*. Frankfurt/M.: Europ. Verl.-Anst.

Gugerli, David (1999) *Soziotechnische Evidenzen. Der Pictorial Turn als Chance für die Geschichtswissenschaft*. In: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte*, S. 131-158.

Holert, Tom (2002a) *Evidenz-Effekt. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart*. In: *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*. Hrsg. v. Matthias Bickenbach / Axel Fliethmann. Reihe *Mediologie* Bd.4, Köln: DuMont, S. 198-225.

Holert, Tom (2002b) *Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit*. In: ders. *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit. Jahressring 47: Jahrbuch für Moderne Kunst*. Hrsg. v. ders. Köln: Oktagon, S.14-33.

Knorr-Cetina, Karin (2002) ›*Viskurse*‹ der Physik: *Konsensbildung und visuelle Darstellung*. In: *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*. Hrsg. v. Heintz, Bettina / Huber, Jörg. Wien/New York: Springer, S.305-320.

Kroß, Matthias / Smith, Gary (Hrsg.) (1998) *Die ungewisse Evidenz. Für eine Kulturgeschichte des Beweises*. Berlin: Akademie Verlag.

Merleau-Ponty, Maurice (1966) *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: DeGruyter.

Mitchell, William. J. T. (1995) *Picture Theory*. London / Chicago: University of Chicago Press.

Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus (Hrsg.) (1999) Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildhafter Darstellungsformen. Magdeburg: Halem.

Wittgenstein, Ludwig (1977 [1958]) Philosophische Untersuchungen II. In: ders. Philosophische Untersuchungen. Hrsg. v. G.E.M. Anscombe / R. Rhees. Frankfurt/M., [PU IIxi].

Wundt, Wilhelm (1919) Logik. 1. Band: Allgemeine Logik und Erkenntnistheorie. Stuttgart: Enke.

SMOKING GUN. ÜBER DEN FORENSIC TURN DER WELTPOLITIK

1.

»Presumptions do not solve the problem.
Evidence and full transparency may help.
Let me be specific«.

HANS BLIX, 27. Januar 2003 ◀

Die Rede vom Beweis, von der ›evidence‹, von der An- und Abwesenheit eben jener ›evidence‹ – sei sie ›hard‹, ›soft‹, ›plausible‹, ›strong‹ oder ›documentary‹ – bestimmt die politischen Debatten gegenwärtig in einem erstaunlichen Maße. Prozesse, Verhöre, Internierungen und Großfahndungen laufen auf der weltinnenpolitischen Bühne; britische Lordrichter und ehemalige CIA-Mitarbeiter verkünden Urteile und Meinungen über das Beweis-Verhalten von Regierungen und Medienanstalten. Mal verkündet US-Außenminister Colin Powell sein »volles Vertrauen in die Fakten«, auf deren Grundlage der Krieg gegen den Irak geführt wurde (vgl. Rüb 2004); dann heißt es kurz darauf, »Powell Expresses Doubts About Basis for Iraqi Weapons Claim«, weil es mit eben diesen ›Fakten‹ über mobile Biowaffenanlagen vielleicht doch nicht soweit her war (vgl. Kessler 2004). Es geht permanent um die Behauptung und die Falschbehauptung der Beweiskraft von Beweismitteln, um Authentifizierungen und Identitätskontrolle, um die Umkehr von Beweislasten, um die Legitimierung und Delegitimierung von Handlungen in Hinsicht auf die Darstellung der Beweiskraft der ihnen zugrundeliegenden Anlässe.

Als sich im Juni 2003 die Anzeichen dafür verdichteten, dass die Bush-Regierung ihre eigene Bevölkerung und die Weltöffentlichkeit über die Gründe für den Krieg gegen Irak getäuscht hatten, wurden insbesondere die Karikaturisten in der US-amerikanischen Presse aktiv. Zwei Beispiele, beide aus der Ausgabe der ›International Herald Tribune‹ vom 25. Juni 2003, sollen für

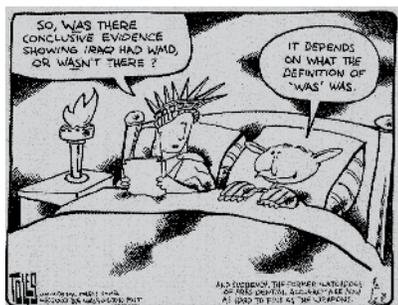


Abb. 1: Karikatur von Tom Toles

den Anfang genügen. Der Cartoonist Tom Toles, der für die ›Washington Post‹ zeichnet, legte die Freiheitsstatue und den Präsidenten ins Ehebett. Miss Liberty, die Flamme auf dem Nachttisch, die Tafeln der Verfassung in der Hand, fragt George W. Bush, ob es denn nun »conclusive evidence« über die Existenz von Massenvernichtungswaffen gegeben hätte oder nicht; Bush weicht aus, es sei eine Frage der Definition dessen, was »gewesen« ist. Damit flüchtet sich der Präsident kasuistisch in die Grammatik und in die Labyrinth der Zeit – Zeichen mangelnder Überzeugungskraft. In G. B. Trudeaus ›Doonesbury‹-Strip vom 25. Juni 2003 diskutieren Trainees im CIA-Hauptquartier in Langley über den »neuen Standard« der Wahrheitspolitik der US-Regierung. Egal, wie dünn die Geheimdienstinformationen seien – »the White House wants them in«, erklärt der Seminarleiter; nicht länger dürfe Plausibilität einem »Empire-friendly report« im Weg stehen; stattdessen seien Kreativität und Erfindungsgabe gefragt. Das einzige Naturgesetz, das noch interessiere, sei die Schwerkraft: »We need it to bomb«.

Beide Cartoons gehen von der Annahme aus, dass die Repräsentationsarbeit der US-Regierung von fadenscheinig-kasuistischen Argumentationen, wenn nicht von purer Fiktion getragen ist. Glauben tut hier niemand mehr etwas. Fast scheint es, als wäre nichts evidenter als der Mangel an Beweisen und das selbstverständliche Außerkraftsetzen von Wahrheitskriterien. Beide Cartoons erinnern deshalb auch daran, welche Fragen in dieser Situation zu stellen wären: Wie werden Fraglosigkeit, Selbstverständlichkeit, Überzeugungskraft konkret produziert, beziehungsweise: Mit welchen Mitteln und Medien wird die Konkretion der Evidenz in Szene gesetzt? Die Funktion der Beweiserhebung und Beweispräsentation, also der Organisation und Inszenierung von ›evidence‹, ist im Kontext eines Wahrheitsregimes zu verorten, in dem bestimmte Bilder, Objekte, Berichte, Zeugenschaften, allgemein: Aussagen, den Status von Beweismitteln oder Beweisen erlangen. So sehr das englische ›evidence‹ dazu verleitet, hier bereits eine weitreichende

Abb. 2: Garry B. Trudeau, ›Doonesbury‹



Ordnung der ›Evidenz‹ zu vermuten, so sehr ist – mit Gilles Deleuze und Michel Foucault ⁴² – darauf zu bestehen, dass die Bedingungen der Möglichkeit, überhaupt mit ›evidence‹ im Sinne bestimmter politischer Zwecke zu operieren, zu untersuchen sind. Gerade dass Beweismittel zu Mitteln der Politik werden, dass ›evidence‹ in einer Rhetorik der politischen Kriminalistik und Polizei-Politik zum Einsatz kommt, zeugt von einem spezifischen Diagramm der »évidences«, von dem Deleuze mit Berufung auf Foucault spricht. Anders als traditionelle Formen und Methoden der Repräsentation ist ein »diagrammatisches« Denken von Kräften und Vektoren, von Machtzentren und Geschwindigkeiten vielleicht geeignet, die Funktion der ›evidence‹ zu bestimmen, von der in den letzten Jahren in der Bedeutung eines Beweismittels soviel die Rede war: Als wichtiges Element in einer Transformation von Politik in Polizei-Politik, beim strukturellen Umbau einer Sphäre der öffentlich-demokratischen Aushandlung und Kommunikation in eine solche des Arkanwissens sowie der kriminalistischen Spurensicherung und Beweiserhebung.

2.



Betrachten wir ein Foto. Es stammt aus einem Bericht der Iraq Survey Group, einer Abteilung des CIA, die 2003 im besetzten Irak nach Massenvernichtungswaffen suchte. Zu dieser Aufnahme, die im Zusammenhang mit einer Reihe anderer forensischer Fotografien veröffentlicht wurde, heißt es in einem Bericht des CIA-Sonderbeauftragten David Kay vom 2. Oktober 2003, die CIA-Leute hätten sie in einem Teil des neuen Nuklearentwicklungszentrums von Bagdad gemacht. Es handelt sich um ein fotografisches Stillleben verbrannter Dokumente in einer Metallkiste. Man erkennt zerstörte, also offenbar nutzlos gewordene Beweismittel. Aber ihre Be-



Abb. 3: Verbrannte Dokumente in einem Koffer, gefunden am SAAD-Zentrum, einem Teil des Baghdad New Nuclear Design Center.

Abb. 4: Daryl Cagle »Seen the Evidence«

weiskraft ist nicht oder nur teilweise mit dem Feuer erloschen, das sie zerstört hat. Dieses Bild funktioniert in einem Kontext, der ihm eine spezifische Beweiskraft zuspricht. Denn was hier zu sehen ist, gilt dem Berichterstatter als Beweis der massiven Plünderung und der überlegten Zerstörung von Dokumenten, also einer virtuellen, vergangenen Beweiskraft erster Ordnung, die durch diese Dokumentation der Zerstörung nicht verfällt, sondern gewissermaßen den Aggregatzustand wechselt. Sie wird auratisiert und steht nun anderen, auch ästhetischen Lektüren und Betrachtungen offen. Man kann in dieses Bild der Verwüstung alles Mögliche hineinsehen. Die Metallkiste wird zu einer Schatztruhe der Spekulation und Interpretation.

Der Cartoonist Daryl Cagle hat das Motiv der Interpretierbarkeit von Bildern des Beweises in einer Karikatur aufgegriffen: In der zweigeteilten Zeichnung wird George W. Bush von einem Psychotherapeuten mit zwei Rorschach-Zeichnungen konfrontiert. Bush erkennt in einer der Zeichnungen Saddam Hussein, wie dieser sein »eigenes Volk vergast«, während die andere Zeichnung zeige, wie Saddam Massenvernichtungswaffen baue. Im rechten Bildpanel steht Bush am Rednerpult der Vereinten Nationen und ruft gestikulierend aus: »I've seen the evidence«. Cagles Kritik am Beweisverhalten des US-Präsidenten verbindet sich mit einer Kritik an der therapeutischen Praxis des Rorschachtests sowie der Evidenzproduktion der Psychoanalyse im Allgemeinen. Angegriffen wird hier die Praxis des Hineinsehens, der Konstruktion von Evidenz in einem psycho-visuellen Prozess. Wo keine Beweise sind, werden sie geahnt, auf einer höheren beziehungsweise unbewussten Ebene eingebildet. Die Ergebnisse dieser Ein-Bildungen (die ja in der Psychoanalyse auch Selbstwahrnehmungen sein können) werden sodann im zweiten Bild des Cartoons vor der UN, der Weltgemeinschaft, als quasi-mystische Seher-Erfahrung, als Epiphanie einer unanzweifelbaren Evidenz dargeboten.

»Warum haben wir solche Schwierigkeiten, Waffen zu finden oder zu der sicheren Überzeugung zu gelangen, dass sie nicht existieren oder dass sie einmal existierten, aber beseitigt wurden?«, fragte David Kay, der Anfang Februar 2004 sein Amt niedergelegte und mit Äußerungen über die Unauffindbarkeit von Massenvernichtungswaffen an die Öffentlichkeit trat, die den Regierungen Bush und Blair nicht besonders angenehm waren – so wenig, dass sie kurz darauf beschlossen, Untersuchungskommissionen einzusetzen, die die Evidenzproduktion rund um das Stichwort »Massenvernichtungswaffen« in Augenschein nehmen sollten. Anfang Oktober 2003 nannte Kay eine Reihe von Gründen für diese Unauffindbarkeit. Er erwähnt, dass die Waffenproduktion im Irak hochgradig zergliedert gewesen sei. Dies habe zu tun mit den Methoden des Regimes, Geheimnisse mittels Terror und Angst, Täuschung und Ver-

leugnung zu bewahren. Das Umfeld im Irak, so Kay, ist auch einige Monate nach dem offiziellen Ende des Krieges nicht unbedingt permissiv, was Waffenkontrollen betrifft. Weiterhin würden Informanten und Wissenschaftler eingeschüchtert. Auch die Waffeninspektoren selbst, auf die bereits Anschläge verübt wurden, würden in ihrer Arbeit behindert. Materialien und Dokumente, die mit den Waffenprogrammen zu tun hatten, würden verstreut und vernichtet, sowohl vor dem offiziellen Beginn des Konflikts wie währenddessen und danach. Außerdem seien die Objekte, nach denen die Iraq Survey Group suche, nicht gerade groß, jedenfalls viel kleiner als die konventionellen Waffen der irakischen Armee. Nach Abschluss der »Operation Iraqi Freedom« hätte die Welle der Plünderungen überdies wichtiges und leicht einzusammelndes Material sowie »forensische Beweismittel« im Zusammenhang mit dem Waffenvernichtungsprogramm mit sich gerissen – in der klaren Absicht, wie Kay ausführlich, die Aktivitäten des Saddam-Regimes zu vertuschen (Kay 2003).

Dass sich die CIA-Waffenkontrolleure nach dem Ende der Invasion und dem Beginn einer Mischung aus Besatzungsregime, terroristischem Partisanen- und Bürgerkrieg überhaupt vor die Aufgabe gestellt sahen, die »evidence« zu beschaffen, die die Existenz geheimer Waffenprogramme der Iraker belegt, verdankte sich nicht zuletzt einer Veränderung der Strategie und Rhetorik der US-Diplomatie im Verlauf des Jahres 2002. Hatte man nach dem 11. September zunächst ohne spürbaren innen- und außenpolitischen Erfolg den Akzent auf den »regime change« im Irak gesetzt, erwies sich im Prozess der Formulierung der Resolution 1441, die am 8. November 2002 im Sicherheitsrat der UN einstimmig beschlossen wurde, dass die Karte »Abrüstung« womöglich besser zieht. So schob man das Projekt des an strenge Ultimaten gebundenen »disarmament« des Irak in den Vordergrund. Dieser Wechsel der Terminologie erlaubte es nun auch, wesentlich offener als zuvor, im Stile einer kriminalistischen Ermittlung vorzugehen, das heißt, den Irak als jenen »Schurkenstaat« zu behandeln, der er seit der Einführung dieses Begriffs durch die Clinton-Administration für die USA gewesen war. Tendenziell wurde die Umkehrung der Beweislast betrieben. Die UN-Waffeninspektoren, die die Resolution 1441 durchsetzen sollten, waren in dieser Sichtweise eine Art forensische Operationseinheit, geheimdienstlich unterstützt (und unterwandert). Nur dass Hans Blix und seine Mitarbeiter diesem Skript nicht ganz folgen wollten, ebenso wie etwa ein Jahr später der CIA-Mann David Kay.

Diese Reformatierung der Weltpolitik in eine kriminalistisch-forensische Untersuchung stand im Zeichen einer zentralen und umstrittenen Metapher – der »smoking gun«. Das Bild vom »rauchenden Colt«, der vom abgegebenen Schuss noch unmittelbar zeugende Waffe, mit der die zeitliche und (zumeist) auch

räumliche Nähe zur Tat, zum Verbrechen, stichhaltig bewiesen wäre, spielte in der Vorbereitung auf den Krieg eine entscheidende Rolle. Es handelt sich um ein verbreitetes, beliebtes Bild für einen zwingenden Beweis, für das – übrigens u.a. sexuelle – Ertaptwerden in flagranti, das Evidenz-Ereignis schlechthin.

In der Geschichte der amerikanischen Präsidentschaft kam die »smoking gun«-Metapher erstmals während der Watergate-Affäre zum Einsatz, bezog sich damals aber nicht auf etwaige kriegerische Handlungen (die von Nixon in Vietnam ja durchaus verantwortet wurden), sondern auf die Beweise für seine Verwicklung in die Spionage- und Sabotageakte gegen die Demokratische Partei. Nachdem die Metapher »smoking gun« auch in der medialen und juristischen Bearbeitung der Lewinsky-Affäre, die Präsident Clinton wie zuvor Nixon in ein Amtsenthebungsverfahren stürzte, von einiger Bedeutung war, gelangte sie im Zusammenhang mit der Vorbereitung auf den Irak-Krieg im Jahr 2002 erneut zu US-präsidentialer und damit weltpolitischer Geltung.

Allerdings auf neue Weise, obwohl auch jetzt die Sache mit dem rauchenden Colt lästig bis gefährdend war. Denn für Bush galt es, den Wert der »smoking gun« als unbestreitbaren Beweis, als »evidence« par excellence gleichzeitig herabzumindern wie andererseits die UN mit Forderungen nach der Beibringung eben jener »smoking gun« zu bedrängen. Die Fundamente für diese Politik der Indifferenz gegenüber »Beweisen« waren offenbar schon früh gelegt. So antwortete der stellvertretende US-Verteidigungsminister Paul Wolfowitz in einem Interview vom Februar 2002 auf die Frage, ob sich »irgendein überzeugender Beweis« (»any convincing evidence«) gefunden hätte, der den Zusammenhang zwischen Saddam Hussein und den Attentätern vom 11. September untermauern würde, zunächst ausweichend mit Hinweis auf Geheimhaltungsverpflichtungen; auf Nachfrage jedoch erklärte Wolfowitz dem Journalisten bündig die Prinzipien der Bush-Regierung in dieser Hinsicht:

»Ich denke, der grundlegende Punkt ist, dass die Prämisse Ihrer Frage zu sein scheint, dass wir auf einen unzweifelhaften Beweis warten würden [proof beyond reasonable doubt]. Ich denke jedoch, die Prämisse einer Politik muss sein, dass wir es uns nicht leisten können, auf diesen unzweifelhaften Beweis zu warten.« **43**

Ein Teil der internationalen, in der UN – und hier vor allem im Sicherheitsrat der UN vertretenen – Gemeinschaft verlangte nach der »smoking gun«, das heißt nach dem schlagenden Beweis, dass das Regime Saddams im Irak, in Verletzung der Resolution 1441, an der Entwicklung von nichtkonventionellen Waffen arbeitet oder diese bereits besitzt, wie die USA mit Berufung auf ihre Geheimdienste behaupteten. Um den »rauchenden Colt« zu finden oder sein

Fehlen festzustellen, durchsuchten die Waffenkontrolleure der UNMOVIC (U.N. Monitoring, Verification and Inspection Commission) und der IAEA (International Atomic Energy Agency) seit Ende November 2002 unter der Leitung von Hans Blix und Mohamed El Baradei den Irak. Wie Blix sich einmal ausdrückte, begaben sie sich in die Kiste, in die man Saddam Hussein gelockt hatte, »in a box with the inspectors inside the box« (zit. n. Weisman 2003).

Obwohl sie von den Waffeninspektoren immer wieder forderte, den Beweis für die irakischen Massenvernichtungswaffen zu erbringen, legte die Regierung Bush, wie schon erwähnt, auf diesen letzten Beweis gar keinen gesteigerten Wert. In einer Rede vom 7. September 2002 hatte Bush klargestellt, er wisse nicht, »what more evidence we need«; fünf Tage später, am 12. September 2002, vor der Vollversammlung der UN, sprach Bush davon, man wisse, dass Saddam Hussein »weapons of mass murder« entwickeln ließ, selbst als sich, zwischen 1991 und 1998, Inspektoren im Irak aufhielten.

»Sollen wir annehmen, dass er aufhörte, als sie gegangen waren? Die Geschichte, die Logik und die Fakten führen einen zu der Schlußfolgerung: Saddam Husseins Regime ist eine schwere und wachsende Gefahr. Etwas anderes zu glauben bedeutet, gegen die Beweislage zu hoffen [to hope against the evidence]« (Bush 2002a).

Am 7. Oktober 2002 präsentierte Bush im Museum Center in Cincinnati schließlich eine Theorie der Evidenz, nach der das letzte Beweisstück schon deshalb nicht erforderlich sei, eine entsprechende militärische Handlung zu legitimieren, weil die ›Evidenz‹, die sich mit einem derartigen Beweisstück verbindet, für eben jene Zerstörung steht, der man gerade begegnen will.

»Um diese Realitäten wissend, darf Amerika nicht die Bedrohung ignorieren, die gegen uns gerichtet ist. Im Angesicht der klaren Evidenz der Gefährdung [facing clear evidence of peril] können wir nicht auf den finalen Beweis – den rauchenden Colt – warten, der in der Gestalt einer Pilzwolke kommen könnte« (Bush 2002a).

Mit dem Bild des Atomschlags beschwört Bush gezielt die Ikonografie des Kalten Krieges, um die Situation zu charakterisieren, in der sich die USA nach Ende des Kalten Krieges befinden. Das Datum seiner Rede, Oktober 2002, verschafft zudem Gelegenheit, auf die exakt vierzig Jahre zurückliegende Kubakrise zu verweisen. Damit parallelisiert Bush die eigene Lage mit der von John F. Kennedy:

»Wie Präsident Kennedy im Oktober 1962 sagte: ›Weder die Vereinigten Staaten von Amerika noch die Weltgemeinschaft können die bewusste Täuschung und die offensive Bedrohung einer Nation, sei sie groß oder klein, tolerieren. Wir leben nicht länger in einer Welt, sagte er, ›in der nur das tat-

sächliche Abfeuern von Waffen eine ausreichende Herausforderung der Sicherheit einer Nation darstellt [...] Indem wir die Bedrohungen unserer Zeit verstehen, um die Täuschungsmanöver des irakischen Regimes wissen, haben wir die dringende Verpflichtung, das Schlimmste zu verhindern« (Bush 2002b).

Die »smoking gun« wird in dieser Perspektive zum bloßen Evidenz-Fetisch jenes Teils der Weltgemeinschaft, der – aus welchen Gründen auch immer – mit den Plänen der USA nicht übereinstimmt. Das »tatsächliche Abfeuern«, »the actual firing«, von dem Kennedy sprach (und auf das Bush sich seinerseits bezog), erscheint aus Sicht der US-Amerikaner als Symptom der falschen Evidenz. Darauf zu beharren, den rauchenden Colt zu finden, komme einer Verkenning jener Bedrohung gleich, die vom Irak ausgehe.

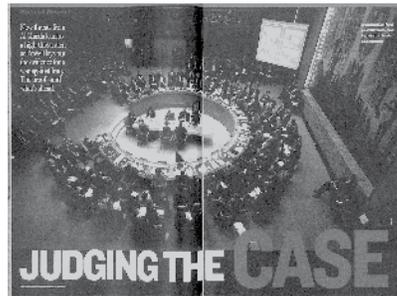
3.

Auch der neunzigminütige Auftritt von US-Außenminister Colin Powell vor dem UN-Sicherheitsrat am 5. Februar 2003 kann als Reminiszenz an die Kuba-Krise und die damals aktivierten Strategien öffentlicher Beweisführung gesehen werden, zugleich war er das größtmögliche Zugeständnis zum »Smoking Gun«-Diskurs der skeptischen Sicherheitsratsmitglieder und der UN-Inspektoren. Am 25. Oktober 1962 präsentierte Kennedys UN-Botschafter Adlai Stevenson seine »smoking gun« vor dem Sicherheitsrat: die analysierten, interpretierten Luftaufnahmen der sowjetischen Raketenstationierungen auf Kuba. Wiederholt richtete er sich an den sowjetischen UN-Botschafter Valerin Zorin, den Hauptadressaten seiner Ansprache: »Well, let me say something to you, Mr. Ambassador – we



Abb. 5: Der US-amerikanische UN-Botschafter Adlai Stevenson (sitzend, ganz rechts) lässt Fotografien der US-amerikanischen Aufklärung von sowjetischen Raketenstützpunkten auf Kuba vor dem Sicherheitsrat der UN präsentieren, 25. Oktober 1962.

Abb. 6: UN-Sicherheitsrat während der Beweispräsentation von US-Außenminister Colin Powell am 5. Februar 2003.



do have the evidence. We have it, and it is clear and it is incontrovertible. And let me say something else – those weapons must be taken out of Cuba« (Stevenson 1962). Auf einer Staffelei wurden Vorher/Nachher-Bilder der US-amerikanischen Aufklärung präsentiert. Die Vorführung des Blicks aus den Wolken, der überlegenen Aufsicht, der entlarvenden Foto-Evidenzen war eine bildrhetorische Machtdemonstration. In diesem Wettbewerb der Beweise ermächtigte der Besitz des Bildes und seine öffentliche Zurschaustellung die US-amerikanische Seite auf signifikante Weise.

Colin Powell bediente sich am 5. Februar 2003 anderer technischer Mittel, zudem fand die Konfrontation mit dem Gegner nicht von Angesicht zu Angesicht wie zwischen Stevenson und Zorin statt. Aber wie Stevenson verlegte sich Powell ebenfalls auf das Rollenfach eines Anklägers, der über eindeutige Beweise für die Verstöße des Gegners verfügt. Zuvor war der amerikanischen Regierung bewusst geworden, dass das Einbringen der Resolution 1441 und die forensische Beweismittelerhebung der UN-Inspekture nicht den gewünschten schnellen Erfolg bringen würde, das heißt die Offenlegung dessen, was nach Bush gar keines Beweises mehr bedurfte. Außerdem hatten das Tempo der US-amerikanischen Mobilisierung und das Tempo der Leute um Blix und Baradai sich als nicht synchronisierbar erwiesen. Powells Auftritt wurde mit Spannung erwartet, schließlich hatte er eine Darlegung jener ›evidence‹ versprochen, die Blix, El Baradai, die UNMOVIC und die IAEA bisher nicht liefern konnten.

Man traf eine Reihe von Vorkehrungen, um den Ort des Geschehens so zu präparieren, dass diese Präsentation auch die Überzeugungskraft, die Evidenz entwickeln möge, die eigentlich niemand von ihr erwartete. Unter anderem ließ die UN die große, von Nelson Rockefeller gestiftete Wandteppich-Replik von Picassos ›Guernica‹-Gemälde am Eingang des Sitzungssaals, die sonst den Mitgliedern des Sicherheitsrats als künstlerisch gestaltete Mahnung vor den Folgen des Krieges vor Augen steht, mit einem blauen Tuch verhängen (und überdies mit den Fahnen der Vereinten Nationen). Man war nervös geworden, nachdem die Fernsehkameras Hans Blix eine Woche zuvor beinahe mit einem schreienden Picasso-Kopf im Hintergrund gezeigt hätten. Für die Powell-Präsentation sollten deshalb um jeden Preis ›mixed messages‹ vermieden werden. Der Skandal der kaltschnäuzigen Negation der Geschichte(n) des Krieges und der Transformation des Sitzungsraums in eine Bühne für das Gerichtsdrama USA vs. Irak blieb nicht unbemerkt. Ein Theatervorhang verdeckt die leidenden Körper auf Picassos Gemälde: So interpretierte Harry Bliss, Zeichner für den ›New Yorker‹, auf dem Cover der Ausgabe vom 17. März 2003 diese denkwürdige Inszenierung einer Verdrängung der einen Wahrheit durch die andere Wahrheit. ◀4 Ein perfides »micromanagement of contradiction« (Hansen 2004, 392),

und alles in allem ein denkwürdiges Ringen um die Hegemonie von Evidenzbegriffen an einem Ort, dem Sitzungssaal des UN-Sicherheitsrats, der sich von einer repräsentativen Versammlung der internationalen Gemeinschaft immer wieder und aktuell mehr denn je in einen Gerichtssaal verwandelt.

Powell bediente sich einer Reihe von Tonbandaufnahmen, Kurzvideos sowie einer Powerpoint-Slideshow, d.h. projizierter Schaubilder, die seinen Redetext unterstützen und seine Argumentation verstärken sollten. Die Bilder von Industrieanlagen, LKWs oder Aluminiumröhren waren von sehr unterschiedlicher Medialität und Qualität: Satellitenfotografien, Text/Bild-

Grafiken, grafisch nachbearbeitete Fotografien hatten die Aufgabe, den Blick und das Verstehen didaktisch-persuasiv zu lenken. Die schwarzweißen Satellitenaufnahmen wiesen Einkreisungen und sprechblasenartige Textfelder in Gelb auf. Wie in der forensischen Fotografie wurden Beweisstücke wie etwa eine verdächtige Aluminiumröhre mit einem Maßband und einer Hand abgelichtet. Die Fahndungsfotos gesuchter Terroristen waren in Stammbaumgrafiken eingefügt, die die Verbindungen zwischen dem irakischen Regime und Al Qaida verdeutlichen sollten. Auf einem Schaubild sind die Zeichnungen dreier Transportfahrzeuge mit bizarr anmutenden Aufbauten zu erkennen. Der Bildüberschrift zufolge handelt es sich bei den Vehikeln um mobile Produktionsstätten für biologische Waffen. Textfelder mit Pfeilen benennen die Funktion einzelner Gerätschaften. Informantenberichte wurden grafisch über- und umgesetzt: »We have diagrammed what our sources reported about these mobile facilities«, sagt Powell dazu in seinem Vortrag. Und weiter: »[...] As these drawings, based on their description show, we know what the fermentors look like. We know what the tanks, pumps, compressors and other parts look like [...]« (Powell 2003).

Powell setzte mithin auf die Visualisierung einer mündlichen Aussage, auf den ›diagrammatischen‹ Transfer von gesprochener Sprache in das Medium der (am Computer er- bzw. bearbeiteten) Zeichnung. Ein solcher Prozess der mehrfachen, zudem Mediengrenzen überschreitenden Übertragung birgt naturgemäß eine hohe Wahrscheinlichkeit für Missverständnisse, Fehlinterpretationen, Vereinfachungen usw. – angefangen bei der erforderlichen Dolmetscher-Übersetzung beziehungsweise den in der Fremdsprache Englisch

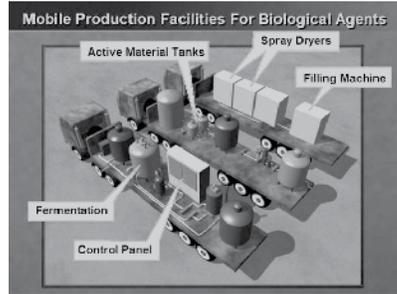


Abb. 7: »Mobile Fertigungsanlagen für biologische Waffen«, Slide Nr. 20 aus der Powerpoint-Präsentation von Colin Powell vor dem UN-Sicherheitsrat, 5. Februar 2003.

vorgenommenen Objektbeschreibungen des irakischen Informanten. Trotzdem erklärte Powell, er und seine Leute wüssten nun mit Bestimmtheit (»we know«), wie die fraglichen rollenden Biowaffen-Laboratorien aussähen.

Diese Demonstrationen von Wissen und Gewissheit wollten nicht recht verfangen. Powells Auftritt vor der UN entpuppte sich, trotz anfänglicher Zustimmung aus dem eigenen Lager, als ein diplomatisches Debakel. Wie vermutet werden muss, nahm dieses Debakel nicht erst Gestalt an, als kurz nach seiner Präsentation bekannt geworden war, dass Powell sich maßgeblich auf unzuverlässige britische Geheimdienstquellen gestützt hatte – ganz zu schweigen von seinen Eingeständnissen bezüglich der Beweislage im April 2004. Von vornherein überlagerte die Notwendigkeit, das Interesse der US-Regierung gegen die Auffassungen der Mehrheit der in der UN vertretenen Staaten verständlich zu machen, alle Versuche Powells, die Intelligibilität seiner audiovisuellen Beweismittel so zu forcieren, dass sie sich – als EVIDENCE – ›von selbst‹ verstehen. Stattdessen zeigten beispielsweise die Schaubilder, darunter die skurrilen «Diagramme» mündlicher Aussagen von Geheimdienstquellen, wie untauglich sie waren, die Evidenzeffekte zu erzeugen, die Powell ihnen zugedacht hatte. Unfreiwillig gerieten sie zu Allegorien eines illegitimen Bildgebrauchs.

Einerseits war während der Präsentation offensichtlich, dass Powells Bildprojektionen als Projektion in mehr als nur einem Sinn dienten. Eine phantasmatisch verdunkelte, unverstanden-unverständliche Black-Box-Welt, der Irak unter Saddam Hussein, sollte punktuell aufgehellt, eingeleuchtet werden. Ihre Aufgabe bestand darin, bestimmte Bilder an die Stelle einer unbestimmten Bilderlosigkeit zu setzen. Damit handelte es sich um Ein-Bildungen im Rahmen der Feindbildkonstruktion, gewissermaßen um Rorschach-Interpretationen. Andererseits war der Einsatz der forensischen Rhetorik, die mit dem Abrüstungsthema verbunden ist, gleichermaßen verführerisch wie verräterisch. Powells Auftreten als Ankläger und seine Powerpoint-Präsentation partizipierten, wahrscheinlich nicht unbeabsichtigt, an einem medialen und populärkulturellen Phänomen, das man das forensische Imaginäre nennen könnte. Sehr erfolgreiche Fernsehformate zwischen Gerichts-TV wie COURT T.V. und fiktionale oder doku-dramatische Ermittlungsserien wie LAW AND ORDER oder L.A. LAW haben in den USA (und inzwischen auch in Europa) die forensische Spurensuche zu einem eigenen Genre ausdifferenzieren lassen.

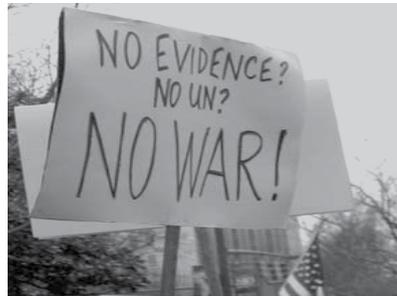
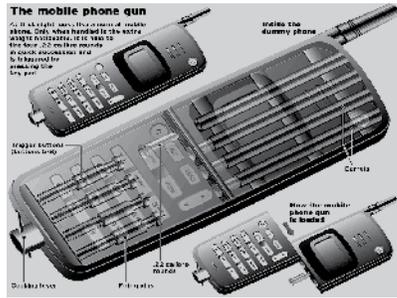
Der Medien- und Theaterwissenschaftler Thomas Joyner nennt die Verbindung zwischen dem politischen und dem populärkulturellen Forensik-Spektakel in Anlehnung an die TV-Serie CRIME SCENE INVESTIGATION (= C.S.I.), «Crime Scene Iraq» (vgl. Joyner 2003). Er verweist darauf, dass die Bush-Administration nicht die inhärente Komplexität der Beweislage zu den Massenvernichtungswaffen

Abb.8: Forensische Schemazeichnung eines zur Waffe umgebauten Mobiltelefons, von der Website des »crime scene analyst« Alexander Jason.

Abb.9: Transparent auf einer Anti-Kriegsdemonstration in Chattanooga, Tennessee, 15. Februar 2003

berücksichtige, sondern tatsächlich so vorgegangen sei wie ein guter Fernsehstaatsanwalt: indem sie die forensischen Beweise ausschließlich im Kontext einer spezifischen Theorie des Verbrechens präsentiert und diese Interpretation dann ein ums andere Mal wiederholt habe, bis die Interpretation schließlich als Tatsache akzeptiert worden sei.

In den 1990er Jahren hielt eine spezielle Bildproduktion Einzug in amerikanische Gerichtssäle, die wahlweise als »visual forensics«, »visual evidence« oder »expert witness enhancement services« bezeichnet wird. Mit animierten Videofilmen und Computergrafiken unterstützen diese Visualisierungsdienstleistungen die Beweisführung von Anklage und Verteidigung, insbesondere dort, wo die Rekonstruktion von Tat- und Unfallhergängen erforderlich ist. Vergleicht man diese schematischen, auf Anschaulichkeit, Verständlichkeit und das schnelle Erfassen von Situationen zielenden Bilder mit Powells visuell aufbereiteter »evidence«, wird deutlich, in welchem multimedialen und inter-institutionellen Evidenz-Dispositiv die Handlungen der US-Regierung zu verorten sind. Joyners Diagnose einer Adaptation des C.S.I.-Prinzips durch die imperiale Machtpolitik findet hier ihre Bestätigung. Und der »forensic turn« der Politik führt mitunter zu kuriosen Fehleinschätzungen der eigenen Involviertheit in dieses umfassende Evidenzsystem. So reagierte kurz vor Powells UN-Show Donald Rumsfeld, der US-Verteidigungsminister, sehr ungeduldig auf Nachfragen von Journalisten, ob denn nun von Powell dramatische »explicit evidence« zu erwarten sei. Rumsfeld meinte: »Diese Fixierung auf einen rauchenden Colt fasziniert mich...Sie haben zuviel ›L.A. Law‹ oder sowas gesehen« (zit. n. Dowd 2003).



4.

Doch soll nun die bequeme Fixierung auf den ›forensic turn‹ der USA ergänzt werden um eine Perspektive auf das Zusammenspiel der Vereinigten Staaten und der Vereinten Nationen in diesem neuartigen Blick- und Wahrheitsregime. Dazu ein Beispiel aus der US-amerikanischen Provinz: »No Evidence? No UN? No War« steht auf einem Transparent, das ein Foto zeigt, das am 15. Februar 2003 auf einer Antikriegsdemonstration in Chattanooga, Tennessee, gemacht wurde. Es waren dreihundert Leute unterwegs, die von der Walnut Bridge Street Richtung Downtown Chattanooga zogen – angeblich die größte Antikriegsdemonstration, die diese Stadt je erlebt hat. Die Schrift auf dem Transparent konstatiert einen Zusammenhang zwischen der Existenz von Beweisen, der Existenz der Vereinten Nationen und der Existenz beziehungsweise Nichtexistenz des Krieges. Im Umkehrschluss dieser Verknüpfung scheinbar disparater Begriffe und Kategorien ist der Krieg gegen den Irak, der etwa einen Monat nach dieser Demonstration offiziell ausbrechen sollte, nicht nur das Werk der Vereinigten Staaten und ihrer Verbündeten in diesem Feldzug, sondern auch das Ergebnis einer bestimmten Politik des Beweises beziehungsweise Beweis-MANGELS, der BeweisNOT und einer Politik der Vereinten Nationen, genauer: einer Politik, die die Vereinten Nationen in Frage stellt oder mit der sich die Vereinten Nationen selbst in Frage stellen.

Wenn hinter »evidence« und »UN« ein Fragezeichen steht und die Konsequenz daraus Krieg lautet (dies dürfte die intendierte Aussage des Transparents sein), dann ist vielleicht auch die Evidenz der UN in Frage zu ziehen, die Evidenz eines spezifischen Regimes der Überwachungen und Kontrollen, einer spezifischen Ausrichtung auf die Beweisbarkeit des Fehlverhaltens jener Mitgliedsstaaten der Staatengemeinschaft, die von anderen Mitgliedern der UN als Schwellen- oder Schurkenstaaten bezeichnet werden. Schon Carl Schmitt hatte 1932 dem neuen »ökonomisch fundierten Imperialismus« und seinem Organ, dem Völkerbund, attestiert, dass etwa das Mittel der militärisch gestützten Wirtschaftssanktion »ein neues, essenziell pazifistisches Vokabularium« hervorgebracht habe,

»...das den Krieg nicht mehr kennt, sondern nur noch Exekutionen, Sanktionen, Strafexpeditionen, Pazifizierungen, Schutz der Verträge, internationale Polizei, Maßnahmen zur Sicherung des Friedens. Der Gegner heißt nicht mehr Feind, aber dafür wird er als Friedensbrecher und Friedenstäter hors-la-loi und hors l'humanité gesetzt, und ein zur Wahrung oder Erweiterung ökonomischer Machtpositionen geführter Krieg muß mit einem Aufgebot von Propaganda zum ›Kreuzzug‹ und zum ›letzten Krieg der Menschheit‹ gemacht werden« (Schmitt 1932/1963, 77).

Damit waren Elemente benannt, die auch für eine Beschreibung der aktuellen weltinnenpolitischen Lage taugen: einerseits die Kennzeichnung eines völkergemeinschaftlich getragenen Regimes der notfalls mit Gewalt durchgesetzten Sanktionen und Boykotte, das als Polizeimacht mit ökonomischen und militärischen Zwangsmitteln auftritt; andererseits die Produktion krimineller, außergesetzlicher Mitglieder, die den Einsatz dieser Polizeimacht erfordern; und schließlich das Aufkommen einer fundamentalistisch-gnostischen Rhetorik der »Kreuzzüge« und »letzten Kriege«.

Wie diese Elemente des Polizeilichen, der Kriminalisierung und der fundamentalistischen Rhetorik auch in den Monaten vor dem offiziellen Kriegsbeginn Mitte März 2003 zusammenspielten, wie also mit anderen Worten die Rolle der internationalen Gemeinschaft in Gestalt der UN und ihrer Kontroll- und Sanktions-Polizei-Politik mit der Feindbestimmung und Kriegspropaganda der USA zusammenspielten, hat Jacques Derrida charakterisiert. Er machte die UN und den UN-Sicherheitsrat verantwortlich für die Herausbildung eines neuen Systems des internationalen Rechts, das es fast gleichgültig erscheinen lässt, ob eine Militäraktion der US-Amerikaner vom Sicherheitsrat bewilligt wird oder nicht. Denn alle versichern sich in jedem Fall ihres guten Gewissens. Diejenigen, die nicht genehmigen, fühlen sich legitimiert, weil sie sich ein gutes Rechtsgewissen verschaffen, das von ihren anderen z.B. ökonomischen Interessen abschirmt. Ebenso wähnen sich diejenigen im Recht, die sich ihre Taten NICHT genehmigen lassen – einfach, weil sie glauben oder glauben machen, dass sie von vermeintlich überlegenen Überzeugungen, Interessen und Geheimdienstinformationen geleitet sind. Man könnte sagen, die Evidenz dieses Systems liegt in dieser allzeit gewährleisteten gewissenmäßigen Rechtmäßigkeit des Handelns derjenigen begründet, die ermächtigt sind – ökonomisch, militärisch –, dieses merkwürdige 360-Grad-Recht anzuwenden.

Derrida sprach im gleichen Zusammenhang auch die Herausbildung eines spezifischen Blickregimes oder »perception management« an, welches von einem durch die Rechts- und Gewaltordnung des Empire erzeugten Selbstverständnis getragen wird. Diese Evidenz, diese Fraglosigkeit ist mit Titeln wie Abrüstung, Entwaffnung, »disarmament« geschmückt und hat den einen Zweck, die Verteilung von konventionellen Waffen und Massenvernichtungswaffen wenn nicht gänzlich zu unterbinden, so doch zu kontrollieren und an Bedingungen zu knüpfen. Wenige Wochen vor dem offiziellen Anfang der Kriegshandlungen sagt Derrida:

»... man darf nicht vergessen, der Krieg ist in vollem Gang. Das irakische Territorium im Norden ist besetzt, die Waffeninspektoren und die Flugzeuge haben das irakische Hoheitsgebiet in der Luft und

auf der Erde durchfurcht, Bombardierungen finden im Irak jeden Tag statt; man darf den außergewöhnlichen Umstand nicht vergessen, den für die staatliche Souveränität die permanente Anwesenheit von Inspektoren bedeutet, die von den höchsten Rechtsinstanzen des internationalen Rechts aus berechtigt sind, überall im Irak zu kontrollieren und sich zu bewegen, als wären sie zu Hause! All das kann man natürlich dem Krieg, der im Gang ist, zuschreiben. Aber welches andere Land würde akzeptieren, daß von Flugzeugen unterstützte Inspektoren gehen, wohin es ihnen beliebt, und im Land verhören können, wen immer sie wollen? All das vergisst man ... Das sage ich nicht, um irgendjemanden zu verteidigen ... aber welches Land würde eine solche Deformation, ein solches Aufgeben von Souveränität hinnehmen?» (Baudrillard/Derrida/Major 2004, 22).

Auch hier beschreibt Derrida die Verschränkung von Recht und Gewalt als eine Verschränkung von UN und USA, der Waffeninspektoren und der Flugzeuge. Wobei zu beachten ist, dass die Waffenkontrolleure der UNMOVIC wahrscheinlich ihrerseits unterwandert waren von CIA und MI6, dem amerikanischen und britischen Geheimdienst. Die Inspektionen, zumal die mit militärischer Macht durchgesetzten (und nur unter dieser Bedingung hat die UN die Inspektoren der UNMOVIC unter der Leitung von Hans Blix in den Irak gelassen), verletzen die Souveränität des Territoriums und des Nationalstaats. Das weltpolitische Evidenz-Dispositiv, durch das Begriffe wie »Schurkenstaat«, Methoden polizeilicher Ermittlung oder die rhetorische und praktische Kriminalisierung des politischen Gegners operationalisiert werden, entsteht im Zusammenwirken der geopolitischen Kräfte und kann keineswegs als das alleinige Werk US-amerikanischen Hegemonialstrebens betrachtet werden.

Ein wichtiger Bestandteil dieses Evidenz-Dispositivs ist die Idee der Zivilgesellschaft. »Eine wachsame und informierte Öffentlichkeit kann wesentlich dazu beitragen, die Führer der Welt davon zu überzeugen, dass eine bessere und sicherere Welt erreicht werden kann, wenn man sich sämtlicher Massenvernichtungswaffen entledigt«. Mit diesen Worten appellierte Kofi Annan, Generalsekretär der UN, Anfang Februar 2003 in höchster Bedrängnis an die »civil society«, die internationale »Zivilgesellschaft« (UN News Centre 2003). Fast machte es den Eindruck, als wäre dies die letzte Karte, die dem Projekt Vereinte Nationen noch geblieben war, um sich der finalen Brückierung durch die Bush-Regierung zu erwehren.

Doch es erscheint fraglich, ob sich durch Annans Anrufung der »Zivilgesellschaft« irgendjemand angesprochen gefühlt hat. Zum Beispiel ist unklar, inwieweit die großen Antikriegsdemonstrationen in London, Madrid, Rom, Berlin, Washington und anderswo Anfang 2003 den Vorstellungen von »zivilgesellschaftlichem« Verhalten entsprachen, die in der UN zirkulieren. Annan und die Seinen träumen von einer zu mobilisierenden »öffentlichen Meinung«,

welche Regierungen »motiviert«, den Abrüstungsprozess voranzutreiben. Zivilgesellschaft wird als eine Art Überwachungs- und Überzeugungsgesellschaft verstanden, und wenn man nicht aufpasst, wird sie unter der Hand zum Faktor in einem polizeilichen Dispositiv der Prävention und Kontrolle.

Liest man etwa die Veröffentlichungen des United Nations Institute for Disarmament Research (UNIDIR), wird schnell deutlich, dass im Kampf für Abrüstung, gegen die Proliferation von Waffen und für eine Politik der Verifikation derzeit umgedacht wird. Die sogenannten »Neuen Kriege« machen auch neue Methoden der Waffen- und Abrüstungskontrolle erforderlich. Und hier ist die Zivilgesellschaft gefragt, beispielsweise in der Landminenfrage. »Civil society organizations – became a new actor in arms control«, heißt es in einem Aufsatz zur Ausbildung zur Abrüstung von 2001 (Open Forum 2001, 66). Die Implementation von Landminen-Beseitigung, die sogenannte »humanitarian mine action«, ist für die internationale Gemeinschaft eines von vielen Pilotprogrammen zur Einrichtung von »bottom-up approaches to arms control implementation«, also von Überwachungssystemen unter Einbeziehung der Zivilgesellschaft in Krisenregionen: »Indem man die Bevölkerung ins Zentrum des Überwachungs- und Evaluationsprozesses stellt, werden die Landminen-Initiativen die lokalen Gemeinschaften ermächtigen und zu lokalem Besitztum ermutigen« (UNIDIR Activities 2001, 78).

Ende 2003 erschien eine Ausgabe des »Disarmament Forum« von UNIDIR, in der die Frage von Waffenkontrolle und Abrüstung mit einer Genderperspektive versehen wurde. Scheinbar fortschrittlich wurden hier die »Erfahrungen und Bedürfnisse« von Frauen wie Männern adressiert und in Verbindung gebracht mit »Abrüstungs- und Peace-Building-Aktivitäten und -zielen«. Ein »Gender Action Plan« wurde beschlossen, der die »internationale Gemeinschaft«, einer Resolution (1325 vom Oktober 2000) des UN-Sicherheitsrates folgend, darauf verpflichtet, die »oft übersehene und marginalisierte Rolle von Frauen im Friedensprozess und der Sicherheit« in den Blick zu nehmen (vgl. Marcaillou 2003).

Was die Konfliktanalyse unter Gesichtspunkten des Geschlechts bedeuten kann und welche Rolle den Frauen damit auch in Sachen Prävention und Beweisaufnahme zugeteilt werden soll, wird – in eigentlich wohlmeinenden – Sätzen eingefordert: Die soziale Position von Frauen, ihre soziale und emotionale Kompetenz soll als »Frühwarnsystem« dienen, gemäß einer Losung von Kofi Annan vom November 1999, von einer »Kultur der Reaktion zu einer Kultur der Prävention« überzugehen. Geschlechterbeziehungen werden zum sozialen Indikator von Krisenanfälligkeit oder Stabilität einer Gesellschaft, Frau-

en sind in die Waffenkontrollen einzubeziehen als Informantinnen, das heißt: als besonders ausgebildete, vorgeprägte und sensibilisierte zivilgesellschaftliche Sensoren.

5.

Natürlich hatte sich Kofi Annans Aufruf zur Wachsamkeit vom Januar 2003 formal auch an die irakische »Zivilgesellschaft« gerichtet – obwohl damals nach Lage der Dinge wenig Aussicht auf die Mobilisierung einer öffentlichen Meinung bestand, die das Regime Saddam Husseins von irgendetwas hätte »überzeugen« können. Weil dies so war, wurde indirekt die zivilgesellschaftliche Öffentlichkeit außerhalb des Irak und anderer, »geschlossener Gesellschaften« (US/UN-Jargon) dazu animiert, für eine Öffnung zu sorgen – damit die Arbeit der »Wachsamkeit« und der »Überzeugung« beginnen kann.

Die besagte Öffnung soll Transparenz bringen, wo deren Gegenteil angenommen wird. Die Sicherheitsberaterin von George W. Bush, Condoleezza Rice, sprach von den »opaken« Regimes im Irak oder in Nordkorea (Rice 2000). Der Feind wird zur undurchsichtigen Blackbox, und wenn er auch noch »stalinistisch« oder »faschistisch«, »balkanisch« oder »babylonisch« ist, droht allseits Verdunkelungsgefahr. Logische Konsequenz dieser geopolitischen Imaginationen: der Wille zur Aufklärung. Diese Aufklärung kann auf geheimdienstlichem Weg erfolgen, über Spionagesatelliten oder Undercover-Agenten. Sie kann aber auch offiziell und im Licht der Weltöffentlichkeit durchgeführt werden, gewissermaßen als Vorhut oder verlängerter Arm jener Zivil- und Überwachungsgesellschaft, auf die sich die UN beruft: In diesem Fall spricht man von »Inspektionen« und »Beobachtungen«, von legitimen »eyes on the ground« (Kay 2003).

Die Suche nach Transparenz, Augenschein und Erkenntnis mag der UN und ihren Inspektionsorganen als vorbildliche Arbeit an der Verhinderung von militärischer Gewalt angerechnet werden, wie sie von den USA als Mittel zur Öffnung beziehungsweise Sprengung der Black Box Irak bevorzugt wird. Eine Karikatur aus dem »Christian Science Monitor« bringt die diplomatische und die militärische, die UN- und die US-Variante in ein scheinbar eindeutig zugunsten der Diplomatie und der Inspektionen gebrachtes Verhältnis. Während George W. Bush in der Montur eines Dynamitexperten die Sprengung des Zugangs zum Irak vorbereitet, hat der in Zivil gekleidete Blix das Eisentor bereits geöffnet – denn dieses schien gar nicht geschlossen gewesen zu sein. Freilich bleibt in der Zeichnung unberücksichtigt, dass die Drohkulisse der Amerikaner die Ar-

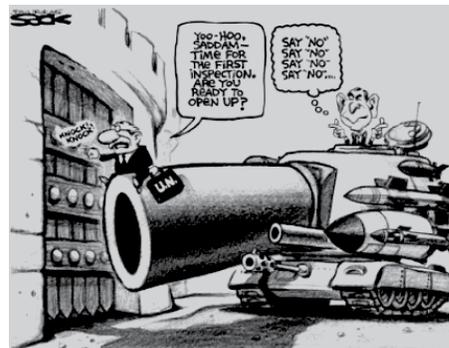
beit der Beschaffung von ›evidence‹ durch die Waffen-Inspektoren erst ermöglicht hat. Diesen Zusammenhang unterstreicht die Karikatur eines Cartoonisten der ›Star Tribune‹ aus Minneapolis, die einen UN-Inspektor zeigt, der sich auf dem Kanonenrohr eines US-Panzers sitzend Zutritt zu verschaffen sucht. Zudem spekuliert sie über das kriegerische Drängen der Amerikaner gegenüber den betreffenden UN-Organen.

Die Waffeninspektoren der UNSCOM (U.N. Special Commission) gelten der Weltöffentlichkeit als Botschafter einer Politik des Beweises und der »Verifikation« – tendenziell im Widerspruch zu den US-Amerikanern. In weißen UN-Geländewagen, verfolgt von einem endlosen Tross ebenfalls allradangetriebener Medienleute, durchquerten sie bis Anfang März 2003 mit ihren Teams aus UN-trainierten Waffen- und Atomexperten das Territorium der Blackbox Irak. So berechtigt die Sorgen um die Waffenarsenale des Irak und anderer Staaten auch sein mögen, sie liefern zugleich die Legitimation für eine Entgrenzung des polizeilichen Blicks und einer polizeilichen Praxis, die weitgehend mit den Ordnungsvorstellungen westlicher Innen- und Weltinnenpolitiker übereinstimmt, aber mittels einer Rhetorik der Abrüstung, der Wahrheit und der Transparenz auch universalisiert werden soll – unter Anwendung von Methoden der kriminalistischen Beweiserhebung.

Nach dem Scheitern der Waffenkontrollen im Irak in den 1990er-Jahren, das mit der Luftkriegskampagne »Desert Fox« der USA und der Briten und in der Ausweisung der UNSCOM-Inspektoren wegen angeblicher Spionage im Dezember 1998 gipfelte, konzentrierte sich die im Jahr 2000 gegründete UNSCOM-Nachfolgeorganisation UNMOVIC darauf, ihr Mandat so auszubauen, dass es den Inspektoren fortan erlaubt war, jederzeit und überall unangekündigte Durchsuchungen vorzunehmen. Das Recht »auf sofortigen, unbedingten und uneingeschränkten Zugang« zu verdächtigen Orten, so Hans Blix in einem Vortrag vom November 2000 (Blix 2000), sei essenziell

Abb.10: Clay Bennett, »It's not locked.«

Abb.11: Steve Sack, Star Tribune.



für das Gelingen der Mission von UNMOVIC; nur ein möglichst unberechenbares Vorgehen garantiere »Glaubwürdigkeit«. Gabriele Kraatz-Wadsack, langjährige Chefspekteurin im Irak, verglich die Tätigkeit der Waffenkontrolleure in einem ZDF-Interview mit einer »Steuerprüfung«:

»Sie schauen sich die Dokumente an, sie schauen in Kühlschränke, sie befragen die Leute vor Ort. Und wenn die tatsächlich an biologischen Erregern forschen, die auch als Waffe verwendet werden können, dann haben die eine Tarn-Story. Sie erzählen dann irgendetwas Harmloses, aber das merkt man als Experte« (Kraatz-Wadsack 2002).

Zwar umfasst die Ausbildung der Inspekture auch Landeskunde zu Geschichte, Kultur und Religion, ebenso wie die ausdrückliche Aufforderung, diese Traditionen und Gebräuche zu respektieren – aber letztlich geht es bei ihrer Arbeit um Befragungen an der Grenze zum Verhör, um Ortsbegehungen mit der Perspektive der Zerstörung. Die geradezu mythische Praxis des »monitoring«

schließt hier Landfriedensbruch und Verletzung der Privatsphäre ganz selbstverständlich mit ein. Und dieser UN-Mythos des Überwachens und Verifizierens stößt immer wieder mit archaisch-postmodernen Mythen zusammen: wie jenem der »heiligen Erde«, wo die UN-Nuklearspezialisten ihre Bohrungen vornehmen.

Steve Bell, ein Zeichner des britischen »Guardian«, und der US-amerikanische Karikaturist John S. Pritchett haben auf unterschiedliche Weise thematisiert, dass Saddam Hussein die Präsenz der Waffeninspekture und die Bemühungen der UN, ihren Standpunkt gegenüber den USA aufrechtzuerhalten, für seine eigenen Ziele womöglich instrumentalisiert habe. Unter anderem legte es der Diktator offensichtlich darauf an, die Mitglieder des Sicherheitsrats über die Irakfrage in den Konflikt zu treiben. Bell und Pritchett betonen das blenderische Fassadenwerk des irakischen Regimes sowie die vermeintliche Ungerührtheit, mit der Saddam die



Abb. 12: Steve Bell, »Never Alone With a Blix«.



Abb. 13: John S. Pritchett, »Welcome U.N. Weapons Inspectors«.

Suche der Inspektoren geschehen lässt, so als handelte es sich um die quasi-sexuelle Belästigung seines Souveränitätsanspruchs.

Die UN und die Weltöffentlichkeit dürften in der Tat durch die Iraker manipuliert worden sein. Dennoch gilt es, die Selbstverständlichkeit zu problematisieren, mit der die Logik der »internationalen Gemeinschaft« sich nicht nur in »gerechten Kriegen«, sondern ebenso in vermeintlich antimilitärischen Maßnahmen wie (ihrerseits militärisch und geheimdienstlich gestützten) UN-Inspektionen Geltung verschafft. Denn diese Logik, mit ihrem schillernden Moiré aus politischen und polizeilichen Praktiken, bestimmt die herrschenden Vorstellungen über »Zivilgesellschaft« in hohem Maß. Daran ändern auch die – oft antiamerikanischen – Demonstrationen der Internationale der Kriegsgegner (noch) nicht viel. Solange sie keine politische Kritik der »zivilgesellschaftlichen« Momente dieses Evidenz-Dispositivs formulieren, bleibt der Blick selbstgerecht auf Bush, Saddam, Bin Laden & Co. fixiert. Dabei ginge es darum, ihn auf die eigene Verstricktheit in diese polizeiliche Blickordnung zu lenken, und darauf, welche Rolle der Zivilgesellschaft beziehungsweise den jeweiligen lokalen Zivilgesellschaften, die vor den Augen einer globalen Zivilgesellschaft agieren, zudedacht wird. Denn die Handlungserwartungen der internationalen Gemeinschaft haben normative und normalisierende Kraft. Transparenz und ›evidence‹ sind Schlüsselbegriffe einer Wahrheitspolitik, die Beweise fordert, um besser anklagen zu können, was den eigenen Begriffen und Interessen widerspricht.

01► Blix 2003.

02► Vgl. Rajchman 2000, S. 44ff.

03► Wolfowitz-Interview mit dem San Francisco Chronicle, 23. Februar 2002, http://www.defenselink.mil/cgi-bin/dlprint.cgi?http://www.defenselink.mil/news/Feb2002/to2272002_to223sf.html; vgl. auch: Rampton/Stauber, S. 93f. (zuletzt eingesehen am 14.5.2004).

04► Diesen Hinweis verdanke ich Michael Diers.

Literatur

Baudrillard, Jean / Derrida, Jacques / Major, René (2004) Terror, Krieg, Recht. Über globale Gewalt, Vorsorgestrategien und Weltunordnung. In: *Lettre International* Nr. 63, Winter 2004, S. 19-25.

Blix, Hans (2000) The Role of International Monitoring, Inspection and Verification in Arms Control and Disarmament – the Case of Iraq. Lecture by Dr. Hans Blix, Executive Chairman of UNMOVIC at the Second Training Course of UNMOVIC. Paris, 7. November 2000. <http://www.un.org/Depts/unmovic/ExecChair/BlixParis.htm> (zuletzt eingesehen am 16.06.2004).

Blix, Hans (2003) An Update on Inspections. Bericht vor dem Sicherheitsrat der UN vom 27. Januar 2003. <http://www.un.org/Depts/unmovic/Bx27.htm>.

Bush, George W. (2002a) Keeping the Peace. Remarks by the President and Prime Minister Tony Blair in Photo Opportunity, 7. September 2002. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/09/20020907-2.html> (zuletzt eingesehen am 16.06.2004).

Bush, George W. (2002 b) Iraqi Threat. Remarks by the President on Iraq, Cincinnati Museum Center – Cincinnati Union Terminal, Cincinnati, Ohio, 7. Oktober 2002. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/10/20021007-8.html> (zuletzt eingesehen am 16.06.2004).

Dowd, Maureen (2003) Powell Without Picasso. In: *New York Times*, 5. Februar 2003, Section A, S. 27.

Hansen, Miriam (2004) Why Media Aesthetics? In: *Critical Inquiry* Vol. 30, No. 2, Winter 2004, S. 391-395.

- Joyner, Thomas P.** (2003) C.S.I.: Crime Scene Iraq. In: PopPolitics [The War Issue]. <http://www.poppolitics.com/articles/2003-03-24-crimesceneiraq.shtml> (zuletzt eingesehen am 16.06.2004).
- Kay, David** (2003) Statement on the Interim Progress Report on the Activities of the Iraq Survey Group (ISG) before the House Permanent Select Committee on Intelligence, The House Committee on Appropriations, Subcommittee on Defense, and the Senate Select Committee on Intelligence, October 2, 2003, CIA – Speeches and Testimony. http://www.cia.gov/cia/public_affairs/speeches/2003/david_kay_10022003.html (zuletzt eingesehen am 16.06.2004).
- Kessler, Glenn** (2004) Powell Expresses Doubts About Basis for Iraqi Weapons Claim. In: The Washington Post, 3. April 2004, S. A 19.
- Kraatz-Wadsack, Gabriele** (2002) »Das ist wie eine Steuerprüfung«. Biowaffen-Expertin Kraatz-Wadsack über die UNO-Waffeninspektionen im Irak (Interview). In: ZDF.de, Politik & Zeitgeschehen, 28. November 2002. <http://www.zdf.de/ZDFde/inhalt/25/0,1872,2025017,00.html> (zuletzt eingesehen am 16.06.2004).
- Marcaillou, Agnès** (2003) The Gender Action Plan of the UN Department for Disarmament Affairs. In: Disarmament Forum, 4, 2003 (Women, Men, Peace and Security). Genf: United Nations Institute for Disarmament Research, S. 47-52.
- Open Forum** (2001) Small Arms Survey 2001: Profiling the Problem. In: Disarmament Forum, 3, 2001 (Education for Disarmament). Genf: United Nations Institute for Disarmament Research, S. 59-72.
- Powell, Colin L.** (2003) Remarks to the United Nations Security Council, New York City, February 5, 2003. www.state.gov/secretary/rm/2003/17300.htm (zuletzt eingesehen am 14.05.2004).
- Rajchman, John** (2000) Foucaults Kunst des Sehens. In: Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit. [= Jahresring 47; Jahrbuch für moderne Kunst], hrsg. v. Tom Holert. Köln: Oktagon 2000, S. 40-63.
- Rampton, Sheldon / Stauber, John** (2003) Weapons of Mass Deception. The Uses of Propaganda in Bush's War on Iraq. London: Robinson.
- Rice, Condoleeza** (2000) Condoleeza Rice Says... [Interview]. In: National Review, 22. Juni 2000. <http://www.nationalreview.com/interrogatory/interrogatory062200.html> (zuletzt eingesehen am 14.5.2004).
- Rüb, Matthias** (2004) Volles Vertrauen in die Fakten. Powell verteidigt amerikanische Aussagen über Massenvernichtungswaffen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. Januar 2004, Nr. 8, S. 7.
- Schmitt, Carl** (1963[1932]) (6. Aufl.) Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien. Berlin: Dunckler & Humblot.

Stevenson, Adlai (1962) Ambassador Stevenson's second statement of October 25, 1962. U.S. / U.N. press release 4074, October 25, 1962. In: U.S., Department of State, Bulletin, Volume XLVII, No. 1220 (November 12, 1962), S. 737-740. <http://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/adlai.htm> (zuletzt eingesehen am 14.5.2004).

UN News Centre (2003) Civil Society Key to Advancing Disarmament Issues, Annan Tells Advisory Panel, 6. Februar 2003 (ehemals <http://www.un.org/apps/news/story.asp?NewsID=6092&Cr=disarmament&CrI=>).

UNIDIR Activities (2001) UNIDIR Activities. In: Disarmament Forum, 3, 2001 (Education for Disarmament). Genf: United Nations Institute for Disarmament Research, S. 75-81.

Weisman, Steven R. (2003) A Long, Winding Road to a Diplomatic Dead End. In: New York Times, 7. März 2003, Section A, S. 1.

COMPUTERANIMATION ALS TELEVISUELLE EVIDENZPRODUKTION

Der Umgang mit Evidenz ist ein vielfältiger, und die Evidenzstrategien in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen sind ebenso differenziert wie die Gesellschaftsbereiche untereinander. Im universitären Kontext der medienwissenschaftlichen Lehre begegnet die alltägliche ›Medienkompetenz‹ der Studierenden den Theorien und Methoden der Medienwissenschaft auf einmalige Weise. Beim Versuch, konkrete Fernsehausschnitte auf Analysemethoden zu beziehen, benutzen die Studierenden in der Live-Situation von Seminaren häufig den Satz: »Das sieht man ja!«, also genau die Formulierung von Evidenz, die sich auch im Titel des vorliegenden Sammelbandes wieder findet. Fernsehen scheint auf der Basis einer im Alltag erworbenen ›Medienkompetenz‹ in erster Linie ›unproblematisch‹. ◀

Das ›Unproblematische‹ am Fernsehen, das in der Aussage »Das sieht man ja!« Ausdruck findet, ist eine Form von Evidenz, auf die audiovisuelle Medien angewiesen sind. Damit ist Evidenz kein Defekt oder manipulatorisches Verfahren von Fernsehen, sondern eine Notwendigkeit seiner Funktion. Daraus lässt sich eine erste These ableiten: Evidenz stellt ein primäres Ziel der televisuellen Produktion und Rezeption dar. Anders formuliert könnte man die Evidenz des Fernsehens als den Kitt des ›Fensters zur Welt‹ bezeichnen, denn die Erzeugung von Evidenz ist das epistemologische Pendant zur Transparenzillusion des televisuellen Diskurses. Evidenzen werden demnach ständig mit und durch Fernsehen erzeugt. Die televisuelle Beweisführung unterscheidet sich dabei von anderen Formen und Verfahren der Evidenzkonstruktion. Ihr spezifischer Charakter wird im Folgenden anhand von exemplarischen Analysen herausgearbeitet und bestimmt.

Vom Wort zum Bild: Televisualität

Mit »Televisualität« bezeichnet John T. Caldwell die fernsehhistorische Phase und deren ästhetischen Implikationen, die Anfang der 1980er Jahre nach der

Krise der großen NETWORKS in den USA zu beobachten ist. Zur Krise selbst trugen eine Reihe komplexer ökonomischer, technischer und ästhetischer Faktoren bei, so dass die nachfolgende Reaktion und die Transformation des US-Fernsehens Elemente eines vielschichtigen Prozesses sind. Die achtziger Jahre markieren für Caldwell nicht nur eine Übergangszeit im Fernsehen, sondern in der gesamten US-amerikanischen Kultur (2002, 167). Sein Fazit zu dieser, von ihm sehr detailliert und systematisch untersuchten Fernsehperiode könnte man als einen Abschied vom CLASSICAL TELEVISION STYLE der Nachkriegsjahre bezeichnen. Die nachfolgende Dominanz des Visuellen im US-Fernsehen verbindet er mit dem Begriff »Televisualität«.

Der enorme Wandel des Fernsehstils in der Ära der Televisualität beruht nach Ansicht von Caldwell auf den ästhetischen, technischen, ideologischen, institutionellen und ökonomischen Veränderungen des Fernsehens und seiner Rezeption. Nur mit diesen breiten Kontextualisierungen innerhalb seines Stilbegriffs – Caldwell spricht von einer »Re-theoretisierung« des Fernsehens – lassen sich analog zur US-amerikanischen Entwicklung die Umbrüche im deutschen Fernsehen einige Jahre später im Kontext der Einführung von privatwirtschaftlich finanzierten Sendern in eine tiefere historische Analyse überführen. In Deutschland mit seinem zum US-amerikanischen in vielen Bereichen unterschiedlichen Fernsehsystem findet dennoch eine in Struktur und Ergebnis analoge Ausrichtung auf Televisualität hin statt. Die historische Umbruchphase beginnt zwar mit dem privatwirtschaftlich organisierten Rundfunk, aber hat hier nicht ihren einzigen Ursprung. Außerdem »verspätet« sich die deutsche Entwicklung zu einer mehr auf das Visuelle setzenden Ästhetik des Fernsehens im Vergleich zu den USA um ungefähr zehn Jahre.

Eine umfassende historische Untersuchung der Ästhetik des deutschen Fernsehens steht zwar noch aus, aber beim Vergleich von Sendungen der Nachkriegsjahrzehnte und der achtziger sowie insbesondere der neunziger Jahre wird der Wandel vom Wort- zum Bildmedium allzu augenscheinlich. Unsere alltägliche Medienkompetenz würde anmerken: »Das sieht man ja!«. Und tatsächlich ist es verwunderlich, dass trotz der sogar mittlerweile von den deutschen Fernsehsendern selbst vorgenommenen Historisierung ihres Programms wie z.B. in der TAGESSCHAU VOR 20 JAHREN, in Wiederholungen von Spiel- und Talkshows der sechziger und siebziger Jahre (»Kultnächte« auf 3sat) und in den Retro-Shows in der Fernseh- und Medienwissenschaft nur ein geringes Interesse an der historischen Analyse von offensichtlichen Stilbrüchen besteht.

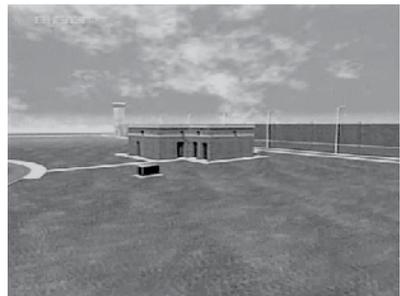
Doch während die kulturwissenschaftliche Historisierung der bildenden Kunst, der Literatur oder des Films Stile, Epochen und Looks als Systematisierungskategorien hervorgebracht hat, wird dem gesellschaftlichen Leitmedium Fern-

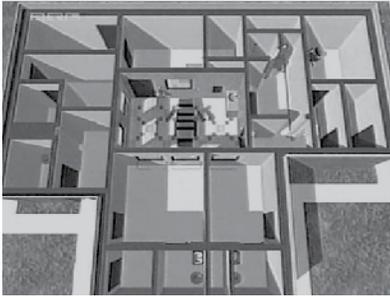
sehen diese Geschichtswerdung und Ästhetisierung im Großen und Ganzen verwehrt. Damit werden aber gleichsam Fragen nach den historisch je spezifischen Modi der Evidenzerzeugung im Fernsehen ausgeschlossen, die mit der aktuellen Entwicklung des Einsatzes von Computeranimationen in dokumentarischen Fernsehformaten im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen. Der ästhetische Wandel durch die digitalen Animationen in Nachrichten und Dokumentationen innerhalb der deutschen Fernsehproduktion und -rezeption ist nicht nur eine Frage des Designs, sondern betrifft unmittelbar die Produktion und Rezeption eines spezifischen Fernsehwissens und damit eines angewandten sozialen Wissens.

Vom Sprühkleber zur Paintbox

Die Computeranimationen oder genereller die Digitalisierung von Produktion und Rezeption des Fernsehens waren und sind wichtige Elemente der Televisualität. Als Anfang der achtziger Jahre die Paintbox der Firma Quantel in die Fernsehproduktion eingeführt wurde, änderte sich die Produktionsweise der Grafikabteilungen der Fernsehstationen grundlegend. In den Jahren zuvor wurden dort Grafiken durch manuelle Collagetechniken als Vorlagen für eine Studiokamera erstellt. War in der prä-digitalen Ära der Sprühkleber das am häufigsten eingesetzte Arbeitsgerät, so wurde er mit der Paintbox von einem Grafiktablett mit Stift abgelöst. Ganz im Sinne von Caldwells breiter Kontextualisierung löst nicht nur die Technik die Veränderungen aus, sondern das gesamte Dispositiv Fernsehen transformiert sich aufgrund einer Reihe von Verschiebungen. Die Organisationsstrukturen in den Sendeanstalten ändern sich, Grafikabteilungen bekommen größere Bedeutung, eine Spezialisierung und Veredelung der Berufsfelder tritt ein (der Grafiker wird zum VISUAL ARTIST), Spartensender wie CNN und MTV vervielfachen den Einsatz von digitalen Animationen, und nicht zuletzt entwickeln sich Zuschauergruppen, die bestimmte ästhetische Looks bei der Nutzung ihrer Fernbedienung bevorzugen. Nur am Rande kann hier auf die Veränderung des Konsums, die Differenzierung von Zielgruppen und anderer sozialer Gruppierungen hingewiesen werden. Gerade in den Nachrichtenabteilungen kam es in den achtziger und neunziger Jahren durch

Abb.1 a-e: RTL NACHTJOURNAL, 11.06.2001.





Digitalisierung zu einer immensen Steigerung des Grafikeinsatzes. Diese Umstrukturierung ermöglichte dann Animationen, die zuvor unter dem Zeitdruck der Nachrichtenproduktion und der langwierigen ›Handarbeit‹ verschiedener klassischer Tricktechniken nicht realisierbar waren. Diese Tricktechniken hatten aber durchaus eine lange Tradition im dokumentarischen und wissenschaftlichen Film. Trotzdem kam es in den dokumentarischen Formaten des Fernsehens zu keiner bemerkenswerten Produktion von Animationen und in Nachrichtensendungen waren sie praktisch unbekannt.

Umso gewandelter präsentiert sich der televisuelle Look nur wenige Jahre später. Aktuell existieren Computeranimationen in fast allen Formaten des Fernsehens und ständig werden ästhetische und technische Innovationen an uns Zuschauern getestet. Exemplarisch werden nun einige konkrete Beispiele aus Nachrichtensendungen danach befragt, wie die Popularisierung von Computeranimationen mittels welcher televisuellen Verfahren vonstatten geht und welche Wissensformen dadurch konstruiert werden.

Körperlose Augenzeugen

Die Materialbasis digitaler Visualisierungen in den verschiedenen Nachrichtenformaten ist sehr reichhaltig, da sie in Form von Intros, so genannten virtuellen Studios und Animationen im Hintergrund der Sprecherinnen und Sprecher alltäglich geworden sind. Aus dieser Vielzahl an Formen liegt der Fokus im ersten Beispiel auf Computeranimationen in Nachrichtenbeiträgen. Gleichzeitig wird damit ein generelles Merkmal von Computeranimationen in Nachrichtensendungen angesprochen, das eine Un-

terscheidung zu anderen dokumentarischen Formaten wie z.B. Tier- und Geschichtsdokumentationen des Fernsehens sinnvoll macht.

In der Computeranimation der Räumlichkeiten bei der Hinrichtung des Attentäters von Oklahoma, Timothy McVeigh, die im RTL NACHTJOURNAL vom 11.06.2001 gesendet wurde, gibt es keine Menschen oder sonstige Lebewesen. Die Räume sind leer. Im Fall des animierten Ablaufs der Hinrichtung von McVeigh wird das Fehlen des Protagonisten und weiterer WETWARE aber allzu evident.

Dadurch erlangen die Visualisierungen eine »klinische« Reinheit, die eine erste Rezeptionserfahrung ihrer ästhetischen Qualität ist. Dieses Fehlen von Menschen und ihren Körpern verweist wiederum auf die Mechanik, Optik und Chemie des fotografischen Prozesses. Im Dispositiv Fotografie sind diese wissenschaftlichen und technischen Ursprünge Teil einer bestimmten diskursiven Konstruktion, welche das Foto mit Objektivität und Wissenschaftlichkeit verbindet. Der mögliche »Verfremdungseffekt« durch das Fehlen der WETWARE schließt über den Wahrheitsdiskurs der Fotografie hinaus an ein Merkmal der naturwissenschaftlichen Methoden der Neuzeit an, die den Körper als störendes Element ausschließen.

Die Computeranimation des RTL NACHTJOURNALS positioniert und führt uns durch den Raum wie in einer Architektursimulation. Wir fliegen auf das Gefängnis und den Hinrichtungstrakt zu, dessen Dach wird transparent und eröffnet uns eine Aufsicht auf den Grundriss. Danach gleiten wir den Weg des Verurteilten zur Hinrichtung entlang und wechseln am Ende in die Zuschauerposition einer makaberen Aufführung (Abb. 1).

Bei der Betrachtung der digitalen Räumlichkeiten des Todestraktes von Terre Haute fällt auf, dass für die Popularisierung von Computeranimationen die Tonspur eine bedeutende Rolle spielt. Bei der digitalen Visualisierung der Hinrichtungsräume bildet die ORAL HISTORY eines Augenzeugen (Abb. 2) den audiovisuellen Rahmen der letzten Minuten und Räume von McVeigh. Der Augenzeuge Paul Howell bezeugt im Interview vor und auf einer Pressekonferenz nach der Computeranimation etwas, was der Fernsehzuschauer gar nicht sieht: die Hinrichtung McVeighs. »Howell hat Glück. Gewinnt per Los einen der Logenplätze im Todestrakt« (Off-Kommentar zu Beginn der Computeranimation).

Diese Augenzeugenschaft doppelt sich im Off-Kommentar, der neutral und gleichmäßig von den Ereignissen spricht. Während der Kamerafahrt durch die



Abb.2: RTL NACHTJOURNAL, 11.06.2001 .

digitalen Räumlichkeiten erzählt er im Präsens die Geschehnisse am Morgen der Hinrichtung:

»Hier in diesem fensterlosen Gebäude des Bundesgefängnisses Terre Haut verbringt McVeigh seinen letzten Tag im Leben. Stets bewacht von Kameras. Sein letzter Weg führt ihn in den Exekutionsraum zu der Liege, auf der man ihm das Leben nimmt, im Blickfeld der Zeugen. Um sieben Uhr morgens gehen die Vorhänge auf. McVeigh sieht seinen Zuschauern in die Augen und Paul Howell stellt fest: Da stirbt kein Monster, ganz so einfach ist es nicht« (Off-Kommentar während der Computeranimation).

Die Off-Stimme baut eine Narration auf, die durch ihre Kausalketten und in Verknüpfung mit den Aussagen von Howell eine gewisse Plausibilität verliehen bekommt. Um die Geschichte der Hinrichtung zu erzählen, werden die Zuschauer nicht nur durch die oben beschriebene virtuelle Kamerafahrt, sondern gleichermaßen durch die Narrationslogik des Off-Kommentars durch die Ereignisse im Todestrakt kurz vor der Hinrichtung McVeighs geführt. Die generelle Verfügbarkeit über Raum und Zeit in einer Computeranimation wird durch die visuelle und auditive Auflösung massiv eingeschränkt. Diese Engführung

der Narration geht bis zu Tautologien und Redundanzen in Wort und Bild: Die digitale Animation endet mit dem Blick durch das Augenzeugenfenster in den Hinrichtungsraum. Dabei werden die Vorhänge zurückgeschoben, was die Tonspur synchron ebenfalls mitteilt: »Um sieben Uhr morgens gehen die Vorhänge auf«. Aus diesem ersten Beispiel lassen sich drei Elemente bzw. Verfahren von Computeranimationen in Nachrichtenformaten festhalten: die fehlende WETWARE, die intervisuellen Verbindungen zu anderen Diskursen (hier der Architektur), die Einbindung in eine ORAL HISTORY von Augenzeugen und Off-Kommentar.

Abb. 3 a-b: SAT.1 NACHRICHTEN, 25.07.2001.



Lückenbüßer und Experten

In den nächsten Beispielen lassen sich ähnliche und weitere Verfahren der Popularisierung und Wissensgenerierung von Computeranimationen thematisieren. In einem Beitrag der SAT.1

NACHRICHTEN zum Absturz der Concorde in Paris im Juli 2001 wird eine Animation dazu benutzt, mögliche Unfallursachen zu erörtern.

Die digitalen Visualisierungen werden diesmal über die Einbindung von Videoaufnahmen des Unfallortes und wiederum über den Off-Kommentar in die Nachrichtensendung integriert (Abb. 3). Das »Durchsickern von Details« (Off-Kommentar zur Animation) wird in eine digitale Animation übersetzt, die das Unglück auf- und erklären soll. Diese televisuelle Generierung von Wissen über die Katastrophe versetzt die Nachrichten in die Position der Ermittler, und wie diese setzt die Computeranimation die Bruchstücke der Erzählung einer Katastrophe zusammen. Die narrative Kohärenzleistung der Ermittlungsergebnisse wird mit der Computeranimation kurz nach dem Unglück visualisiert. Der Off-Kommentar geht in diesem Sinne ohne entsprechende auditive Markierungen eines visuellen Bruchs über die Nahtstellen von Animation und Videomaterial hinweg und verbindet auf der auditiven Ebene problemlos das ästhetisch völlig unterschiedliche Bildmaterial zu einer Erzählung.

Zwei Tage später präsentiert die ARD eine neue Version des Unfallhergangs, die wiederum durch eine Computeranimation und einer Reihe von »Beweisvideos« gestützt wird (Abb. 4). In den TAGESTHEMEN wird der Beitrag zur Rekonstruktion des Unfalls mit einer Hintergrundgrafik eingeleitet, die eine fotografische Visualisierung einer Concorde zeigt, deren Laufwerksräder durch einen roten Kreis markiert und wie bei einer Lupe hervorgehoben werden. Im Off-Kommentar des Beitrags wird gleich zu Beginn und dann immer wieder auf Experten hingewiesen, die auf allen Ebenen die Unfallursache erforschen:

»An der Unfallstelle da haben jetzt die Mediziner den Technikern und Ermittlern Platz gemacht [...] ein internationales Team von Flugexperten [...] wurde zur Analyse herangezogen [...] Panne an Triebwerk zwei, so die ermittelnde Staatsanwaltschaft [...] Tests beim Hersteller [der Triebwerke, R.A.] scheinen zu belegen [...]«.

Dieser Experten kult ist eine Beobachtung ganz im Sinne der fernsehhistorischen Überlegungen von John Hartley, der die Hegemonie der Experten im



Abb.4 a-f: ARD TAGESTHEMEN, 27.07.2001 .



Fernsehen als ein wichtiges Verfahren der Popularisierung von Wissen durch das Fernsehen betrachtet (1999, 94ff.). Diese These muss mit der Analyse von digitalen Visualisierungen dahingehend erweitert und präzisiert werden, dass durch die Computeranimationen das Televisuelle selbst zum Expertensystem wird bzw. Verfahren der Analyse, des Vergleichens, der Rekonstruktion und der Wahrscheinlichkeitsberechnung in seinen Audiovisionen zur Anwendung bringt. Der Experte bleibt nach der Digitalisierung die Leitfigur des dokumentarischen Fernsehens und wird ergänzt durch seine Integration in das Expertensystem digitaler Animationen. Ein Amateurvideo »wurde zur Analyse herangezogen«, so der Off-Kommentar im TAGESTHEMEN-Beitrag, und gleichzeitig kann die Zuschauerin oder der Zuschauer diese Analyse und ihre Authentizität am ausgestrahlten Video nachvollziehen. Danach startet die Concorde in der einsetzenden Computeranimation aus der Perspektive des Towers, der in einem ESTABLISHING SHOT zu sehen ist. Bei dem folgenden Start und Absturz der Concorde im Digitalen wird Videomaterial bei der Visualisierung der Hintergrundlandschaft des Unglücks verwendet, so dass die Landschaft noch naturalistischer wirkt als in der vorherigen Animation des Unglücks bei Sat.1. Außerdem gibt es in der Computeranimation einen Einstellungswechsel zur Unterseite der Concorde, der nur dadurch motiviert wird, uns die defekten Triebwerke zu zeigen. Am Ende des Beitrags wird ein »Firmenvideo«³ des Triebwerkherstellers gezeigt, das in einer Superzeitlupe demonstriert, wie das Triebwerk durch hineingeworfene Gegenstände nicht beschädigt wird. Das Experimentelle der Schlusszene verweist auf das Testen von Visualisierungen in der Kette der unterschiedlichen digitalen

Animationen. Mögliche Versionen des Unfallhergangs werden visuell und am Publikum getestet. Das videografische Verfahren der Superzeitlupe im »Firmenvideo« ist ästhetisch eindeutig mit wissenschaftlichen Bildern gekoppelt. Diese Kopplung wird verstärkt durch die Kadrierung, die Montage und die Beschriftung der Rotorblätter. Dadurch wird eine intervisuelle Relation erstellt, die zusammen mit dem Amateurvideo die Wissenschaftlichkeit, die Authentizität und die Wahrscheinlichkeit der Computeranimation stützt. Des Weiteren wird damit eine vermeintliche visuelle Lücke geschlossen, denn es gibt außer dem Amateurvideo kein Videomaterial über den exakten Hergang des Unfalls. Mit den Computeranimationen, die die visuellen und letztlich narrativen Lücken eines Ereignisses schließen, entstehen simultan diese Lücken erst und damit die Notwendigkeit, sie mit einer Computeranimation zu füllen. Diese Lücken gibt es also erst, seit sie mit digitalen Animationen schließbar sind. Aus den Computeranimationen zum Concorde-Unglück lassen sich demnach folgende Verfahren und Merkmale extrahieren: die Hegemonie des Expertensystems Fernsehen, die Produktion und Füllung visueller Lücken sowie die strukturellen und semantischen Relationen zu Visualisierungen aus den beiden so gegensätzlichen Authentifizierungssphären der Wissenschaft und des Privaten.◀4

Die Lehren von Sat.1

Während des letzten Irak-Krieges 2003 kam es zu einer extensiven televisuellen Aufarbeitung des vermeintlichen Kriegsgeschehens. Computeranimationen spielten dabei eine zentrale Rolle. In zwei Beispielen aus Sat.1-Nachrichtensendungen werden abschließend weitere Verfahren der Wissenspopularisierung und -generierung thematisiert. In einem »zur Orientierung« (Zitat aus der Anmoderation des Beitrags) der Zuschauer eingeschobenen Sonderbericht während einer Sat.1-Nachrichtensendung versucht der Moderator mit überdeutlichem pädagogischen Duktus, das Zusammenspiel (er vergleicht die militärischen Operationen der US-amerikanischen Streitkräfte mit einem Orchester) der Luftkriegseinheiten über dem Irak zu erklären. In einem virtuellen Studio stehen ihm dazu drei Visualisierungsschauplätze zur Verfügung (Abb.

Abb.5: Sat.1 Nachrichtenbeitrag während des Irakkrieges 2003.



5). Auf der linken Seite im Hintergrund befindet sich eine Karte des Irak, in der Mitte im Vordergrund eine perspektivisch flache dynamische Karte des Kriegsschauplatzes und auf der rechten Seite werden in einem Rahmen Videomaterialien heterogenen Ursprungs eingespielt. »Um im Bild des Orchester zu bleiben« (Zitat aus dem Beitrag): Der Moderator »dirigiert« im virtuellen Studio die unterschiedlichen Visualisierungen zu einem televisuellen Ereignis, das eine Reihe von Visualisierungen synthetisiert und dadurch Wissen zur Kontrolle von Kriegstechnologien zur Verfügung stellt. Die Verfahren des Fernsehens unterscheiden sich strukturell nur unwesentlich von den Verfahren der Militärs. Der NEWSROOM der US-amerikanischen Truppen in Qatar (Abb. 6) gleicht mit seinen Monitoren und Kartenvisualisierungen der MISE-EN-SCÈNE des virtuellen Fernsehstudios. Zwischen Visualisierungen und Verfahren der Medien und des Militärs bestehen demnach starke intervisuelle Verbindungen. Des Weiteren werden die unterschiedlichen Visualisierungen durch den Moderator semantisch miteinander verknüpft. In der Verräumlichung des heterogenen Bildmaterials hat die Moderatorenrolle dieselbe Funktion wie der Off-Kommentar in den vorherigen Beispielen. Sie soll Kohärenz über die auditive Ebene herstellen.

In einer anderen Ausgabe der Sat.1-Nachrichtensendung DIE NACHT während des Irakkrieges wird die Produktivität der Wissenseffekte digitaler Animationen in einer pädagogisch diskursivierten Unterscheidung von »guten« und »bösen« Computeranimationen evident. Ein Beitrag zu dem im Frühjahr 2003 erschienenen SEQUEL des Computerspiels COMMAND & CONQUER wird von der Sprecherin mit folgenden Worten eingeleitet: »Der Irak-Krieg macht auch vor der virtuellen Welt nicht halt«. Vor dem Hintergrund der bisher gezeigten Beispiele und des virtuellen Studios, in das die Nachrichtensprecherin »versetzt«

ist, versucht der televisuelle Diskurs eine Trennlinie zwischen dem Wissen aus Computerspielen und dem Wissen aus digitalen Animationen im Kontext der Nachrichten zu ziehen.

Diese aus dem Diskurs um intrinsische journalistische Objektivitätskriterien stammende Trennung der Wissensproduktion von digitalen Animationen in Nachrichten und in Computerspielen ist selbstverständlich innerhalb des televisuellen Diskurses sehr prekär und kann nicht stetig aufrechterhalten werden; es entsteht ein Oszillieren zwischen beiden Positionen. Denn das Computerspiel wird als so gefährlich einge-

Abb.6: Newsroom der US-Streitkräfte in Qatar während des Irakkrieges 2003.



schätzt, so der Off-Kommentar, dass es zu Recht von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften auf den Index gesetzt worden sei. Dass im Computerspiel »PC-Bomben auf Bagdad geworfen« werden, klagt der Off-Kommentar des Beitrags an, während die täglichen, digitalen Kartenanimationen in Nachrichtenformaten, in denen Bomben auf Bagdad geworfen werden, in der Definition der Produzenten zur Sparte Information zählen (Abb. 7). Die Produktionsetiketten der Fernsehsender (hier die binäre Differenz Unterhaltung / Information), die sie an anderer Stelle ihrer ideologischen Selbstbeschreibung mit Neologismen wie z.B. Infotainment aufweichen, werden jenseits der intervisuellen Relationen zwischen Computerspiel und digital animierten Nachrichtenbeitrag wieder reaktiviert.

Wie Claus Pias (2002) gezeigt hat, sind medienhistorisch gerade Strategiespiele wie **COMMAND & CONQUER** aus dem Geist der Geschichte der Kriegsspiele von Generälen geboren, die den Ernstfall immer als Möglichkeitshorizont mitgedacht haben. Die interdiskursiv gezogene Grenze trennt die angeblich mühevoll generierte Wissensgenerierung in Nachrichten im Unterschied zur lustvollen des Spiels. Doch gleichzeitig wird dessen ›Wirklichkeitsnähe‹ (Off-Kommentar des Beitrags: »Die Bilder gleichen erschreckend der Realität«) als Begründung für eine Indizierung des Computerspiels herangezogen. Dieselbe ›Wirklichkeitsnähe‹ ist gleichzeitig das erklärte Ziel der digitalen Animationen in den dokumentarischen Formaten des Fernsehens. In einem Nachrichtenbeitrag können beide Positi-



Abb. 7 a-b: Irakkrieganimationen, Sat.1, c-d: **COMMAND & CONQUER: GENERALS** Animationen in Sat.1-Nachrichtenbeitrag.

onen scheinbar widerspruchsfrei vertreten werden. Deshalb ist es innerhalb des Beitrages auch möglich, dass eine Vertreterin der Bundesprüfstelle erklären kann, dass **COMMAND & CONQUER** »kriegsverharmlosend« sei, weil »kriegerische Auseinandersetzungen ästhetisiert werden«. Mit diesem Zitat schließt sich der Kreis zu Caldwell's Televisualitätsbegriff, denn im Umkehrschluss bedeutet Ästhetisierung Unterhaltung, während die Nachrichtenformate ihre Informationen ohne Ästhetik verbreiten sollen. Somit wird zumindest dem dokumentarischen Fernsehen jede Ästhetik abgesprochen und die Thematisierung des Televisuellen vermieden.

In der Oszillation zwischen ›guter‹ und ›böser‹ Animation sowie den damit verbundenen Attributen ist gleichfalls die im Kontext des Fernsehens paradoxe Aussage eines Händlers von Computerspielen am Ende des Beitrags ›unproblematisch‹: »Wir haben ja – wie jeder aus den Medien mitkriegt – genügend Gewalt, und das braucht man nicht auch noch am PC zu verherrlichen, als Spiel oder so darzustellen«.

Überschreitung der Produktionsgrenzen

Abschließend lässt sich aufgrund der Beobachtungen zu den Beispielen von Computeranimationen, ihrer Wissensproduktion und ihrer Popularisierung in Nachrichtenformaten des Fernsehens folgendes zusammenfassen.

Erstens: Fernsehhistorisch treten digitale Animationen im Kontext der von Caldwell diagnostizierten Televisualität als ein wichtiges Element dieser stilistischen Entwicklung auf. Die ersten Animationen kommen hauptsächlich in der On-Air Promotion bzw. im Look eines Senders und in dokumentarischen Formaten wie Nachrichten oder Sport zum Einsatz.

Digitale Animationen entwickeln zweitens spezifische ästhetische Qualitäten, die gleichzeitig im Austausch mit schon eingeführten Verfahren des Fernsehens stehen. Computeranimationen fügen sich in ein intervisuelles Testfeld wie z.B. das videografische oder das digitale und in disparate Entstehungskontexte wie z.B. den Consumerbereich oder das wissenschaftliche Bild ein.

Drittens: Ästhetische Differenzen werden durch auditive Kommentierung der Visualisierungen ausgeglichen. Dadurch entstehen kohärente Narrationen und Evidenzeffekte.

Viertens: Im Nachrichtenkontext schließen digitale Animationen eine visuelle Lücke des Ereignisses und erzeugen damit eine Nachfrage nach weiteren visuellen Schließungen. Durch die lückenlose visuelle Beweisführung werden Evidenzen aus Bildercollagen produziert.

Abb.8: C.S.I. – Crime
Scene Investigation: »Fight
Night«.



Computeranimationen stehen fünftens dem Diskurs wissenschaftlicher Bilder nahe und unterstützen das Expertensystem Fernsehen.

Sechstens: Parallel dazu werden digitale Animationen des Fernsehens im televisuellen Diskurs von anderen Anwendungsfeldern wie z.B. Film und Computerspiel abgetrennt.

Als siebter und abschließender Gedanke bietet sich im Anschluss an das letzte Beispiel der interdiskursiven Grenzziehungen gegenüber Computerspielen ein Ausblick auf die fiktiven Fernsehformate an. Der schon bei Nachrichtensendungen festgestellte prekäre Status dieser Trennung zeigt sich auch in neueren Fernsehserien wie z.B. C.S.I. – CRIME SCENE INVESTIGATION. Die zuvor zusammengefassten Beobachtungen für die dokumentarischen Formate des Fernsehens lassen sich hierbei in weiten Teilen wiederholen.

Beispielsweise wird in der C.S.I.-Serienfolge FIGHT NIGHT der Tod eines Boxers untersucht. Die Todesursache wird in digitalen Animationen präsentiert und ein spezifisches Wissen über den menschlichen Körper in wissenschaftlichen Verfahren der Zeitlupe und anatomischer Modelle konstruiert. Während das eingefärbte Gehirn im Kopf des getöteten Boxers im zähen Verlauf einer extremen Zeitlupe beim tödlichen Schlag sichtbar gemacht wird (Abb. 8) und ebenso körpertransparent das Reißen der Halsschlagader gezeigt wird, ist der Off-Kommentator diesmal ein diegetisch in der Serienhandlung verankerter C.S.I.-Ermittler, der dem Gerichtsmediziner seine Thesen zur Todesursache erläutert. Damit wird der Todesursache des Boxers innerhalb der Narration und mit ästhetischen Verfahren des Televisuellen eine digitale Evidenz verliehen.

- 01▶** Vgl. hierzu 168-kanal für fernsehtheorie (2000)
- 02▶** »Re-theoretisierung bezieht sich auf die Weise, wie Veränderungen in der Praxis und im Produktionsdiskurs Verschiebungen in den Arbeitsannahmen und Orientierungs-perspektiven bezeugen, und nicht auf die intentionale und bewusste Formulierung theoretischer Voraussetzungen und Vorgehensweisen als selbst nicht mehr zu hinterschreitende Sachverhalte« (Caldwell 2002, Fußnote 2, 165/166).
- 03▶** »Firmenvideo« wird zu diesem Video des Herstellers am rechten oberen Bildrand eingeblendet. Diese Einblendung ist irrtümlicherweise schon im zuvor gezeigten Augenzeugenvideo zu sehen, was gewissermaßen »unfreiwillig« meine These von der Evidenzkraft und Authentizität solcher Camcorder-Aufnahmen stützt.
- 04▶** Diese strukturellen und semantischen Relationen zwischen Visualisierungen möchte ich mit Intervisualität bezeichnen.
- 05▶** »Strategiespiele bilden diesbezüglich [innerhalb der Computerspiele; R. A.] einen Sonderfall, denn der Begriff des Spiels ist hier – von den Schachvariationen des 17. Jahrhunderts über die Kriegsspiele des preußischen Generalstabs, die Planspiele der Logistik, die ökonomische Spieltheorie bis hin zu den Simulationen des Kalten Krieges und des Vietnamkrieges – immer anwesend, führt den Ernstfall als extrasymbolischen Horizont stets mit sich und kann im Information Warfare historisch mit ihm zusammenfallen« (Pias 2002, 196f.).

Literatur

- 168 – kanal für fernsehtheorie** (2000) Fernsehwissenschaft: viele Gegenstände – eine Wissenschaft? Konzeption einer Einführung. In: Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Hrsg. v. Heinz-B. Heller et. al. Marburg: Schüren, S. 245-258.
- Caldwell, John T.** (2002) Televisualität. In: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Hrsg. v. Ralf Adelman et. al. Basel, München: UTB, S. 165-184.
- Hartley, John** (1999) Uses of Television. London, New York: Routledge.
- Pias, Claus** (2002) Computer – Spiel – Welten. München: Sequenzia.

MEDIEN(A)NOMALIEN. VIREN, SCHLÄFER, INFILTRATIONEN

Wie kann etwas nicht Sichtbares wie ein Virus ›augenscheinlich‹ oder ›offensichtlich‹ sein? Die Frage nach der Evidenz des Viralen ist vor allem eine Frage nach dem Sichtbarwerden. Und die Frage nach dem Sichtbarwerden innerhalb des beispielsweise Fernsehens ist damit auch eine Frage nach den generellen Effekten der Visualisierungsstrategien eines Bildmediums. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die Beobachtung eines ›virulenten‹ Diskurses innerhalb populärkultureller Formationen, die sich mit Mikrostrukturen wie dem Viralen, dem Bakteriellen oder allgemein: mit dem Mikroskopischen auseinandersetzen. Kinofilme wie *OUTBREAK* (Wolfgang Petersen, USA 1995), Fernsehserien wie *AKT EX* (Chris Carter, USA 1993-2002), Bücher wie Richard Prestons *COBRA* (Knaur 2001) oder *HOT ZONE* (Knaur 1995), Computerspiele wie *RESIDENT EVIL* und seine Kinoadaptation (*RESIDENT EVIL*, Paul W.S. Anderson, USA 2002) thematisieren die Angst vor und den Kampf gegen einen mikroskopischen und unsichtbaren, dezentralisierten und ›rhizomatischen‹ Feind. Natürlich ist dieser ›Feind‹ nicht nur eine mediale Konstruktion, ein Narrativ oder ›mythisches System‹. Er hat auch eine konkrete Weltlichkeit. AIDS, Ebola, Pest, Priionen (speziell die langsam wirkende Viren des

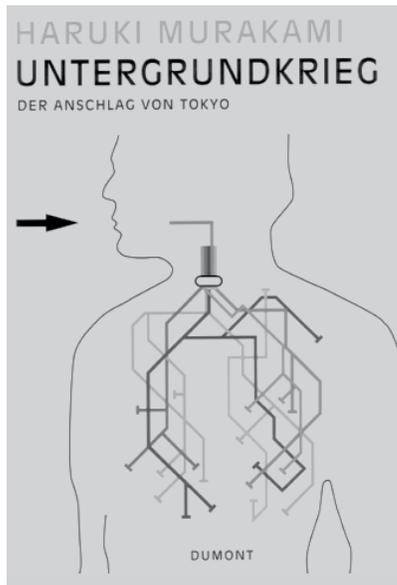


Abb.1: Grafik zur Infektion mit Milzbrand

Abb.2.: Coverzeichnung zu Haruki Murakamis Dokumentation der Sarin-Anschläge in der Tokioter U-Bahn.

Creutzfeld-Jacob-Syndroms), SARS, die asiatische Vogelgrippe, Bazillen, Bakterien und Parasiten (zeckenübertragene Kinderlähmung) – aber eben auch ›Parasiten‹ im übertragenen Sinne (›linke Zecken‹) sind ›reale‹ Bestandteile von Kultur und Sprache. Allen gemein ist der apokalyptische Anklang ›der Seuche‹. Mit der Seuche jedoch kommt auch die regulierende Funktion der Diskurse und Dispositive, die ideologische Macht der Sprache ins Spiel.

»Die Existenz zahlreicher Techniken und Institutionen, die der Messung, Kontrolle und Besserung der Anormalen dienen, hält die Disziplinierungsverfahren am Leben, die einst von der Furcht vor der Pest herbeigerufen worden sind« (Foucault 1994, 256).

Diesen Feind, dieses Andere möchte ich umfassen mit dem Begriff des Viralen.◀1 Das Beispiel des medial Viralen führt en passant zu anderen Phänomenen. So wird darüber nachzudenken sein, was überhaupt ein Diskurs des Viralen ist oder was Viren mit der Darstellung unseres Selbst zu tun haben. Darüber, dass der Computer eigentlich gar kein Bildmedium ist – und zu guter Letzt auch darüber, was Evidenz als medieninduzierter und gestützter Effekt sein kann. Denn es geht mir auch darum aufzuzeigen, wie ein Medium seine Bilder generiert, bedeutungsmächtig macht – und wie wenig dieser Prozess ein Vorgang der Instanz des Mediums ist, sondern vielmehr als eine Rückkoppelung eines Artikulationsfeldes in eine diskursiv organisierte Struktur zu lesen sein wird. Es geht also vorrangig um Politiken der Bezeichnung, um die Politisierung von Begriffen (beispielsweise aus der Biologie) und um die Strategien der Dekontextualisierung von Sprache. Nicht das Medium macht das Virale evident – der Diskurs materialisiert sich und variiert sich im Medium. Als Abstract meiner These könnte also postuliert werden, dass ich zeigen möchte, inwieweit die Sprachform oder der ›Sprechakt‹ des technischen Bildmediums neben vielem anderen auf dem System der Wiederholungen oder besser: der Iterationen basiert. Iterationen oder bildliche ›Stereotypen‹ sind die sprachlichen Einübungsformen, die das Bildmedium lesbar, verstehbar machen. Wenn nun, wie vermutet (und keineswegs nur von mir)◀2 die Wiederholung eine der Strukturprinzipien des zeitlich erstreckten technischen Bildes ist, so muss es natürlich auch einen Nullpunkt geben, einen Punkt, an dem das Symbolische zum ersten Mal manifest wird. Diesen Punkt möchte ich als ›Anomalie‹ bezeichnen. An bestimmten Stellen und zu bestimmten Zeitpunkten werden die ritualisierten Sprechweisen des Mediums brüchig. Eine Anomalie ist somit zunächst eine Abweichung von der Regel. An den Orten der Regelverletzung taucht etwas vorgeblich ›Neues‹ auf, etwas nicht ›Geregeltes‹; eben Medienanomalien. Diese Anomalien oder Erstverwendungen sind nun aber meistens eben nicht genuine ›Erfindungen‹ des Mediums, sondern entstammen ei-

nem bereits etablierten Diskurssystem. Das heißt, das symbolische System des Mediums orientiert sich stark an kommonsensuellen Strukturen, die verbal, skriptoral, piktoral o.ä. bereits stabilisiert sind.

Ich möchte (sprach-)analytisch und exemplarisch reflektieren, wie das Medium ein neues Sprachzeichen generiert, wie ein neuer ›Ausdruck‹ in das Lexikon des Mediums übernommen wird. Dabei werde ich aufzuzeigen versuchen, wie diskursives Wissen zu bildlichem Wissen wird, wie ein visueller ›Sprechakt‹ entsteht – und darauf aufbauend einen Versuch wagen, hieraus einen Ansatz zur Definition des Evidenten abzuleiten. Dabei wird das Modell der Diskursanalyse ein wesentliches Werkzeug sein – maßgeblich die Arbeiten Jürgen Links (2001a; 2001b) zur Kollektivsymbolanalyse. Diese Betonung des bildlichen Wissens verweist aber natürlich auch auf Überlegungen, wie sie aktuell unter dem Titel *VISUAL CULTURE* formuliert werden. Visuelle Kultur ließe sich vielleicht unter der These subsumieren, dass die ›Welt als Text‹ ersetzt würde durch die ›Welt als Bild‹ (Mirzoeff 1998, 5). Diese angedeutete paradigmatische Verschiebung resultiert (auch) aus der Wahrnehmung, dass Bilder ihre ›Eindeutigkeit‹ verlieren (sofern sie diese je hatten), ihr überkommenes ikonisches Programm sprengen, ebenso, wie sie nicht mehr monomedial generiert werden, sondern als Cluster den gesamten Wissensbestand einer Kultur durchdringen und artikulieren. Im engeren Sinne kann eine Beschäftigung mit einem Bilderphänomen im Kontext seiner kulturellen Disposition auch als eine Reaktion auf den propagierten *PICTORIAL TURN* verstanden werden. William Mitchell (1995) folgend, sollte hier aber versucht werden, die Rhetorik von der ›Macht der Bilder‹ zugunsten der Frage nach einem ›Verlangen der Bilder‹ zu verabschieden (vgl. hierzu auch Morsch 1999). Wenn ich mich dieser Betrachtung anschließe, geht es mir jedoch nicht um eine poetische Hermeneutik einer neu verstandenen Bildlichkeit, sondern vielmehr um eine soziale und politisch-ideologische Rückkopplung des Bildbegriffes in einen technischen und kommonsensuellen Sinnstiftungsprozess. Somit steht nicht die (simple) Ersetzung des Wortes durch das Bild im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses, sondern vielmehr die dezidierte Frage nach dem Wissen der Bilder und die medialen und kulturellen Verschiebungen, die dieses Wissen bedingen. ◀3

Zugespitzt formuliert geht es um die Frage, wie technische Bilder als ein ›Sprechen‹ umfasst werden können, indem Bildcodes und -zeichen sich aus übergreifenden Wissensbeständen in die Bildoszillation materialisieren, und wie sie internalisiert werden, wie sie sich als voraussetzungslos decodierbar verschleiern und sich dennoch als intersubjektiv lesbar erweisen, und – am wichtigsten für meine Argumentation – wie sie rückgekoppelt sind in den intersubjektiven und ideologischen Diskurs. Es geht mir darum zu zeigen, dass das technische

Bild beispielsweise des Fernsehens ein symbolisches System ist, eine ›Sprache‹, die von ihrem Rezipienten als intuitiv verständlich angenommen wird, obwohl sie hochgradig aus dem ideologischen System des Diskurses und des Dispositivs heraus geprägt wird. Ebenso geht es mir darum zu zeigen, dass bestimmte visuelle Figuren oder Rhetoriken in einer Art der Einübung, des Spracherwerbs als eine Form von ›Sprechakten‹ in unsere visuelle Wahrnehmung treten. Dabei sind es diese Sprachfiguren, die wir durch ihre Wiederholung, also ihre Iteration erlernen, aber gerade auf der Basis des visuellen ›Spracherwerbs‹ als intuitiv und subjektiv angeeignet, erlernt betrachten, obwohl sie meistens aus dem Diskurs der Sprache kommend hochgradig ideologisiert sind. 14 Dies ist meines Erachtens die Operation des Evident-Werdens, also der intuitiven Wahrheitsstiftung am Bildzeichen. Oder anders formuliert könnte man auch sagen: WIR NATURALISIEREN IDEOLOGIE, WENN WIR FERNSEHEN. Dieses theoretische Raster möchte ich im Folgenden an das Material herantragen.

Virale Symptomatik

»Language is a virus from outer space.«

WILLIAM S. BURROUGHS

Viren ›infiltrieren‹ den Diskurs, Viren ›infizieren‹ das technische Bildmedium Fernsehen. Es gilt zunächst, die ›Symptomlage‹ zu beschreiben, um zu einer Analyse der Gestalt- oder Sprachwerdung

des Virus zu gelangen. Vordergründig könnte man annehmen, dass die aktuellen öffentlichen Verhandlungen einerseits unter dem Fokus einer medizinisch-moralischen Beschäftigung mit AIDS als diskursiver Masse stehen, ebenso wie die breite Auseinandersetzung mit der Genetik oder dem ›Mikroskopischen‹ per se einen breiten Raum im öffentlichen Denken einnimmt. Aber ich möchte darlegen, wie sehr dieser Diskurs von tiefer liegenden und teilweise auch historisch herausgebildeten Symboliken, Metaphern und Konnotationen durchzogen ist. Um zu erkennen, dass das Virale mit seiner infektiösen Seite nicht nur ein aktuelles, sondern immer auch ein historisches System darstellt, sei hier nur auf die Arbeiten beispielsweise Michel Foucaults zur Lepra (1995) oder Ludwig Flecks (1980) Studie zur Syphilis als Konstitutive von medizinischer und gesellschaftlicher Selbstnormalisierung verweisen.

Bei einer weiteren Umfassung des Feldes des Viralens wird aber auch deutlich, dass die ›Symptomatik‹ den gesamten Diskurs-›Körper‹ durchzieht. Das Virus in seiner infiltrierenden, ›heimtückisch‹ dezentralen und anonymen Konturierung manifestiert und materialisiert sich in den verschiedensten Feldern: in der Narrativisierung auf fiktionaler und dokumentarischer Ebene von tödli-

chen Viren, Bakterien und Sporen wie Ebola, der Pest oder dem Marburgvirus, in der Politisierung des Sexualitätsdispositivs im Hinblick auf AIDS, im Mene-
tekel der massenhaft zirkulierenden Computerviren wie I Love You, Sirius, Odin,
Sobig/F. u.v.m, aber auch beispielsweise in der jüngsten Welle der Herstellung
und Bewerbung »antibakterieller« Reinigungsmittel oder als Konsequenz der
modernen Sprachkrise (beispielsweise in der Romanvariation dieses Gedan-
kens durch Neal Stephensons »Snowcrash« (Penguin 1993)).

Als These könnte also (unter Verwendung einer Formulierung, nicht aber der
Fokussierung Jean Baudrillards (1991, 81)) angesichts der ›Symptomlage‹ for-
muliert werden: Der Auftritt des Viralen ist ein diskursives Ereignis, in dem ein
Objekt auftaucht, das sich von der Ökonomie über Politik und Pathologie bis
zur Informatik und Biologie durchzieht, aber eben nicht aus diesen Bereichen
stammt. Das Virale kann verstanden werden als eine Bündelung von Ereignis-
sen, Handlungen, Sprechakten und kollektiven Symboliken. Die Konstruktion
des Anderen beruht dabei auf dem Rückschluss des Kochschen Postulats: ›Wo
Krankheit – da Erreger‹.◀5 Was ist nun aber das Spezifische des Viralen? Und
vor allem natürlich im Anschluss an die theoretische Setzung zu Beginn: Wie
artikuliert sich dieses Virale visuell, wie wird es verhandelt, wie wird es zur
Handlung? Vorausgeschickt sei aber auch hier, dass es mir darum geht aufzu-
zeigen, dass sich das Virale als Diskurs maßgeblich durch drei Fokussierungen
darstellen lässt:

These 1: Das Virale wird als systemisches Konstrukt eines ›Feindes‹, eines ›An-
deren‹ erkennbar. Subversion und Destabilisierung findet in einem (übersät-
tigten) System nach der Infiltration nun von Innen statt; der herkömmliche
›Angriff‹ von Außen ist damit ersetzt.

These 2: Der Angriff auf das System aus dem System selbst heraus kann auch
als ›reinigende‹ beziehungsweise kompensative Form der Emergenz des Sys-
tems verstanden werden. Destabilisierung und Restabilisierung bilden die Di-
alektik des Viralen.

These 3: Das Virale ist beschreibbar als ein Entsprechungssystem. Der Mikro-
ebene steht eine Entsprechungsebene des Makroskopischen gegenüber.

Verallgemeinernd könnte also davon gesprochen werden, dass das Virale nicht
nur eine symbolische Funktion erfüllt, sondern an einer Art diskursiv hervorge-
brachten Körper der Gesellschaft andockt. Dieser ›Kollektivleib‹ ist die Idee des
Zusammenhangskonstrukts einer Gesellschaft disparater Identitäten: »Dieser
Kollektivleib konstituiert sich durch das dichte Netz von Kommunikationsfä-
den, die sich durch eine Gemeinschaft ziehen und eine Art von geistigem Kons-
sens herstellen« (von Braun 1996, 135).◀6



Abb.3: Fahndungsfotos mutmaßlicher Attentäter auf das WTC.

Milzbrand

Das Virale wirkt (auch) in einem Gesamtzusammenhang der Herstellung und Produktion des Anderen in der konkreten Form symbolischer Politik. Am und mit dem Viralen konstruieren sich Feind-Bilder als systemstabilisierende Regulative. Meines Erachtens greifen aber auch andere Verhandlungsmuster in die Diskursformation ein, die ich zunächst an einem dezidierten Beispiel, nämlich der medialen Berichterstattung über die Milzbrand-Attacken in den USA bzw. die ›Trittbrettfahrer-Anschläge‹ in der BRD reflektieren möchte.

Im Umfeld der Terroranschläge vom 11. September wird die USA von einer Serie von Milzbrand-Anschlägen erschüttert, die durch die ›unsichtbare Perfidität‹⁷ ihrer Wirkung eine Entsprechung zur symbolischen Wirkung des zusammenbrechenden World Trade Center setzen. Nicht der sichtbare und punktuelle Anschlag auf ein übergroßes Symbol wirkt hier, sondern vielmehr die schleichende und permanente Verängstigung durch die latente Möglichkeit der ›unsichtbaren, todbringenden und unaufhaltsamen Invasion des Mikroskopischen‹, eben des Viralen. Und so findet die Berichterstattung über die Anthrax-Anschläge zunächst in den narrativen und visuellen Mustern der Berichterstattung über den 11. September statt.⁸ Eine erste Brücke zwischen beiden Bild-Ereignissen ist die Konstruktion des ›Schläfers‹. Der Schläfer ist zunächst der unerkannt bleibende Terrorist aus der Mitte der Gesellschaft. Er ist – um im gesellschaftlichen Gesamtfeld unsichtbar zu sein – die Verkörperung des Normalen, er markiert den Scheitelpunkt einer Gaussschen Normalkurve. Er ist so normal, dass er sich nur durch die pünktliche Bezahlung von GEZ-Gebühren überhaupt auffällig macht.⁹ Der Schläfer, der seine Anormalität also durch Hypernormalität tarnt, bildet innerhalb einer Bilderpolitik das Zentrum der Verängstigung. Dieser Schläfer hat aber interessanterweise zunächst kein Bild.¹⁰ Er ist nicht zeigbar, nicht dämonisierbar, eigentlich nicht vorhanden. Er ist erst zeigbar, wenn er seine Tarnung fallen lässt und attackiert (vgl. Abb.1). Und erst in diesem Moment setzt eine retrospektive Pathologisierung des Nor-

malen ein. Susanne Regner (2004) schreibt über die Aneignungspolitiken des Portraits von Mohammed Atta (vgl. Abb.3):

»Die Suche nach den Gesichtern der Attentäter des 11. Septembers führte ein physiologisches Dilemma vor Augen: die Verbrecher sind nicht als solche zu erkennen (mal soll das breite Kinn erotisch sein, mal brutal), sie tauchen unter, sie maskieren sich, sie heben sich nicht von der Masse ab, so fieberhaft auch in diesen Tagen nach einem Profil gesucht wird« (dies., 215).

Der Schläfer ist ebenso unsichtbar wie das ebenfalls aus uns selbst kommende Virus, das Bazillus, die Spore. Schläfer und Virus sind Strategien der subversiven Unterwanderung und Aushöhlung des (liberalen Staats-) Körpers – und deswegen Feindbilder ohne Bild.

Im Kontext einer Kriegssituation ist die Herstellung eines klar konturierten Feindbildes im Sinne einer symbolischen Politik bekannt (vgl. bspw. Studiengruppe Interkom, 1993). Die Bedrohung durch einen äußeren Feind geht in einer solchen Politikform aber auch mit der Definition eines inneren Feindes einher. Der ›Agent‹, der ›Maulwurf‹, der ›Schläfer‹ etc. sind in diesem Sinne bekannte Variationen der Benennung eines inkludierten Feindes (bzw. -konstrukts), der einerseits im Sinne einer symbolischen Politik Restriktionen legitimiert, andererseits aber auch als Effekt der Disziplinierung und Selbstdisziplinierung funktional im Kontext einer Gesellschaft Entfaltung findet (vgl. Abb.4). Die Frage nach einer ›Inneren Sicherheit‹ wird somit innerhalb einer Kriegsrhetorik über die Herstellung von äußeren wie auch inneren Ängsten legitimiert.

Für die Herstellung des inneren Feindes rücken Strukturen des Unsichtbaren ins Zentrum einer solchen Rhetorik. Die Figur des Schläfers, des feindlichen Agenten in unserer Mitte, des Verräters oder Undercoverterroristen etc. ist daher Träger einer solchen Politikform, die sich als Kombination aus einer Bezeichnungsrhetorik und einer Bildrhetorik benennen lässt. Ergänzt wird eine solche Argumentationslogik allerdings auch durch die Formen der Intransparenz. Das Unsichtbare per se wird zum Moment der Herstellung diffuser Ängste. Die Angst vor dem Mikroskopischen oder Viralen wird zum Legitimationsdiskurs einer auf Restriktion angelegten Sicherheitspolitik. Dass das Virale damit

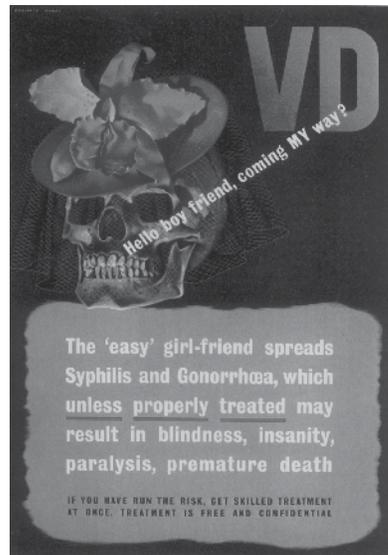
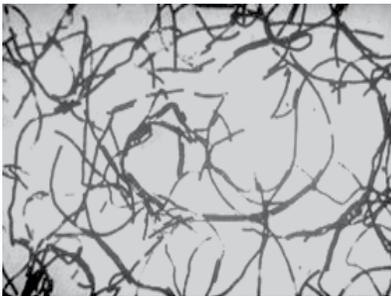
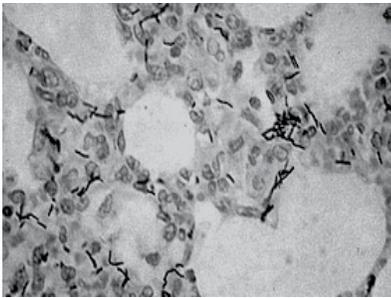


Abb.4: Britisches Homefront-Plakat von 1942.

parallel zur Feindbildkonstruktion des Schläfers, des dezentralen Netzes von Terroristen, der Unterwanderung und Aushöhlung des liberalen Staatskörpers etc. wird, scheint offensichtlich. Jedoch bedarf diese Analogisierung einer Vertiefung: nämlich der Frage nach dem Feind-BILD des Viralen, nach der Ikonografie des Viralen als Feindbild im Kontext von symbolischer Politik.

Feind-Bild-Konstruktion



Der Milzbrand-Bazillus soll zunächst als Beispiel für die aktuelle Ausprägung dieser Diskursformation herangezogen werden. Auffällig ist, dass dem Milzbranderreger wie auch dem terroristischen Schläfer in der medialen Berichterstattung zunächst kein durchgängiges, einheitliches Bild zugewiesen wird – nicht eindeutig im Sinne des Ikonischen, Visiotypen, Symbolischen, also im Sinne eines distinkten und iterierbaren Bildzeichens. Der Milzbrand-Bazillus tritt als Anomalie in das Bildercluster. Ein neues diskursives Objekt tritt in Zirkulation und bedarf einer visuellen Gestalt: Wie sieht Milzbrand aus? Zunächst inhomogen: Die in der frühen Phase der Medienberichterstattung gezeigten Bilder verweisen sehr diffus auf das Mikroskopische an sich – aber nicht auf ein dezidiertes, erkennbares Feind-Bild im Sinne eines Fahndungsplakats (vgl. Abb.5). Diese Bilderlinie aber verändert sich schnell. Es wurde in der Beobachtung rasch signifikant, dass der unsichtbare Gegner in der Berichterstattung bevorzugt gerade nicht über sein Abbild – ein nicht-identifizierbares technisch-medizinisches Bild –, sondern über seine ›Angriffsfunktion‹ bildargumentativ eingeführt wurde. Das Moment der Infiltration über

Abb.5a-c: Milzbrand-Mikroskopien: »Das photographische Bild eines Gegenstandes ist unter Umständen wichtiger als dieser selbst.« Robert Koch (1881), zit. nach Schlich (1997, 179).



Abb.6 a-d: Visualisierungen des Hautangriffes.

die Lunge und vor allem über die Haut bzw. die Haut als Reaktionszone der Auseinandersetzung zwischen ›System Körper‹ und ›Infiltrator Milzbrand‹ rückt in den Mittelpunkt der Visualisierung der viralen Ikonografie (vgl. Abb.1 u. 6 a-d). In diesem Sinne wird Milzbrand visualisiert als ein Angriff auf die Integrität der Haut. Damit wird aber auch (medienpolitisch und diskursiv) eine dezidierte Verschärfung innerhalb der Feindbildkonstitution vorgenommen: Der ›Angriff von innen‹ durch das virale Netz fokussiert nun nicht mehr auf das System der zivilen Gesellschaft, sondern auf den Körper und das Subjekt, das Ich selbst. Die Haut aber ist (zumindest in einer auf Descartes rekurrierenden Verkürzung) die Grenze des Subjekts, die verletzbare Hülle des Selbst (Callois 1987). »Wenn der Körper Austragungsort gesellschaftlicher Diskurse und Machtverhältnisse, ein Kampfplatz ist, dann ist die Haut insbesondere und im wörtlichen Sinn ein solcher Schauplatz« (Pazzini 2001, 158). Der Blick in den Spiegel setzt die Haut mit dem Ich gleich; nur konsequent, wenn einer der traumatischen Tabubrüche des Horrorfilms der Blick unter die Haut ist, die Auflösung des Subjekts (vgl. Abb.7).

Milzbrand wird visualisiert als ein Angriff auf die Integrität von Körper und Körpergrenze (der Haut) – also des Selbst. Eine solche Feindbildpolitik zielt auf die Herstellung einer Strategie gegen den Körper des Einzelnen wie gegen den Kollektivleib. Gleichzeitig aber ist es auch eine stabilisierende Poli-



Abb.7: Die Auflösung des Hautsubjekts
im Horrorfilm.

tik, die die Subjektgrenze inszeniert und instanziiert. Die Angst vor der Subjektauflösung wird nun – bildrhetorisch – kompensiert durch die Etablierung der Schutzverheißung der zweiten, künstlichen und hermetischen Haut: der Haut des Schutzanzuges (vgl. Abb.8). Der Schutz einer zweiten Haut verheißt Hoffnung gegen die permanente Angst der Auflösung der Subjektgrenze und der Aufweichung des Selbstkonzepts. Damit nimmt das Sprechen innerhalb des viralen Diskurses aber eine nicht-virale und nicht-rhizomatische, sondern eine oppositionelle, kausalistische Position ein. Um in der sprachlichen Metapher zu bleiben: Nicht die Impfung als Strategie gegen das Virale (also die Impfung des Körpers mit schwachen Erregern, um die Selbstheilungskraft zu aktivieren) wird bemüht, sondern das Bild der Abwehr, der Hautverdoppelung oder des Antibiotikaschocks – also Argumentationen des

binären und formalen Aktion-Reaktion-Denkens.

An diesem Beispielfeld können nun erste Spekulationen über die visuelle Anomalie und deren Stabilisierung und Wiederholung verhandelt werden. Das Virale wird gesellschaftlich als systemimmanente Destabilisierung verhandelt, als Feindbild innerhalb der Gesellschaft. Das Modell des Infiltrators referiert im Diskurs des Viralen, radikal gedacht, auf die Destabilisierung des Subjekts. Somit argumentiert das nachrichtenkonnotierte Bild des Viralen als ein Angriff auf die Strukturen des Selbst. Ein Selbst, das im Kontext einer technoïden und ›entgrenzten‹ Gesellschaft gerade in Auseinandersetzung mit seiner Selbstdefinition steht, das – im Sinne Christina von Brauns – seinen Kollektivleib definiert. Nun ist es aber natürlich so, dass diese Figur der Infiltration und Auflösung des Subjekts durch den viralen Schläfer keineswegs neu gedacht oder neu politisiert ist. Schon der Rekurs auf die symbolische Politik der Feindbildkonstruktion hat dies deutlich gemacht. Darüber hinaus verhandeln wir hier nicht nur eine aktuell artikulierte Diskursformation, sondern – ganz im Gegenteil – sprechen auch über eine archäologisch herauskristallisierte Formation mit immer neuen Artikulationen und einer Dispositiv organisierten, ›darüberliegenden‹ Struktur.

Dispositive Spurensuche

Der Vorwegnahme des technischen Bildes folgt die Aushandlung des Faktischen. Der angegriffene und aufgelöste Subjektkörper erfährt seine Heilung nur in der Aufgabe, in der Übernahme einer binären Logik und letztlich in der Hingabe in einen Gemeinschaftskörper des technologischen Diskurses. Das Fernsehen oder die Fiktion sind dabei nur Orte, innerhalb derer die Komplexität der zu kompensierenden Bedrohungsordnung eine Verdichtung und verarbeitbare Reduktion erfährt.◀11 Und somit kann das fiktionale Bild auch nur ein Ort der Vorverhandlung des realen Bildes sein – ein Bild, an dem Strategien der Reaktion auf das eintretende apokalyptische Szenario ›erprobt‹ werden können. Entscheidender scheint aber, dass hier auch ein Ort der Vorverhandlung des Sprachbildes selbst benennbar ist. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass das Kino die Eskalationsreihe des atomar-biologisch-chemischen aufgenommen hat. So wie INDEPENDENCE DAY (USA 1996, Roland Emmerich) zwischenzeitlich als eine solche Vorverhandlung der symbolischen Politik begriffen wird (und interessanterweise eben nicht ein Film wie AUSNAHMEZUSTAND (THE SIEGE, USA 1998, Edward Zwick)), so ist auch das Virale in einer solchen Weise vorverhandelt worden. Die historisch dynamische Variationsreihe reicht hierbei im speziellen Falle von Viren aus dem Weltall (THE ANDROMEDA STRAIN, USA 1971, Robert Wise) bis hin zu den Viren aus dem militärisch-industriellen Komplex (OUTBREAK, USA 1995, Wolfgang Petersen; THE CRAZIES, USA 1973, Georg A. Romero).



Abb.8 a-c: Schutzanzüge.

Auch in dieser apokalyptischen Fiktion setzt sich also die Auseinandersetzung mit einer Technologiefalle fort. Ähnliche Vorverhandlungen finden statt. Im

Sinne der Vorverhandlung wird hier der Schutzanzug zumindest etabliert, ebenso ist allen Filmen dabei die Idee der Rüstungsspirale gemein, die auf die binäre Logik verweist.¹² Und es deutet sich hier eine weitere interessante Formulierung des Viralen vor allem im fiktionalen Sinne an: die des Zombies, eines ›Objekt‹ gewordenen Subjekts, dessen Haut in Fetzen hängt, weil er/es infiziert ist. Kein Wunder also, das mit 28 DAYS LATER (GB 2002, Danny Boyle) das Genre des Zombiefilms dieser Tage fröhlich Urstände feiert.

Somit sind wir dem ›Sprechen‹ oder dem Artikulieren einen ersten Schritt näher gekommen. Ein abstrakter und dispositiv organisierter Diskurs, der vorhanden, also bereits artikuliert ist, aktualisiert sich zu einem bestimmten Moment und wird zur ›Bildsprache‹. Verschiedene Tropen, Sprechakte oder Bildzeichen werden vorgeschlagen und zur Disposition gestellt, aber im speziellen Falle artikuliert sich eine dezidierte Setzung, die in die Produktivität des Diskurses rückgekoppelt ist: der Schutzanzug. Aus der konkreten Bild-Anomalie wird eine iterierbare visuelle Gestalt. Das Doppelpaar von Hautangriff als Aktion und Schutzanzug als Reaktion ist dabei aber eben nicht als Artikulation nur eines singulären Ereignissystems zu verstehen, sondern vielmehr als Interaktion von differenten diskursiven Lagen, die dispositiv organisiert sind. Ist diese bildliche Symbolik erst ›gefunden‹, iteriert sie sich im bekannten Sinne und wird – im Beispiel – binnen Tagen zur Sprechfigur. Zu klären wäre nun aber, vor allem im Hinblick auf die postulierte These, ob und wie das etablierte und ar-



Abb.9a-b: Kinofantasien.



Abb.10: SARS-Mundschutz.

tikulierte Bild des Viralen sich weiter schreibt, ob und wie es sich konturiert beziehungsweise wie es seine Verfestigung variiert. Ziehen wir also zwei weitere virale Attacken heran: im (historischen) Schritt nach vorne die mediale Verhandlung der SARS-Epidemie und im Rückgriff die Thematisierung von AIDS. Im Falle der epidemischen Hongkonggrippe SARS – deren epidemischer Charakter wohl eher durch ihre mediale als ihre medizinische Virulenz hergestellt wurde – treffen wir auf ähnliche Charakteristika. Im Sinne der Prägnanz soll die Fallanalyse hier dahingehend verkürzt werden, anhand einiger Bilderketten darzulegen, dass im Zusammenhang mit der SARS-Epidemie eine ähnliche visuelle Logik variiert wurde, wie sie schon im Zusammenhang mit den Milzbrand-Vorfällen etabliert wurde. Zunächst scheint die Bildpolitik hier analogisierbar zu Milzbrand. Auf den ersten Blick wird der grippale Infekt in einer ähnlichen ›Rüstungsspirale‹ als dualistische Aktions-Reaktions-Logik behandelt; der Schutzanzug scheint auch hier den Angriff auf das Subjekt zu kompensieren, ohne den Hautangriff selbst visualisieren zu müssen. Die Sprechfigur der zweiten Haut scheint soweit eingeübt und verständlich, dass im Voranschreiten der Visualisierung der Ganzkörperschutz durch den Mundschutz ersetzt werden kann – eine bildlogische Verkürzung insofern, als ja auch beim Milzbrand der Mund als Ort der semipermeablen Membran zwischen innen und außen und somit als Hauptschnittstelle erkannt und thematisiert wurde (vgl. Abb.10). Die sicherlich interessantere Frage im Zusammenhang mit SARS ist aber nicht die nach der Visualisierung der Reaktion, sondern tiefer gehend die nach dem Feindbild. Vor was schützt sich der maskierte Mensch? Welche Art der Subjektdestabilisierung wird hier als eine Angstpolitik etabliert? Denn im Bilderkanon im Zusammenhang mit SARS ist kein direktes Symptombild – wie eben der Hautangriff – im Milzbrandfall auffindbar. Thesenhaft sei daher der meines Erachtens eigentliche Feind dieser epidemischen und invasiven Angriffsformation benannt. Es ist – in der vollen Logik politisch inkorrekt Sprechens – ›der Chinese‹ an sich. SARS war in seiner gesamten Berichterstat-

»I foresee in the future a fight for life & death between the ›White‹ and the ›Yellow‹ for their sheer existence. The sooner therefore the Nations belonging to the ›White Race‹ understand this & join in common defense against the coming danger, the better.«
 Handschriftl. Entwurf KAISER WILLHELM II. an THEODORE ROOSEVELT vom 4.9.1905
 (zit. nach: Mehnert 1995, S.9)



Abb.11 u. 12: Rote und Gelbe Fluten.



Abb.13: Wahlplakat der REP aus dem

Bundestagswahlkampf 1991.



tung visuell und narrativ eingebunden in die Konnotation seiner Herkunft und Entstehung in Asien. SARS wurde im Gesamtbild seiner medialen Berichterstattung eben nicht verbunden mit dem terroristischen Infiltrieren, dem ›enemy within‹ sondern mit der Gefahr der ›Gelben Flut‹ oder der ›yellow peril‹, also der ›Übermanung‹ und ›Überrennung‹ der abendländischen Leitkultur durch eine anonyme Masse. Es handelt sich also um einen zutiefst rassistischen Diskurs der Etablierung nationaler und ideologischer Stereotypen. Das kollektive Symbol der anrollenden Flutwelle des Anderen ist hier ein vertrautes Bild: Es begegnet uns in Zeiten des deutschen Kaiserreichs als »Gelbe Gefahr«, zu Zeiten des Kalten Krieges in der Rhetorik der »roten« und »gelben Flut«, als propagandistisches Sprechsystem, dass die Gefahr der Massenhaftigkeit als Menetekel geopolitischer Natur skizziert (vgl. Abb. 12).¹³ Polemisieren wir den vorgefundenen Sachstand: Im SARS-Beispiel ist es eine ›Masse‹, die durch die Enge ihres Beieinanderseins die »Übertragungsbrütöfen« des Epidemischen bildet und die durch ihre Anonymität und Austauschbarkeit auch die »Ausfälle in eigener Reihe« verkräftet. Es ist nicht zu übersehen, dass sich diese Art der (visuellen) Rhetorik in die Analysen Edward Saids (1981) zum Feld des ›Orientalismus‹ eingliedern lässt. In seiner Analyse aktueller Konturierungen der Repräsentationsstrategien überspitzt Said seine zutiefst humanistisch motivierte Analyse:

»Zusammen mit allen anderen verschiedentlich als rückständig, degeneriert, nichtzivilisiert und verspätet bezeichneten

Völkern wurden die Orientalen in einen Rahmen gesetzt, der aus biologischem Determinismus und moralischen-politischen Verweisen konstruiert wurde. Der Orientale wurde somit mit Elementen westlicher Gesellschaft verbunden (den Deliquenten, Irren, Frauen, Armen) und hat mit ihnen eine Identität gemeinsam, die man bestenfalls als bedauernd wert fremd bezeichnen kann« (ders., S.232).

Die Nähe zum Foucaultschen Modell des Ausschlusses ist in Saids Analyse nicht zu übersehen und kann daher im Beispiel durch das Modell des ›Kranken‹ verstärkt und pointiert werden. Die kranke Masse ›wälzt‹ sich gegen Europa und entfaltet vor allem die Symptomatik der Entsubjektivierung. Es ist die rhetorische Logik von »Masse gegen Individuum«, und insofern gerät hier die visuell etablierte Sprechform zur Ambivalenz, wenn nämlich das Bild des Mundschutzes einerseits einsteht als Sprechen über den Schutz des Subjekts vor Infiltration und im gleichen Sinne aber auch als Angriffsmetapher die Entsubjektivierung des Angreifers visualisiert. Interessantester Punkt ist hier sicherlich, dass bei einer genaueren Überprüfung der Argumentationsweise eine erstaunliche Verschiebung innerhalb der Artikulation zu beobachten ist. Denn im SARS-Beispiel wälzt ja gerade nicht die politische Masse gegen das ›Bollwerk Europa‹, sondern die epidemische Masse im Sinne Rudolf Kochs (Briese 2003, 281ff). Und dieses Fluten speist sich weniger aus dem oben erwähnten Argumentieren einer Angstpolitik des Kalten Krieges, sondern aus dem Differenzbegriff der Migrationsrhetorik. Das Kollektivsymbol der Flut ist aktuell eines der symbolischen Systeme der Angst vor der »Überfremdung«, eng verwandt mit dem Symbolsystem des »vollen Bootes« (vgl. Thiele 1998; vgl. Abb.13). Und gerade die Logik der Überfremdungsparanoia ist hochgradig kompatibel zu dem skizzierten Diskurs des Viralen. Denn diese Paranoia thematisiert das massenhafte und entsubjektivierte Fremde als infiltrativ und systemdestabilisierend. ›Überfremdung‹ kann hier nur durch die virale Logik der »Purifikation der Säfte« im Galenschen Sinne (Duden 1998) verhindert werden. Wir sehen also hier, dass im zweiten Beispiel die erwähnte visuelle Sprechform nicht nur bereits etabliert und dynamisch reduziert ist, sondern sogar soweit etabliert scheint, dass sich weitere diskursive und dispositive Bedeutungsmasse am etablierten und eingeübten symbolischen System ablagern kann. Die visuelle Artikulation wird polysem. Ein weiteres Beispiel nur in Andeutung: AIDS.

»Schon ging die Todespost von Mund zu Munde,
Als Asien die Schreckliche gebar,
Mit Qual und ungeheurem Schmerz im Bunde
Stieg näher uns die drohendste Gefahr!
Doch wenn in trauernden Cyressenhainen
Schon, geistergleich, des Menschen Hoffnung
[schleicht,
Da lässt der Herr uns Licht und Gnade scheinen!
Der Tod entflieht – und die Gefahr entweicht! –«
CARL WILHELM PESCHEL,
Prolog zu
›Die sieben letzten Bürger Goldbergs
im Jahre 1553‹ (1832), S. XXIIff.
(Zit. nach Briese (2003) Bd. IV, S.29)



Immunschwäche

Es ist kaum möglich, die Diskursivierungen und Visualisierungen des viralen Symptomes AIDS auf einen Nenner zu bringen: Zu genealogisch und archäologisch disparat stellen sich die Diskurse dar, und aus zu unterschiedlichen Dispositiven stützt sich dieses Wirken des Virus auf das Subjekt und seine Sexualität. Zu ›lange‹ und zu ›wechselhaft‹ ist die Geschichte von AIDS und in zu unterschiedliche politische, soziale, medizinische und genderspezifische Kontexte ist das Sprechen über AIDS eingebunden. Daher nur einige Schlagworte über ›frühe‹ und eher durchgängige diskursive Formationen von AIDS. Der Schutzanzug als binäre Abwehrlogik begegnet uns auch hier: wieder in reduzierter Form ähnlich der Mundmaske als Kondom und Latexhandschuh (vgl. Abb. 14). Die Visualisierung des Hautgriffes verdichtet sich (zumindest in den ersten Jahren der Berichterstattung) hier im Bild des Kaposi-Syndroms (vgl. Abb. 15). Der übernormalisierte Schläfer ist die unerkannt unter uns lebende Risikogruppe des ›sexuell Anderen‹. Diese Risikogruppe, die dem Anderen der Gesellschaft zugeschlagen wird, ist Verankerungspunkt einer Wahrnehmung, die das Virale eng an das Andere bindet, die zusammen als destabilisierende Kraft auf Normalität und Stabilität des Gesellschaftskörpers zu wirken scheint. Und somit begegnet uns auch hier die Logik der binären Abwehr: zum einen in Form des Schutzanzuges, zum anderen aber in der Handlung der Markierung und Isolierung des Individuums – also in der Herstellung einer Differenz.

Abb.14: Anzeigenmotiv des Bundesgesundheitsministeriums.

Abb.15: Kaposisyndrom.

Abb.16: AIDS-Aufklärungskampagne, Kenia 2002.

Mit der Idee des HIV-Tests als Selbstlektüre des eigenen Blutes kommt im Beispiel AIDS aber ein eigenes Moment der (De-)Stabilisierung des Subjektbegriffes hinzu. **14** Entsprechend steht im Kern der AIDS-Politik die Selbstdisziplinierung des Subjekts, einerseits durch den Bekenntniszwang. Andererseits aber etwa auch durch die Logik der Selbstdisziplinierung innerhalb des Sexualitätsdispositivs (vgl. Abb.16). Die Adressierung der Sexualität stellt somit eine Adressierung eines Subjektkonstitutiv erst her (Hahn/Jacob 1994). Bestimmend an der Diskursformation AIDS ist aber eine Linie, die aktuell ein neues Element in den viralen Diskurs einspielt. Interessanterweise wird innerhalb dieses ›Angriffs auf das Subjekt‹ nicht nur das virale Feindbild konstituiert, das die Subjektauflösung betreibt. Es geht auch darum, aus der Logik der Abwehr heraus eine Lesbarkeit des Subjekts herzustellen. Der Bekenntniszwang ist ein FRÜHES Muster dieser Logik, ein AKTUELLES Muster ist der Versuch, AIDS in den legitimatorischen Verhandlungskontext der Gentherapie einzureihen (Geene/Denzien 1996). Die Entzifferung und Lesbarmachung des Angreifers – des AIDS-Virus – und die gleichzeitige Entschlüsselung des menschlichen Genocodes durch u.a. das Human Genom Project führt zur ›Semantisierung‹ und damit auch Entsubjektivierung des ›Angegriffenen‹. Es wurde mehrfach aufgezeigt, dass über das ›Heilsversprechen‹ der Gentechnik nicht zuletzt auch eine Auflösung des Subjektbegriffes betrieben wird (vgl. Singer 1996).

»Das Immunsystem ist in erster Linie ein Objekt des 20. Jahrhunderts. Es stellt eine Kartierung dar, die Erkennung und Fehlererkennung von Selbst und Anderen in den Dialektiken der westlichen Biopolitik anleitet. Das heißt, dass das Immunsystem ein Plan für bedeutungsvolle Handlungen ist, mit denen in den entscheidenden Bereichen des Normalen und des Pathologischen die Grenzen dafür festgelegt und aufrecht erhalten werden, was als Selbst und was als Anderes gelten kann« (Haraway 1995, 162).

In einer radikalen Lesweise betreibt die Gentechnik die Determinierung und Informalisierung des Selbst. Das Subjekt wird über seinen genetischen Code lesbar und konsequenterweise (be)schreibbar gemacht.

Aber noch ein anderer Aspekt des Viralen wird hier offensichtlich – nämlich der Aspekt seiner ›pragmatischen Ineffektivität‹. Vordergründig betrachtet sollte doch (wenn wir die Sprachformen des Ökonomischen und hier vor allem des Biologischen ernst nehmen) ein ›effektiver‹ Virus so konzipiert sein, innerhalb kürzester Zeit den angegriffenen ›Wirtskörper‹ möglichst komplett ›übernehmen‹ zu haben. Gerade am Beispiel von AIDS zeigt sich hier aber eine gewisse paradoxe Verstrickung in einem viralen Effektivitätsdenken: Würde das AIDS-Virus schnell, ›tayloristisch‹ und ökonomisch den befallenen Körper durchdringen und in seine reproduktive Phase eintreten, wäre seine Verbreitung längst

nicht so desaströs effektiv. In der perversen Logik dieses Denkens würde der Wirtskörper zu früh sterben, um eine Verbreitung des Virus zu ermöglichen. Die Wirkungsweise des Virus wird also vor allem erkennbar durch seine ›gebremste‹ Aktivität (vgl. Lem 2002b). Es konstruiert sich zweierlei: Zum einen wird die Figur des Schläfers erkennbar als eine Strategie der strategischen Effektivität. Zum anderen wird innerhalb eines solchen Denkens die Anthropomorphisierung des Virus deutlich.

Computerviren

Ein letztes Beispielfeld soll nun noch herangezogen werden, um die Theseanlage vor allem im Bezug auf die gerade dargestellte Form des ›Semantischen‹ zu stützen. Beim Reden über das Virale oder den Virusangriff drängt sich rein assoziativ ein anderes mediales Feld ins Bewusstsein: das Computervirus. Auch wenn dieses Beispielfeld nun in mehrfacher Weise die Kontexte des bisher Gesagten verlässt, ist es doch ein sinnvolles analytisches Objekt. Die Überschreitung findet sicherlich zunächst und vor allem durch den Wechsel des Mediensystems statt: vom – vorrangig – Fernsehen nun zum Computermedium, vom Rezipientenverhalten des programmorientierten Mediensystems nun zu einem technischen Implement, dessen Medialität selbst schon eine Problematik darstellt.◀15 Das Feld des symbolischen Handelns an sich scheint gänzlich anders organisiert zu sein, die Sprachrückbindung läuft gänzlich wider zu den von Fernsehen oder Presse bekannten Formen. Eine zweite Verschiebung ist sicherlich auch dadurch gegeben, dass das Computervirus nicht das Subjekt angreift, sondern seine Maschinen. Dennoch: Die Auseinandersetzung scheint sinnvoll, da sich auch hier am Beispiel des Viralen einiges erkennen lässt. Was also ist ein Computervirus und – noch einmal – wie sieht es aus?

Dass wir eine solche Frage nach dem ›Aussehen‹ überhaupt stellen können, dass sie uns sinnvoll erscheint, liegt in der notorischen (sprachlichen) Anthropomorphisierung des Viralen speziell im Bezug auf den Computer begründet. Das Computervirus ist ein Programmcode binärer Logik, per se weit entfernt vom hybriden Biologismus des Viralen.◀16 Dennoch hat sich die Analogisierung von biologisch-medizinischem Sprachbild und informatischem Sachstand als diskursiv effektiv erwiesen.◀17 Die erste überraschende Antwort auf die Frage nach der Bildhaftigkeit ist aber auf alle Fälle die, dass das Computervirus überhaupt nicht ›aussieht‹ – es hat kein Bild. Innerhalb des Computers (der ja permanent als multimedial thematisiert wird)◀18 und daher natürlich eigentlich visuelle Artikulationen zu erzeugen oder zu zitieren in der Lage sein

sollte) existiert kein Bild des Virus. Aber auch im Rückgriff auf das ›Sprechen-über‹ werden wir nicht fündig: Auch die Berichterstattung über aktuelle Virennattaken oder ähnliches generiert bis dato meines Beobachtens nach kein iterierbares, eigenes Bild oder eine Metapher und nimmt auch nicht das bereits rekonstruierte formsprachliche Potential der Darstellung auf: keine Schutzanzüge, kein Hautangriff, keine gelbe Gefahr. Fragen wir uns also: Was ›tut‹ ein Computervirus? Der Common Sense sagt uns nur, dass er schadet. Den meisten Nutzern von vernetzten Computern ist die Funktionalität des Virus unklar, zu Eigen ist ihnen die fast panische Angst vor dem Virus. Die Möglichkeit viraler Attacken und virusindizierter Schäden wird (nicht zuletzt durch kräftiges Zutun einer Industrie der Anti-Virenprogramme) phantasmagoriert, vom kompletten Löschen der Festplatte, der Zerstörung der Hardware bis hin zur Veröffentlichung des Privaten. Eine Form des Virus ist in einer erweiterten Lesweise auch der sogenannte Hoax, also ein Mail, das als Virenwarnung auftritt, das um solidarisches Handeln wirbt, für politische, religiöse oder esoterische Belange eintritt und immer die Handlungsaufforderung (ganz im Sinne des papierenen Kettenbriefes) an den Empfänger enthält, es massenhaft weiter zu versenden. Die vorgebliche ›Schadensfunktion‹ des Hoax ist eben genau dieses massenhafte Weiterleiten, welches die Überlastung von Servern, Netzwerken und Aufmerksamkeiten nach sich zieht (Medosch 2001).¹⁹ Da diese Angriffsfunktion sich vorrangig natürlich auf das Arbeitsgerät Computer bezieht, ist die Logik der Unterbindung dieser Weiterleitung natürlich auch eine Art von tayloristischer Disziplinierung, mit unseren Werkzeugen keinen ›Spaß zu haben‹. Disziplin wird also auch hier zur Selbstdisziplin internalisiert und naturalisiert. Hier deutet sich also die Formierung des Viralen in den Netzen und Computern an: Es muss unsichtbar bleiben, da es genau eine Gefahr des Unsichtbaren darstellen soll. Um in den thematisierten Diskurs zu verfallen, könnte also auch formuliert werden: »Viren ›holt‹ man sich nur beim ›Surfen‹ und ›Navigieren‹ in undurchsichtigen Regionen,²⁰ durch Mails ›von Unbekannten‹ – durch ein ›promiskuitives‹ Handeln also«. Und dies an ›Orten‹, an denen der arbeitende und produzierende Mensch nichts verloren hat. Und die Tabuisierung dieser Orte erfolgt folgerichtig in der diskursiven Logik der Warenökonomie in der Etablierung einer Angstpolitik vor dem Unbekannten. Zudem wird interessanterweise die Angstpolitik vor dem Virus auch zunehmend funktionalisiert zur Wahrung der Urheberrechte – angedeutet sei nur die Dis-

»Die Computergemeinschaft ist dankbar, dass der Prozess des unautorisierten Kopierens von Software, der in jüngster Zeit unglaubliche Maße angenommen hat, gestoppt wurde. Genau wie AIDS, das das Safer-Sex-Phänomen hervorbrachte, ist das Computervirus dabei, ein Phänomen des ausschließlich anständigen Gebrauchs von Software hervorzubringen.«
 REUVEN BEN-ZIVI: The Virus Reached Haifa in:
 »Ma'ariv« (zit. nach Mühlbauer 2001, 83).

kreditierung von OPEN SOURCE-Programmen oder Tauschbörsen wie Kazaa und Napster als ›virenlastige‹ Strukturen. Signifikant dabei auch die symbolische Politik, die inkriminierten Tauschbewegungen mit der bereits beschriebenen Restriktion und Selbstdisziplinierung des Sexualdispositives zu kombinieren (s. Textkasten S.75).

Dass das Computervirus ein hochgradig ökonomisches Manifest ist, wird auch an anderen – hier nur beliebig angeführten – Beispielen deutlich:

- Einen hohen ›Innovationsschub‹ erfuhr die Virusprogrammierung maßgeblich durch die Arbeit bulgarischer Programmierer in den 80er Jahren, die hauptsächlich damit befasst waren, westliche Softwareprodukte zu analysieren und nachzubauen und dabei selbstverständlich die vorhandenen Infunktionalitäten aufzuspüren und zu beheben – und die dieses Wissen um ›Lücken‹ benutzten, um in ihrer Freizeit die ersten ›epidemischen‹ Viren zu bauen. ◀21

»The Bulgarian Dark Avenger writes Viruses. Much like Hannibal Lecter, he is clever – and cunningly dangerous. In a unique interview, Sarah Gordon – much like Clarice Starling – explores the cold logic of a criminal brain«

Einleitungstext zur Veröffentlichung des Mail-Interview von SARAH GORDON mit dem DARK AVENGER in: Virus News International, 1/1993

- Die kollektive Paranoia vor Viren wird nicht zuletzt auch durch die Hersteller von Antivirenprogrammen im Sinn der Nachfragestabilisierung genutzt (und geschürt) (Rötzer 2003).

- Kollektive Ängste über das Versagen unserer Werkzeuge manifestieren sich mehr als offensichtlich im Falle des ›apokalyptischen‹ Millenniums-Bugs als einem typischen Schläferkonstrukt. Eine öffentliche Diskussion um das mögliche Zusammenbrechen weltweiter Kommunikation und Steuerung fokussierte hier am symbolischen Datum des Jahrhundertwechsels das kollektive Versagen von Programmcodes tief im ›Innenen‹ der standardisierten und ›palimpsestartig‹ überschriebenen Quellcodes der Betriebssysteme (Lynch 1998).

Mit all diesen Schlagwörtern und Probebohrungen aber wird die Funktionalität des viralen Diskurses im Systemfeld Computer vage konturierbar. Hier ist das Virus eine Funktionalität des Systems selbst. Das Vorhandensein des Virus selbst sichert die arbeitsökonomische Stabilität. Es handelt sich also um eine klassische Feindbildkonstruktion der symbolischen Politik. Über die Erwerbsökonomie hinaus greift das Virus aber hier an einem defizitären Subjektkonstitutivum an, welches wir gerade mit dem ›Denkwerkzeug‹ Compu-

- Als sonderbarste Beispiel mag hier die von der Softwareindustrie finanzierte Sozialarbeiterin Sara Gordon dienen, die beauftragt war und ist, Hacker in die gesellschaftliche Kommunikation zu integrieren und zu ›resozialisieren‹ – eine Strategie der Psychotechnik und der Arbeitswissenschaft zur Gewährleistung und Sicherstellung der Produktionsabläufe. ◀22

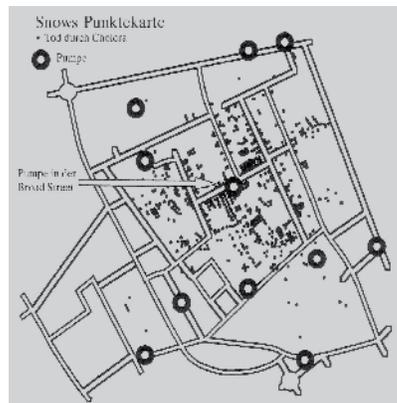
Mit all diesen Schlagwörtern und Probebohrungen aber wird die Funktionalität des viralen Diskurses im Systemfeld Computer vage konturierbar. Hier ist das Virus eine Funktionalität des Systems selbst. Das Vorhandensein des Virus selbst sichert die arbeitsökonomische Stabilität. Es handelt sich also um eine klassische Feindbildkonstruktion der symbolischen Politik. Über die Erwerbsökonomie hinaus greift das Virus aber hier an einem defizitären Subjektkonstitutivum an, welches wir gerade mit dem ›Denkwerkzeug‹ Compu-

ter zu überwinden geglaubt hatten: an das der Sprache. Der Fokus in meiner Betrachtung des viralen Diskurses im Bezug auf den Computer ist aber dieser: Das Virus greift den Rechner erst an, wenn er vernetzt ist, also in dem Moment, in dem er (wenn überhaupt) zum Medium wird, ›kommunikativ‹ wird. Wenn das Virus also erst durch die Kommunikation im Netz funktional werden kann, ist der Punkt des Auftauchens des Virus der der Netzhaftigkeit. Und die Struktur des Netzes ist die signifikante Metapher für die Logik des postfordistischen Warenwirtschaftssystems im Zeitalter global agierender und argumentierender Politiken. ◀23 Dass sich die einstmalige ›Freiheitsfantasie‹ des Internets zu einem solchen Ort der Auseinandersetzung mit regulierenden Diskursen der Ökonomie und der (nationalstaatlichen) Politik verwandelt hat, scheint zwischenzeitlich offensichtlich – zu diskutieren bliebe lediglich, wie die Formen dieser Regulierung anzunehmen seien (vgl. Maresch/Werber 2001, 12).

»Deshalb gibt es auch im Netz kein ›Gouvernance without Gouvernements‹, wie von vielen Politikern behauptet, sondern eher ›Gouvernements in the shadow of Self-Gouvernance‹. Der Staat ist Initiator von Selbstregulierungsinstitutionen, die nach neoliberalen Gusto besser regieren als der Staat« (Ahlert 2001, 147).

Zusätzlich verstärkt das Virus die Logik der Adressierbarkeit, also der Platzierung des Subjekts innerhalb des Netzes: Denn das wellenartige Auftauchen bestimmter Viren evoziert immer auch die Frage nach dem Ursprung ihres Auftretens – also klassisch epidemologisch gefragt: Wann war der Infektionszeitpunkt, welchen Weg nimmt das Virus, wohin kopiert es sich von welchem Ort aus (vgl. Abb.17). ◀24 Adressierung meint aber auch, den Autoren und das Opfer des Virus zu bezeichnen und ihm ein Profil zu geben. ◀25 Das Computervirus wird – über seine medizinisch-kriminalistische Kartierung – erkennbar zum Objekt der Herstellung von Ordnungssystemen: »Entgegen allen Mythen von der angeblichen Anarchie im Internet stehen somit Fragen nach Systematik, Hierarchie und Architektur auf dem Spiel. Ja, mehr noch: Adressen sind außerhalb einer Ordnung gar nicht denkbar« (Schabacher 2001, 20).

Abb.17 Rekonstruktion der Cholera Karte von John Snow (1854). Durch Eintragung der Erkrankungsfälle in ein räumliches Raster konnte mit dieser Karte der Epidemieherd ermittelt werden: eine kontaminierte öffentliche Wasserpumpe.



Infektiöses Schreiben

Nach der Sprachkrise, dem Chandosbrief und dem erweiterten Textbegriff ist die lineare Sprache mehrfach für bankrott erklärt worden. In den Worten beispielsweise Derridas: »Was es heute zu denken gilt, kann in Form der Zeile oder des Buches nicht niedergeschrieben werden« (Derrida 1983, 155). Als »Wunschkonstellation« (Winkler 1998) scheint der Rechner Ausweg zu bieten: einerseits netzhaft und rhizomatisch, andererseits als Bildmedium und Multimediawerkzeug jenseits von Schrift und Sprache. Dennoch behaupten die Bilder des Computers zunächst gerade durch die Aufgabe der Referenz in der Simulation eine ›bessere‹ Bezüglichkeit zur Welt. Die Arbitrarität der Sprache wird umgangen durch den Rückgriff auf das technische Bild, die Schwierigkeit der Konventionalisierung des technischen Bildes wird umgangen durch die Aufgabe des Referenzversprechens und der Etablierung einer neuen Ikonizität. Das (Computer-) Virus stellt einen Angriff auf die Information selbst dar. Und die Information des Rechners ist die Sprache – und eben nicht das Bild. Das Bild oder das ›Multimediale‹ ist erkennbar nur eine Wunschkonstellation, die an den Rechner herangetragen wird, ein Versuch, die Sprachkrise zu überwinden.

»Und mehr noch: man wird sich fragen müssen, ob und inwiefern es überhaupt Bilder sind, mit denen es die Rechner in der Bildverarbeitung zu tun haben. Was als ›Bild‹ auf dem Schirm erscheint, adressiert zunächst ausschließlich den Menschen; als ein Resultat von Operationen, die dem Bildcharakter weitgehend äußerlich sind, nimmt das Dargestellte nur auf dem Schirm überhaupt eine zweidimensionale Form an; die Programme bleiben stehen und warten auf die ästhetische Beurteilung und den Eingriff des Bedieners. Der Bildcharakter selbst, so könnte man sagen, ist den Rechnern vollständig unzugänglich« (Winkler 1998, 219).

Grundsätzlich aber algorithmisiert, prozessiert und iteriert der Computer Sprache, und eben diese Sprache wird durch das Computervirus angegriffen, perfiderweise natürlich am Ort der Erwerbsökonomie.

Hier wird der virale Angriff auch signifikant verständlich: Da der Schaden des tatsächlichen Computervirus ja die Vernichtung des Textes ist – also die infektiöse und epidemisch wachsende Neu-Prozessierung des Programmtextes und eben keineswegs die Neugestaltung der Multimedialität des Rechners –, ist der Diskurs des Computervirus als eine Angst vor der Offenlegung der Sprachhaftigkeit des Rechners erkennbar. Und wenn das ›reale‹ Computervirus die Netze angreift und überlastet, führt er im Diskurs auf die überwunden geglaubte Linearität der Sprache zurück. Indem das Virale die Haut attackiert, attackiert es das Subjekt. Wenn das Computervirus letztlich ein Angriff auf die Sprache ist, greift es auch das Subjekt an, da Sprache Subjektkonstitutivum ist. Und da-

mit wird auch erahnbar, dass das Virale gerade an diesem Punkt der Auseinandersetzung von Sprache und Bild, von Arbitrarität und Ikonizität eben kein Bild seiner selbst erzeugen kann: Das Computervirus ist ›infektiöses Schreiben‹ und hat daher kein Bild – maximal bedient er sich der Anlehnung an anderswo artikulierten Virendiskursen. Das Virale bedient sich dabei des ›Wortschatzes‹ des Epidemologischen und Biologischen nicht im Sinne einer Metapher, sondern im Sinne der diskursiven Ankoppelung. ◀26

Zusammenführung

Die obigen Ausführungen konnten verdeutlichen, wie sich der Diskurs des Viralen konstruiert und konsolidiert und in welchem hochgradig variablen Maße er bildmächtig ›übersetzbar‹ ist. Die Fallbeispiele konnten auch die einführenden Thesen belegen und nachvollziehbar machen: Das Virale als Feindbildkonstruktion eines unsichtbaren Angriffs von innen adressiert immer das Subjekt selbst, destabilisiert und unterwandert das homogen angenommene Subjekt. Die Bedeutung des Viralen in der aktuellen Gesellschaft ist die einer systemimmanenten Effektivität, des ›Angriffs‹ von innen und nicht von außen; ist die der destruktiven und wildwuchernden, selbstreplikativen Inversion. Die Haut, die Oberfläche des Systems ist sein Verhandlungsort und die Logik des Diskurses gebietet eine binäre Abwehrlogik von Aktion-Reaktion. Der Herausforderung der dezentralen innersystemischen Destabilisierung steht dabei aber ein Abwehrbild des polaren Angriff-Abwehr-Denkens gegenüber. Das Virale wird somit erkennbar eine diskursive Konstruktion, die an vielen Stellen ökonomisch wirksam wird, stabilisierende Ideologien aufruft, binäre Denkmuster des Differenzbegriffes stabilisiert und das Subjekt in Strukturen der Selbstdisziplinierung überführt.

Noch einmal thesenartig der Verlauf der bisherigen Argumentation: Ausgangspunkt war die Frage, wie das Bild zur Augenscheinlichkeit, zur Evidenz gelangt. Das technische Bild wird durch die Koppelung an sprachliche Konnotationen in einen Diskurs eingebunden, erlernt und durch diese verschleierte Ideologisierung als intuitiv decodierbar und subjektorientiert naturalisierbar überformt. Die Wiederholung oder Iteration ist das Strukturprinzip dieser Einübung bildsprachlichen Kommunizierens. Am Nullpunkt jeder Iteration steht ein ›Erstauftauchen‹ eines symbolischen Komplexes, eine Anomalie im stereotypen Argumentieren des technischen Bildes. Diese Anomalie aber – so die weitere These – ist kein genuin bildliches oder visuelles Erstverwerten, sondern referiert auf hochgradig diskursive und dispositive Strukturen gesellschaftlicher Bedeu-

tungskonstruktion. An dem von mir postulierten Diskurs des Viralen habe ich aufzuzeigen versucht, wie ein sprachlich und symbolisch bereits artikulierter Diskurs bildfähig wird, sich sozusagen sein spezifisches Vokabular schafft, sich immer weiter variiert und mäandriert.

Worum es mir also mit meinem analytischen Exkurs ging, war, eine Idee vorzustellen, wie sich Medien visuell artikulieren und welcher Sprachen sie sich bedienen; d.h. zu zeigen, wie das Medium seine visuelle symbolische Form findet. Und zudem aufzuzeigen, wie sich das Medium dabei einem vorformulierten System von gesellschaftlichem und ideologischem Wissen bedient – nicht zuletzt, da ›das Medium‹ natürlich Teil der Gesellschaft und des Diskurses ist und in diesem Fall keine bedeutungsproduktive oder hierarchische Sonderstellung bezieht. Interessant hierbei ist sicherlich die Feststellung, dass es in diesem Prozess der Artikulation keineswegs darum geht, bestimmte rhetorische Stereotypen zu arrangieren und zu re arrangieren, also aus einer Geste oder Denkfigur der Reduktion heraus ein symbolisches System zu etablieren, welches variationsarm und unnuanciert artikuliert. Im Moment der Anomalie, des Auftauchens und Verfestigens des Zeichensystems findet vielmehr eine hochgradig variable und dynamische Verfestigung der diskursiv-dynamischen Masse statt – das visuelle Sprechen des Mediums ist hier ein Akt der Verdichtung. Und entscheidend: Dieses Verdichten erfolgt auf der Basis eines kollektiven Bildkanons, der vorgibt, intuitiv und subjektiv dekodierbar zu sein, der aber qua seiner diskursiven Herkunft und Beeinflussung eben genau intersubjektiv und ideologisch eingebunden ist. Am Beispiel wurde gezeigt, wie sich an unterschiedlichen viralen ›Objekten‹, immer wieder gleiche Ideologeme, Zuschreibungen und Bedeutungskomplexe anlagen, die es möglich machen, von DEM Viralen als einem per se zu sprechen. Und somit wird die Anomalie der subjektiven Wahrnehmungsebene zur No(r)malie des Intersubjektiven: Es gibt nichts ›Neues‹ im Sprechen, nur ein vorgeblich Neues, ein Vorartikuliertes. Das Bild des Virus weiß mehr als sein Betrachter.

- 1► Wobei gerade am Beispiel des viralen ›Anderen‹ genau nicht von einem bipolaren Differenzmodell ausgegangen werden sollte. Im Gegenteil: Es wird zu zeigen sein, dass das Virale vorrangig als transgressiver Diskurs konzeptualisiert werden muss. Konkret wird das beispielsweise erkennbar an der speziellen Effektivität innerhalb der ›Angstpolitik‹ des Virus innerhalb des Überspringens von Artengrenzen (wie im Beispiel von AIDS, der Prionen oder der Vogelgrippe erkennbar (vgl. Zahn 2002, 104ff)).

- 2► Zum Stereotypbegriff als Ordnungsfunktion des technischen Bildes vgl. bspw. Jörg Schweinitz (1993) Kittler (1985), Winkler (1992b), etc.
- 3► Mitchell selbst weist auf diese Präzisierung des pictorial turns im Sinne einer Problematisierung und nicht im Sinne eines konstatierten Paradigmenwechsels hin (vgl. Mitchell 2000, 207f). Als Präzisierung des Gedankens schlägt er eine Argumentation vor, die sich (abgrenzend) auf Walter Benjamins Kunstwerk-Gedanken bezieht. In Abgrenzung zu Benjamin postuliert Mitchell ein Zeitalter der »biokybernetischen Reproduzierbarkeit« (ebd., 211), in dem nicht Bilder, sondern lebende Organismen technisch reproduziert werden. Daher ist es das ›Lebendige‹, der Hyperrealismus und die Totalsimulation, die als Interaktant in das Wirkverhältnis von Wissen, Ökonomie, Dispositiv und Bild eintreten (vgl. dazu auch W.J.T. Mitchells fulminantes Projekt der exemplarischen Analyse des ›Bildes‹ vom Dinosaurier als einer solchen biokybernetischen Reproduktion (Mitchell 1998)).
- 4► In einer Auseinandersetzung mit dem Anrufungsbegriff Althussers geht Judith Bulter (1998) der Frage nach der Interdependenz von Sprache und sprechendem Subjekt im Sprechakt nach. Hierbei versöhnt sie die Positionen Austins und Althussers (verkürzt darstellbar als die jeweilige Frage, ob das sprechende Subjekt dem Sprechakt vorausgeht (Austin) oder der Sprechakt das Subjekt konstituiert (Althusser)) dahingehend, Sprechakt und Subjekt als sich gegenseitig unabdingbar konstituierend, sich quasi permanent oszillierend jeweils hervorzubringen. »In diesem Falle stellt das Subjekt weder einen souveränen Handlungsträger dar, noch einen bloßen Effekt, dessen Handlungsmacht sich in reine Komplizenschaft mit den vorgängigen Verfahren der Macht erschöpft« (ebd., 43).
- 5► Vgl. Schlich (1997, 166). Interessanterweise liegt in der durch Koch etablierten und variierten Bakteriologie und Epidemiologie nicht nur ein deutliches Konzept des militärischen Denkens verborgen, sondern auch dezidiert das des ›Schläfers‹ (vgl. Briese 2003, 298ff).
- 6► Christina von Braun definiert den Kollektivleib als ein historisch variables und ›epistemisch‹ variiertes Konstrukt. Sie definiert den aktuellen Bestand des (westlichen) Kollektivleibes herausgebildet aus dem christlichen Glaubenskörper (Spiritualität und Leiblichkeit) über den nationalen Volkskörper (»Reinheit des Blutes«) hin zum »medialen Kollektivleib« (dies. 1996, 135). Im Verlauf meiner Argumentation wird erkennbar werden, dass alle drei Körperkonzepte ihre Spuren in der Konturierung des Austragungsorts der ›Infiltration‹ hinterlassen.
- 7► Die Kombination der Deskriptionen »unsichtbar« und »perfid« im Zusammenhang mit den Anschlägen des 11. Septembers hat eine gewisse – zugegebenermaßen eher subjektiv wahrgenommene – Häufung angenommen. Vgl. exemplarisch bspw. Marie Elisabeth

Müller (2001) Die Propaganda des Bildes. Zur Dynamik von Sichtbaren und verborgenen Ereignisketten. Was der Begriff des Erhabenen in Bezug auf Terror erhellen kann. In: Freitag: Die Ost-West-Wochenzeitung Nr.44, 26.10.2001.

- 8►** Eine interessante andere Ebene der Fortsetzung der Berichterstattungsmuster weist Klaus Theweleit (2002) in seiner Analyse der Berichterstattung über den 11. September nach (»Vom Immunisierungsbild zum Infektionsbild«). Unter der Prämisse, dass die Deutungsfolie der (medienöffentlichen) Sprechweise über die Bilder des 11. Septembers eine Verhandlung der Frage der verlorenen/wiedergewonnenen/fiktional vorformulierten Realität seien, charakterisiert Theweleit an einer Stelle das Medienbildsystem als eines von vielen denkbaren Realitätskonstitutiven im Sinne einer ›Subjektabschottung‹. In dieses ›Immunisierungsbild‹ greift das Bild der einstürzenden Zwillingstürme ein und destabilisiert die für konsistent gehaltenen Realitätskonzepte. Hier entwickelt Theweleit nun eine Rhetorik wie auch eine Analyse des Viralen im Bild: »Dies also wäre eine Art Eingangsthese: wir sind infiziert mit einer Art verändertem Bild – vermutlich ein schon länger laufender Prozess. Er wurde nicht generiert im Live-TV-Einschlag des zweiten Jets in die Türme; aber durch ihn und den folgenden Einsturz wurde die Veränderung sinnfällig. In der Anthrax-Bakterie, die wie aus dem Nichts im Öffentlichen auftauchte, und zwar genau gezielt: nämlich auf Medienleute – unsere Virenverwalter – materialisierte sich auch die Vergiftung durch den Einschlag in unseren Köpfen. Sie wird nicht vorbei sein, wenn der Milzbrand-Spuk wieder verschwunden sein wird; u.a. daran werden wir es erkennen können« (ders., 79; Herv. i. O.).
- 9►** »Was hätte es genutzt, die Hamburger Studenten, die zu Massenmördern wurden, auf Videobänder zu fixieren, ihre Fingerabdrücke zu nehmen oder ihre Daten durch eine Rasterfahndung zu jagen? Nichts. Schläfer fallen höchstens durch Unauffälligkeit auf. Mohamed Atta soll – obwohl Student – sogar seine GEZ-Gebühren bezahlt haben« Quelle: www.boris-palmer.de/Dokumente/Politik%20in%20Tuebingen/Abgeordnetenspalten/Spalte%2001-10.pdf (zuletzt eingesehen am 14.4.2004).
- 10►** Interessanterweise ist das gewählte bildsprachliche Motiv der Berichterstattung, über die aus Hamburg-Harburg stammenden Mittäter, das einer geschlossenen Tür. Erst innerhalb der Nachberichterstattung, aus einer gewissen Distanz heraus, finden sich übergreifende Visualisierungsstrategien. Beliebt ist hierbei besonders, das ›Unzeigbare‹ durch die Bildästhetik modernen Überwachungstechnologien zu kompensieren. Ein signifikantes Beispiel bietet hier die Fernsehdokumentation JAGD AUF SCHLÄFER – USA (GB 2004, Martin Wilson), die Überwachungskameras, Infrarotsichtgeräte, Satellitenbilder und Stimmaufzeichnungskurven benutzt, um über die erfolgreiche Jagd auf sechs potentielle Schläfer in dem amerikanischen Einwandererstädtchen Lakawanna zu berichten – und sich

dabei sehr deutlich dem Bildprogramm von ENEMY OF THE STATE (USA 1998, Tony Scott) bedient.

- 11► Vgl. zu dieser mehrfach artikulierten These beispielsweise: Seesslen / Metz (2002). Interessant jedoch auch die bereits erwähnte Auseinandersetzung Theweileits (2002) mit diesem Modell der ›Realitätsstiftung‹ (vgl. auch Endnote 8).
- 12► Vgl. dazu die originelle kulturtheoretische Argumentation Stanislaw Lems (2002a), die der diesem Text zugrundeliegende Idee der binären Abwehrlogik maßgeblich beleuchtet. Am Beispiel der Nukleartechnologie kann Lem ein der technologischen Gesellschaft zugrundeliegendes Muster der binären Logik der Rüstungsspirale aufzeigen: »Es ist das sozial-existenzielle Resultat einer breiten Anwendung derartiger technogener Operationen, das in der Entstehungsphase unbemerkt, gesellschaftlich schlecht oder überhaupt nicht vorhersehbar, in der Phase zunehmender Anwendung dann unumkehrbar ist, wobei sich die erhofften Vorteile seiner Verbreitung in eine ein- oder mehrdimensionale Katastrophe verkehren, die immer offensichtlicher wird und von eben jenen mächtigen Entscheidungsträgern immer schwieriger zu stoppen ist, denen wir seine proliferativen Ausmaße und seine überwältigende Schädlichkeit ›verdanken‹« (ebd., 135).
- 13► Wobei sich die Rhetorik der »Gelben Gefahr« zunächst als geopolitische Rhetorik etabliert, die im deutsch-amerikanischen Verhältnis vor dem ersten Weltkrieg ihre erste Formulierung erfährt; vgl. Mehnert (1995).
- 14► »Solange ich nicht weiß, ob ich infiziert bin, erhalte ich meine Identität, wie ich sie bislang kenne. Es empfiehlt sich also, das Risiko des Tests nicht einzugehen. Aber andererseits kann ich mir dieser Identität nur sicher sein, wenn ich riskiere, sie durch den Test zu verlieren. Deshalb wäre es ratsam, sich ihm zu unterziehen« (Hahn 1994, S. 609).
- 15► Zu den unterschiedlichen Positionen der Medialität des Computer vergleiche exemplarisch: Bolz / Kittler / Tholen (1994); Winkler (2003).
- 16► Viren besetzen (rein biologisch) eine ambivalente Schnittstelle zwischen den Zuschreibungen von belebt und unbelebt bzw. zwischen Tier und Natur (vgl. dazu auch das von Eva Hohenberger in diesem Band vorgeschlagene Differenzmodell; vgl. auch Lem 2002b, 109). Gerade aber diese Positionierung als Übergangszone ist vielleicht auch eine Erklärung für die Effektivität der Metapher oder des Diskurses des Viralen.
- 17► Bereits die erste Arbeit zu den informatischen Schadensprogrammen greift die Analogie des Viralen auf. Die 1983 von Fred Cohn verfasste Arbeit zum Thema der Computer›viren‹

(mehrere Jahre vor dem ersten Auftauchen tatsächlich effektiver Virenprogramme verfasst) definiert diesen Biologismus aufgrund der Funktionalität und prognostizierten Epidemik der Schadensprogramme (vgl. Rötzer 2003). Dies mag als ein tatsächlicher Nullpunkt (oder vielleicht auch als nichtvisuelle Anomalie) verstanden werden und zieht bis dato eine effiziente Spur im Diskurssystem (vgl. bspw. Borchard-Tuch 1997).

18 ► »Aller Augenschein spricht also dafür, dass die digitalen Medien auf die Linie des Visuellen eingeschwenkt sind« (Winkler 1998, 186f). Um nun aber nicht den falschen Eindruck über Winklers Argumentation entstehen zu lassen und gleichzeitig die für die hier vertretene Argumentation wichtige Analyse Winklers darzustellen, sei diesem einführenden Zitat Winklers also direkt seine Schlussfolgerung zur Frage der Bildhaftigkeit der Maschinen nachgeschoben: »Der Bildcharakter selbst, so könnte man sagen, ist den Rechnern vollständig unzugänglich«. (ebd., 219).

19 ► Ein weiterer aufschlussreicher (mäandrierender) Diskurs lässt sich speziell am Hoax andeuten: nämlich die Darstellung des Virus als eine Form des selbstrepetitiven Wissens. Eine mögliche Beschreibungsform des Hoax als Kettenbrief ist es, ihn im Sinne Richard Dawkins (1996) als evolutionstheoretisches Konstrukt des Mems zu begreifen (vgl. Medosch 2001). Bei Dawkins steht die Theorie der Memetik als Konzept der subjektunabhängigen Vererbung von Wissen also Analogon zum »egoistischen« Gen, welches in Dawkins Lesweise das Subjekt lediglich als Wirtskörper zur eigenen Fortbestandssicherung benutzt. »Beispiele für Meme sind Melodien, Gedanken, Schlagworte, Kleidermoden, die Art, Töpfe zu machen oder Bögen zu bauen. So wie Gene sich im Genpool vermehren, indem sie sich mit Hilfe von Spermien oder Eizellen von Körper zu Körper fortbewegen, verbreiten sich Meme im Mempool, indem sie von Gehirn zu Gehirn überspringen, vermittelt durch einen Prozess, den man im weitesten Sinne als Imitation bezeichnen kann« (Dawkins 1996, 309). Im Nachwort zur deutschen Ausgabe weist Dawkins selbst auf die Kompatibilität des Computervirus und des Mems hin. Meme sind innerhalb des Informationsdenkens also nicht unabsichtliche Kopierfehler, sondern gezielt programmierte Infektionen (ebd., 525ff). »Worauf ich bei diesem Vergleich von rebellierender menschlicher DNA mit einfallenden parasitären Viren hinaus will, ist, dass zwischen beiden kein wirklich bedeutender Unterschied besteht. Ja, es ist in der Tat gut möglich, dass Viren als Ansammlung von ausgebrochenen Genen entstanden sind« (ebd., 390).

20 ► Zur nautischen Metapher in der Rhetorik des Computers vgl. Schröter (1999).

21 ► S. bspw. »Interview with Vesselin Bontchev« Quelle: <http://vx.netlux.org/lib/static/vdat/ivbontch.html> [letzter Abruf 18.07.2003].

- 22 ▶ Vgl. dazu die Homepage von S. Gordon: <http://www.badguys.org/> (l.Abruf 24.11.2003).
- 23 ▶ Nur konsequent also, wenn bereits die Gefahr der Handy-Viren am Horizont lauert. Zum Begriff des Netzes als Metapher vgl. Link (2001); Goldmann (2000).
- 24 ▶ Diese Zielfahndung nach dem »Zero Patient« schreibt sich auch in die frühen Verhandlungen über AIDS massiv mit ein – ein kanadischer Stuart? Meerkatzen-Affen?
- 25 ▶ Hierbei auf eine von Sara Gordon erarbeitete soziologische Fallstudie zur psycho-sozialen Zielfahndung auf Virenprogrammierer verwiesen: www.research.ibm.com/antivirus/SciPapers/Gordon/GenericVirusWriter.html (letzter Abruf 3.5.2003).
- 26 ▶ Eine solche Metaphorisierung im Kreislauf macht es in der Tat möglich, dass das biologische Analogon, bereits in ein Wertesystem eingebettet, an die Stelle des Argumentes über gesellschaftliche Belange tritt und dadurch eine starke unterschwellige Wirksamkeit erlangt. Auf dieser Unterschlagung der expliziten Argumentation beruht der ideologische Effekt solcher diskursiver Vorgehensweisen. Man spricht von Biologie und trifft dabei eine politische oder soziale Wahl. Diese Wirkung ist mehr als nur diskursiv, wenn sie uns von einer Angst oder von unangenehmen gesellschaftlichen Tatsachen befreien soll« (Moser 1992, 23).

Literatur:

- Ahlert, Christian** (2001) The Party is Over. Vom sich selbst regierenden Internet zu globalen Wahlen für den Cyberspace. Ein paar Wahrheiten über das Netz. In: Rudolf Maresch / Florian Rötzer (2001). Frankfurt/M.: Suhrkamp, S.138-154.
- Arnheim, Rudolf** (1978 [1954]) Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin / New York: DeGruyter [Neufassung].
- Baudrillard, Jean** (1991) Viralität und Virulenz. Im Gespräch im Florian Rötzer. In: Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Hrsg. v. Florian Rötzer. Frankfurt /M.: Suhrkamp, S.81-92.
- Baudry, Jean-Louis** (1994) Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Psyche - Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. Hrsg. v. Margarete Mitscherlich. 48, 11, S. 1047-1074.

- Butler, Judith** (1998): Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Berlin: BerlinVerlag.
- Bolz, Norbert / Kittler, Friedrich A. / Tholen, Christoph** (Hrsg.)(1994) Computer als Medium. München: Fink.
- Borchard-Tuch, Claudia** (1997) Computersysteme – Ebenbilder der Natur? Ein Vergleich der Informationsverarbeitung. Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg.
- Braun, Christina von** (1996) Frauenkörper und medialer Leib. In: Inszenierte Imaginationen. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien. Hrsg. v. Wolfgang Müller-Funk / Hans Ulrich Reck. Wien /New York:Springer, S. 125-146.
- Briese, Olaf** (2003) Angst in den Zeiten der Cholera. Berlin: Akademie. Hier: Band I: Über kulturelle Ursprünge des Bakteriums und Band IV: Das schlechte Gedicht. Strategien literarischer Immunisierung.
- Caillois, Roger** (1987) Mimicry and Legendary Psychasthenia. In: October Nr. 31, Winter, S. 16-32.
- Comolli, Jean-Louis** (1986) Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field (Part 3 and 4). In: Narrative, Apparatus, Ideology. Hrsg. v. Philip Rosen. New York: Uni. Press, S.421-443.
- Dawkins, Richard** (1996 [1976]) Das egoistische Gen. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt.
- Derrida, Jacques** (1983 [1967]) Gramatologie. Frankfurt/M : Suhrkamp.
- Duden, Barbara** (1998) Kapitel aus der Säftelehre. In: du - die Zeitschrift der Kultur H.4, April 1998, S.45-47
- Duden, Barbara** (1994) Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Mißbrauch des Begriffs Leben. München: dtv.
- Fleck, Ludwik** (1980 [1935]) Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv. Mit einer Einleitung hrsg. v. Lothar Schäfer und Thomas Schnelle. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Foucault, Michel** (1995 [1961]) Wahnsinn und Gesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel** (1994 [1976]) Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Geene, Raimund / Denzien, Christian** (1996) AIDS-Politik und AIDS-Kritik. In: geld.beat.synthetik – copyshop II. Hrsg. v. BüroBert / MinimalClub / Susanne Schultz. Berlin/Amsterdam: ID, S.164-180.
- Goldmann, Stefan** (2000) Das Netz im Prozess der Zivilisation. In: Wissen - Verarbeiten, Speichern, Weitergeben: Von der Gelehrtenrepublik zur Wissensgesellschaft, Katalog zur Ausstellung 7 Hügel - Bilder und Zeichen des 21.

Jahrhunderts. Hrsg. v. Gereon Sievernich / Hendrik Budde. Berlin: Henschel, S.46-51.

Goodman, Nelson (1990) Weisen der Welterzeugung. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Hahn, Alois (1994) Paradoxien in der Kommunikation über Aids. In: Paradoxien, Dissonanzen und Zusammenbrüche – Situationen offener Epistemologien. Hrsg. v. H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer. Frankfurt/M. : Suhrkamp, S.606-618.

Hahn, Alois / Jacob, Rüdiger (1994) Der Körper als soziales Bedeutungssystem. In: Der Mensch - das Medium der Gesellschaft?. Hrsg. v. Peter Fuchs / Andreas Göbel. Frankfurt/M. : Suhrkamp, S.146-188.

Haraway, Donna (1995) Die Biopolitik postmoderner Körper. Konstitutionen des Selbst im Diskurs des Immunsystems. In: Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen – Donna Haraway. Hrsg. v. Carmen Hammer / Immanuela Stiebs. Frankfurt/M. / New York: Campus, S.160-199.

Kittler, Friedrich (1985) Aufschreibesysteme 1800- 1900. München: Fink.

Langer, Susanne K. (1967 [1937]) An introduction to symbolic logic. New York: Dover.

Lem, Stanislav (2002a) Die Technologiefalle. In: ders. Die Technologiefalle. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S.135-144.

Lem, Stanislav (2002b) Maschinen-, Tier- und Menschenviren. In: ders. Die Technologiefalle, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S.107-114.

Link, Jürgen (2001a) Aspekte der Normalisierung von Subjekten. Kollektivsymbolik, Kurvenlandschaften, Infografik. In: Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften. Hrsg. v. Ute Gerhard / ders. / Ernst Schulte-Holtey. Heidelberg: Synchron, S.77-92.

Link, Jürgen. (2001b) Texte, Netze, Fluten, Charaktere, Rhizome. Noch sieht die Kollektivsymbolik für das 21. Jahrhundert ziemlich alt aus. In: kulturrevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie Nr. 41/42, S.8-16.

Lynch, Aaron (1998) Die Millennium-Epidemie. Teleopolis (www.heise.de/tp), 20.10.1998.

Maresch, Rudolf / Werber, Niels (1999): Vorwort. In: Kommunikation, Medien, Macht. Hrsg. v. dies. Frankfurt/M.:Suhrkamp, S.7-18

Maresch, Rudolf / Rötzer, Florian (2001) Cyberhypes. In: Cyberhypes. Möglichkeiten und Grenzen des Internets. Hrsg. v. dies. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S.7-26.

Medosch, Armin (2001) Einen Hoax will er sich machen. In: Netzpiraten. Die Kultur des elektronischen Verbrechens. Hrsg v. ders. / Janko Röttgers. Hannover: Heise, S. 87-104.

- Mehnert, Ute** (1995) Deutschland, Amerika und die ›Gelbe Gefahr‹. Zur Karriere eines Schlagworts in der großen Politik, 1905-1917. Stuttgart: Steiner.
- Metz, Christian** (1972) *Semiologie des Films*. München: Fink.
- Mirzoeff, Nicholas** (1998) What is Visual Culture? In: *The Visual Culture Reader*. Hrsg. v. ders. London / New York: Routledge, S. 3-13.
- Mitchell, W. J. Thomas** (1995) *Picture Theory*. London / Chicago: Univ. Press.
- Mitchell, W. J. Thomas** (1998) *The Last Dinosaur Book. The Life and Times of a Cultural Icon*. London / Chicago: Univ.Press.
- Mitchell, W. J. Thomas** (2000) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner biokybernetischen Reproduzierbarkeit. In: *Weltwissen – Wissenswelt. Das globale Netz von Text und Bild*. Hrsg. v. Christa Maar / Hans Ulrich Obrist / Ernst Pöppel. Köln: DuMont, S.205-213.
- Morin, Edgar** (1958) *Der Mensch und das Kino*. Stuttgart: Klett.
- Morsch, Thomas** (1999) Visuelle Kultur und Akademie. In: *Medienwissenschaft: Rezensionen-Review Nr.3/99*, S.266-277.
- Moser, Walter** (1992) Der Varela-Effekt der Biologie auf den gesellschaftlichen Körper. In: *kulturrevolution – zeitschrift für angewandte diskurstheorie Nr.27 / 1992*, S.18-26.
- Mühlbauer, Peter** (2001) Warum eigentlich Manila? In: *Netzpiraten. Die Kultur des elektronischen Verbrechens*. Hrsg. v. Armin Medosch / Janko Röttgers. Hannover: Heise, S. 73-86.
- Pazzini, Karl-Josef** (2001) Haut. Berührungsehnsucht und Juckreiz. In: *Körperteile. eine kulturelle Anatomie*. Hrsg. v. Claudia Benthien / Christoph Wulf. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt, S. 153-173.
- Regener, Susanne** (2004) Facial Politics – Bilder des Bösen nach dem 11. September. In: *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Hrsg. v. Petra Löffler / Leander Scholz, Reihe. *Mediologie* Bd. 10. Köln: DuMont, S.203-224
- Rötzer, Florian** (2003) Wettrüsten in der digitalen Lebenswelt. In: *Teleopolis* (www.heise.de/tp/), 12.11.03.
- Schabacher, Gabriele** (2001) Lokalisierbarkeit – Materialität – Technik. In: *Die Adresse des Mediums*. Hrsg. v. Stefan Andriopoulos / ders. / Eckhard Schuhmacher, Reihe *Mediologie* Bd. 2. Köln: DuMont, S.19-24.
- Said, Edward** (1982 [1978]) *Orientalismus*. Frankfurt/M.: Ullstein
- Schlich, Thomas** (1997) Die Repräsentation von Krankheitserregern. Wie Robert Koch Bakterien als Krankheitsursache dargestellt hat. In: *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*. Hrsg. v. Hans-Jörg Rheinberger / Michael Hagner / Bettina Wahrig-Schmidt. Berlin: Akademie, S.165-190.
- Schröter, Jens** (1999) Die Datenflut, das Surfen, der Datenozean. Die nautische Metaphorik um das Internet im Lichte der Populärkulturtheorie Fiskes. In: *FFK 11 – Dokumentation des 11. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kollo-*

quiums an der Christian-Albrecht-Universität Kiel Oktober 1998. Hrsg. v. Hans Krah / Eckhard Pabst / Wolfgang Struck. Hamburg: Kovac, S.234-253.

Schweinitz, Jörg (1993) Stereotype der populären Filmkultur. Aspekte zur theoretischen Fundierung. In: 3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/ Marburg ,90. Hrsg. v. Jürgen Felix und Heinz B. Heller. Münster: MakS 1993, S. 7-12.

Seesslen, Georg / Metz, Markus (2002) Krieg der Bilder. Bilder des Krieges. Abhandlungen über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit. Berlin: Bittermann.

Singer, Linda (1996) Biopolitik im Zeitalter der sexuellen Epidemie. In: geld.beat.synthetik – copysshop II. Hrsg. v. BüroBert / MinimalClub / Susanne Schultz. Berlin/Amsterdam: ID, S.182-186.

Studiengruppe Interkom (1993) Tyrannen, Agressoren, Psychopathen. Deutsche Tageszeitungen und ihre Feindbilder. In: Krieg als Medienereignis. Grundlagen und Perspektiven der Krisenkommunikation. Hrsg. v. Martin Löffelholz. Opladen: WDV, S.109-126.

Theweleit, Klaus (2002) Der Knall. 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmode. Frankfurt a. M. / Basel Stroemfeld/RoterStern.

Thiele, Matthias (1998) Massenmedien, Fluchtmassen und ihre Vehikel. Warum der Film LAMERICA das Fernsehen nicht ausbootet. In: kulturrevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie Nr. 37.

Winkler, Hartmut (1992a) Das Ende der Bilder? Das Leitmedium Fernsehen zeigt Zeichen der Ermüdung. In: Fernsehtheorien. Dokumentation der GFF-Tagung 1990, Schriften der GFF 4. Hrsg. v. Knut Hickethier / Irmela Schneider. Berlin: Sigma, S. 228-235.

Winkler, Hartmut (1992b) Der filmische Raum und sein Zuschauer. ›Apparatus‹ – Semantik – Ideologie. Heidelberg: Winter.

Winkler, Hartmut (1998) Docuverse. Zur Medientheorie der Computer. München: Boer.

Winkler, Hartmut (2003) Medium Computer. Zehn populäre Thesen zum Thema und warum sie möglicherweise falsch sind. Vortrag in der Reihe: Understanding New Media, Heinz-Nixdorf-Forum Paderborn, 19.02.03. Veröff. auf: www.uni-paderborn.de/~winkler/compmed2.html (letzter Abruf 24.11.2003).

Zahn, Ralph (2002) Von Io zu BSE. Sodom oder die Übersprungene Grenze. In: Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung. Hrsg. v. Stiftung Deutsches Hygienemuseum. Ausstellungskatalog. Ostfildern: HatjeCantz, S.104-117.

SCHÖNER WISSEN. SELBSTTECHNIKEN VOM PANORAMA ZUM SCIENCE CENTER

»Dabei geht es nicht in erster Linie um den Wahrheitsgehalt dieses Wissens, sondern um die Analyse der sogenannten Wissenschaften als hochspezifischer ›Wahrheitsspiele‹ auf der Grundlage spezieller Techniken, welche die Menschen gebrauchen, um sich selbst zu verstehen.«

MICHEL FOUCAULT(1993, 26).

Lernen durch eigene Anschauung, durch Erlebnisse: Das erinnert nicht an das Bild von der Schulbank, hier stehen keine Autoritäten von Staats wegen hinter dem Pult. Frei in der Auswahl dessen, was anzueignen sei, im direkten körperlichen Zugang zum Wissen – so zumindest landläufige Konzeptualisierungen – geht das Publikum heute durch Wissenschaftsausstellungen und Science Center. Wissenschaftliche »Kopfgeburten« gelangten damit in die Hände der Bevölkerung.

Exemplarisch dekliniert dies etwa der Katalog des Bremer Science Centers ›Universum‹: Auf der »Expedition Mensch« mache jeder seine »ganz persönliche Entdeckung der Welt«; Besucher würden forschende Akteure, für die Anfassern zum Begreifen führe. Die Topografie der entsprechenden Raum-, Körper- und Wissensordnungen ist damit um das Jahr 2000 immer weniger einem Begriff von Evidenz verpflichtet, welcher das ›Vor-Augen-Stellen‹ als Leitmotiv durch alle, wenn auch vornehmlich die optischen Medien zog. Um 1800 bot das Massenmedium Panorama den Blick auf riesige, die Publikumsplattform umhüllende Gemälde, die Landschaftsdarstellungen mit moralischem oder militärhistorischem Herrschaftswissen verbanden. Im Rückblick scheint es nicht nur in seinen immersiven Elementen, sondern auch in seiner Verbindung von Naturdarstellung plus dem jeweiligen ›gouvernementalen‹ Wissen eine spezifische Beziehung zu Science Centern zu unterhalten. Belehrung findet hier außerhalb der Institutionen Schule, Akademie, Labor, in einem neuen Ort der Unterhaltung, in einem neuen Subjekt statt, zunehmend untrennbar von Selbsterfahrung. Diese Bewegung folgt Foucaults Erweiterung des Blicks auf ›Regierung‹ von institutionellen Gefügen hin zu kleineren und übergreifenden Größenordnungen der ›Lenkung‹ und ›Selbstlenkung‹; der Frage nach den Wechselwirkungen zwischen »Technologien von Zeichensystemen« und »Technologien des Selbst« konnte er nicht mehr nachgehen. ◀1 Thomas Lemke, Susanne Krasmann und Ulrich Bröckling (2000) haben in ihrer Einleitung zum

Band »Gouvernementalität der Gegenwart« aktuelle Individualisierungsstrategien in ihrer neoliberalen Ausprägung beschrieben, Aldo Legnaro (2000) hat dort »governing fun« und »governing by fun« im Disneyland seziert, in Marion von Ostens (2004) »Norm als Abweichung« werden Zuschreibungen an künstlerische Produktion in ihrer politökonomischen Verwertung und Verwertbarkeit analysiert – für die Rolle von KünstlerInnen und KuratorInnen in der Ausstellungspolitik (sowie allgemeiner für das Verhältnis von ›kreativer Abweichung‹ und ›ökonomischer Norm‹) hat die Debatte bereits begonnen (vgl. von der Osten 2004).¹² Wie also wäre nach einer ›Selbstlenkung‹ in Wissenschaftsmuseen zu fragen – wo doch schon dem Besuch eines solchen, noch bevor eine Installation oder mediale Versuchsanordnung greifen kann, ein »Wille zum Wissen« vorausgesetzt werden muss?

Eine Kritik, die die zeitgenössischen populären Ausstellungsinhalte aus Biologie und Genetik als Akzeptanzpolitik im Sinne globaler Politökonomien beschreibt, fragt ähnlich wie die Historiografie der Panoramen, die in ihren Motiven nationale und militärische Ziele wiederfindet, weder, warum gerade diese medialen Formen passend seien, noch nach weitergehenden Beziehungen von Darstellung/Wahrnehmung und Wissen. Um dagegen epistemologische und mediale Perspektiven auf immersive Ausstellungstechniken zu werfen, ließe sich an solche groß angelegte Ereignisräume wie dem Panorama um 1800 und dem Science Center um 2000 der Begriff einer ›Selbstlerntechnik‹ anlegen. Denn das Involvieren durch mehr als den Sehsinn ist das Ziel von Panorama und Science Center, ihren Inszenierungskonzepten für Natur, historische und andere Fakten. Wie das jeweils in Szene gesetzt und begründet wird, welche Bauten und Apparate daraus entstehen, und was schließlich dieses Involvement mit der Evidenz macht, wird im Folgenden über panoramatische und ›infotaining‹ Center zum Begriff der »Technologien des Selbst« verfolgt: Ist das ›Selbst-Machen‹ eine solche Technologie? Genauer: Wenn Wahrnehmung immer eine aktive Aneignung, eine Konstitution von Bedeutung ist, wo verlaufen dann die neuen Übersetzungslinien? Panoramen und Science Center reklamieren eine besondere Unmittelbarkeit in der Rezeption ihrer Inhalte, eine sinnliche und daher überzeugende Vermittlung. Beide zielen auf Einsicht/Erkenntnis durch Anschauung, Erleben, Selbstmachen, aktives Invol-

Abb.1: »Tell me, and I will forget. Show me, and I will remember. But involve me, and I will understand (Lao Tse)«. T-Shirt im Shop des ›Universum Science Centers Bremen‹.



vieren in Verbindung mit Spaß bzw. sinnlichem Genuss, wobei Science Center die erstgenannte Einsicht besonders wirksam befördern sollen. Beider Verbindung von Unterhaltung mit Informationsvermittlung zielt auf ein breites Publikum, auf viele Schichten und Altersgruppen (denn: da alle Menschen den gleichen Sinnesapparat mitbringen, sei ohne Vorbildung Erkenntnis möglich, den Rest besorgen Erklärer/Erklärungstafeln und Bücher oder Hefte); beide nehmen eine ›Demokratisierung‹ von Wissen in Anspruch, wobei Frauen und Mädchen im Publikum aus unterschiedlichen Gründen besonders hervorgehoben werden (früher zum Beweis der sinnlichen Überzeugungskraft der Darstellung, heute zur Hinführung aller Ahnungslosen an die fremden Naturwissenschaften). Beide behaupten das Ausstellen von Tatsachen, nicht von Poesie oder Kunst, sondern von Fakten aus der (National)Geschichte bzw. der Natur, die im zweiten Schritt wieder mit ästhetischen Bereichen rückverbunden werden; beide haben mit räumlichem Erleben, »Eintauchen« zu tun, arbeiten weitgehend nonverbal, meist visuell, erweitert durch Tastsinn, Hören, Riechen. Ob es sich dabei in das Hineinversetzen in einen eigens konstruierten Raum handelt, wie bei der Anpassung der Raumwahrnehmung an die Rotunde, oder um computergestützte Exponate: Angestrebt werden mediale Strategien, die scheinbar besondere Freiheit geben, indem sie die Sinne ›direkt‹ ansprechen, wenig ›abstrakte‹ Zeichen benutzen, unanstrengend und unterhaltend wirken und gerade in dieser Erleichterung auch noch eine höhere Wahrhaftigkeit mitliefern wollen – denn die Entscheidung, ob man das Gezeigte akzeptiert oder nicht, wird in die RezipientInnen selbst verlagert. Wo keine Leinwand mehr predigt, keine altarartiger Glaskasten das zu Bewundernde auf Distanz hält, sind alle Darstellungstricks als solche ausgestellt und lassen sich bis zu einem gewissen Grad in die Karten schauen – das Publikum hat nur zu entscheiden, ob es seinen Sinnen trauen soll, was ihm gleichzeitig beigebracht wird.◀3

Gleichzeitig propagiert das schwärmerisch beschriebene Überwältigende des Panorama-Erlebnisses bzw. das Anschaulich-Überzeugende eines Science Center-Experiments den Fortschritt technologischer Evolution hin zu immer ›besseren‹ Darstellungstechniken. Von Manipulation kann diesem Verständnis nach keine Rede sein, denn die Bilder und Objekte sind lediglich Angebote, die nicht von selbst »sprechen«, sie werden nur dann zu Botschaften, wenn der Besucher mitmacht, sie also unter seiner Kontrolle selbst zum Sprechen bringt. Im Gegensatz zu anderen Medien hatten und haben Panorama und Science Center nicht mit Misstrauen gegenüber der ›Wahrhaftigkeit‹ ihrer Darstellung zu tun. Fotografie und Kinematografie wirken so direkt ›realistisch‹, dass Skepsis gegenüber ihrem (›passiven‹) Konsum angemeldet wurde; die Wahrnehmung im Panorama dagegen muss doch einen größeren Akt des ›willing suspension of

disbelief« erfordert haben, so dass Kritiker eher mangelhafte Illusionswirkung bei fehlerhafter technischer Ausführung von Perspektive, Beleuchtung usw. bemängelten als eine zu große Illusionswirkung. Dass naturwissenschaftliche ›Fakten‹ und historische Ereignisse selbst jeglichem Zweifel entzogen sind, muss vorausgesetzt werden, wenn die Rezeption der neuen Ausstellungsmedien höchstens Unterbrechungen im Sich-überwältigen-Lassen moniert.

Die These vom ›Schöner wissen‹ befragt auch die Fortschreibung einer Linie, die mit der Ästhetik Mitte des 18. Jahrhunderts das Verhältnis von sinnlicher Wahrnehmung (gerade der ›niederen‹ Sinne) und Erkenntnis katalogisierte und die z.B. im beliebten Argumentationsmuster weiter auszubuchstabieren wäre, demzufolge das ›auf einfache Weise Schöne‹ (etwa also das Symmetrische) der Natur entspreche und insofern eine erkenntnisfördernde Anschauungsform biete. Was hier noch als historisch variable Kategorie hinterfragt werden könnte, verkompliziert sich in einer ›Ästhetik der Unmittelbarkeit‹, die Erkenntnis durch HANDS ON (vgl. Hünnekens 2002, 41ff.) plausibilisiert sieht, als ob sich Welt und Dinge in ihrer objektivsten Form gerade den menschlichen Sinnesorganen angepasst am adäquatesten darstellten. Was gezeigt werden kann, ist von den Darstellungstechniken geprägt; diese sind ihrem Inhalt nicht einfach nachträglich, umhüllend beigeordnet, sondern konstitutiv, nicht nur für die Bild- und Raumgestaltung, sondern bereits für die Form, in der gedacht werden kann, in der Forschung stattfindet: Sie haben Anteil am Möglichkeitsraum der Herausbildung von Wissen. Wenn sich nun am Ende des 20. Jahrhunderts die Institution Museum vor die Aufgabe gestellt sieht, naturwissenschaftliches Wissen nicht nur auszustellen, sondern ›sinnlich erfahrbar‹ zu machen, so kann zwar auf eingeübte Inszenierungsstrategien per Vitruvina, Sockeln, Schautafeln, Beleuchtungsweisen, teilweise auch der Raumgestaltung zurückgegriffen werden. Das staatlich initiierte Programm des ›Public Understanding of Science‹ beansprucht aber, intuitiv-spielerisch und unterhaltend vor sich zu gehen (EDUTAINMENT, INFOTAINMENT) und dabei auch solche Sinne und Körperfunktionen anzusprechen, die nicht dem intellektuell geprägten Primat des Visuellen angehören, beispielsweise Haptik und Propriozeption. Die Vitrine entsprach einem vergleichsweise hierarchischen Wissensmodell, erinnert eher an Modi der ›Frontalvermittlung‹ und der Entrückung des Gegenstands; statt der Ferne/dem Sehen scheint nun der Nahsinn, das Tasten/Eintauchen ein neues epistemologisches Paradigma zu begleiten. Wissenserwerb durch Fühlen, Raumwahrnehmung, durch Selbsterfahrung muss aber nur scheinbar nicht als Lernmodus eingeübt werden. Lässt sich in dieser Entwicklung eine weitere Variante dessen diagnostizieren, was mit dem Schlagwort des SELF-GOUVERNEMENTS für viele andere politische, oft biopolitische Berei-

che der (Post)Moderne und ihrer »epistemic authority« (Bal 1996) beschrieben worden ist?◀4 Wenn die Moderne durch einen Bruch zwischen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Entwicklungen gekennzeichnet ist (vgl. Latour 1998) und Science Center diesen Bruch zu kitten versprechen (vgl. Bellanger 2001), wenn diese Bewegung mit neuen Konzepten von Wahrnehmung, Epistemologie und Ästhetik einhergeht, dann wird das auch Effekte auf den Begriff von Evidenz haben, wird der alte Funktionszusammenhang von Inszenierung, Machtpolitik, Aktualisierung, Lebendigkeit, Vergewaltigung entscheidende Verschiebungen erfahren haben. Am Ende des Rundgangs kaufe man selbst das T-Shirt im ›Universum◀-Shop mit der Aufschrift: »Tell me, and I will forget. Show me, and I will remember. But involve me, and I will understand. (Lao Tse)«.

Das Panorama. Einübung ins Eintauchen

»Panorama« ist der Name für das erste visuelle Massenmedium, das mit räumlichen Effekten, mit dem »Umgeben« des Publikums arbeitet, einer Art »Eintauchen« in das Bild, einem Gemälde auf riesiger Leinwand in einem Rundgebäude.◀5 Auf einer Plattform ist rundherum ein Gemälde zu betrachten, das z.B. eine Berglandschaft so zeigt, als stünde man selbst auf der Spitze eines Bergs. Ein ganzes Jahrhundert lang, von ca. 1800 bis ca. 1900, war das Panorama ein äußerst populäres Medium, vor allem in Frankreich und England (etwas weniger stark auch in Deutschland, den USA, der Schweiz und Österreich), es zog Millionen von Besuchern an und war in einer Zeit mit langsamem Aufkommen der Massenpresse, aber ohne Fernsehen, Radio oder Kino, ohne aktuelle illustrierte Nachrichten und mit eingeschränkten Möglichkeiten kollektiver

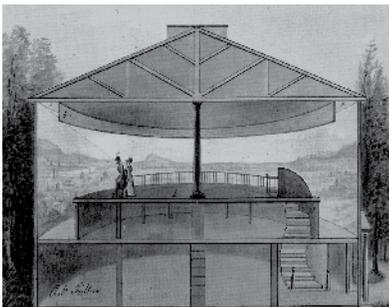


Abb. 2: Besucherplattform im Konstantinopel-Panorama, Kopenhagen 1882.

Abb. 3: Robert Fulton, Bleistiftzeichnung eines Panorama-Querschnitts im Patentantrag, Paris 1799.

Bilderrezeption enorm beliebt. Es informierte in einer Zeit, in der Reisen für die meisten unmöglich war, über Ansichten ferner Städte und Länder; die einzelnen gezeigten Bilder hatten Neuigkeitswert und wurden in den Journalen besprochen. Und das Panorama illustrierte wichtige nationale Ereignisse, politische Begegnungen großer Männer, bevorzugt Schlachten, und symbolische Orte.◀6 Der damalige Stand der Trennung von Hoch- und Unterhaltungskultur wurde durchkreuzt, dementsprechend gemischt war auch das Publikum. Vor der Erfindung des Wortes Panorama (1792) war die Rede von LA NATURE À COUP D'ŒUIL oder NATURE AT A GLANCE, auch noch im Patentantrag: Denn weniger als schöne Kunst interessierte am Panorama die technische Erfindung, die ›die Natur auf einen Blick‹ gab. Da die Produktionskosten hoch waren und die Bilder regelmäßig erneuert wurden, um das Publikum anzuziehen, bildeten sich sehr früh kommerzielle Strukturen heraus. Um die Immersionswirkung zu perfektionieren, wurden nicht nur spezielle Maltechniken, Vor-Ort-Recherchen, Augenzeugenberichte und Beglaubigungen von Kennern herangezogen (vgl. u.a. Comment 2000, 129), sondern auch FAUX TERRAINS, gestaltete Plattformen, akustische Elemente (Musik, Gesang), einmal auch Wind und Duft,◀7 später bewegte Plattformen; kurz vor 1900 wurde auch mit Filmaufnahmen (v.a. aus einem Ballon heraus) experimentiert. Keine dieser Ausdifferenzierungen konnte sich aber auf Dauer gegenüber dem klassischen Panorama-Erlebnis durchsetzen,◀8 wie es der Korrespondent des »Journal London und Paris« nach einem Besuch in Barkers Rotunde in London 1789 beschrieb:

»O! wenn ich Ihnen den Eindruck wiedergeben könnte, den diese entzückende Täuschung auf mich abermals gemacht hat! Man steigt verschiedene Treppen und dann steht man auf einmal mitten in Brighton auf dem grünen Platze [...] Es ist Mittag. Nach Süden zu breitet sich die weite See aus. Der Anblick fesselte mich so auf die Stelle, daß ich den Athem an mich hielt, um das Wunder, das Grosse, das Hehre ganz einzusaugen. Man sieht wenigstens 16 englische Meilen weit in das Meer hinaus. Am fernen Horizonte kommen die Schiffe mit vollen Segeln [...] Weiter vorn werden sie schon unterscheidbarer [...] O! es ist unaussprechlich! man muß die See sehen...« (zit. n. Oettermann 1980, 83).

Typisch ist die Beschreibung der Gefühle, das Tempus Präsens, eine Erzählung wie von einer Szene mit Handlung, die in der Zeit abläuft. Bernard Comment (2000) hat das als Reaktion auf die Zersplitterung der Lebenserfahrung in der Moderne, besonders in der Großstadt, gedeutet, derer sich das Publikum im Alles-Sehen wieder Kontrolle zu verschaffen suche (ebd., 134ff);◀9 Lorenz Engell sieht den Genuss des Publikums gerade in dessen Fähigkeit, zwischen detailreicher Lebenswelt und Zusammen-Schau hin und her zu sehen, in einer Verschachtelung von Möglichkeit und Wirklichkeit.◀10 Manche Deutung spielte auch auf die durch Foucaults Geschichte des Blicks bekannt gebliebene panop-

tische Gefängnis­konstruktion Jeremy Benthams an, die mit der Ideologie des Alles-Sehens gleichzeitig nur in einem Kerker, mit dem eingesper­rten Blick, der nie über den Rahmen herauskann, eine Analogie mit dem Panorama bilde.¹¹ Das Publikum jeden­falls, das diesen Blick werfen kann, ist demokratischer zu­sam­mengesetzt als in der vorigen Trennung von Hochkultur (selbst die Theatermalerei war auf den besten Blickpunkt aus der Fürstenloge hin entworfen¹²) und Jahrmarkt möglich, die sich ›Belehren‹ und ›Vergnügen‹ seit dem Raritätenkabinett aufgeteilt hatten (Oettermann 1980, 99).¹³ In Einzelfällen separierten unterschiedlich hohe Eintrittspreise an verschiedenen Tagen die Besucher oder auch die Doppelung der Plattform in eine mit perspektivisch korrekter Aussicht und eine billigere mit unvollständigerer Illusionswirkung (Comment 2000, 115–119). Dass sich die Kunstelite vom industrialisierten Massenmedium abwandte, von seinem ›nur‹ technischen Realismus ohne schöpferische Leistung, war letztlich logisch, zumal sich die Akademien als Hüter der Genres Historien- und Schlachtenmalerei betrachteten (ebd., 87f). Sahen zwischen 1800 und 1820 jährlich 30- bis 50.000 Besucher ein Panorama, so sank die Zahl zur Jahrhundertmitte ab, um dann aber im letzten Boom zwischen 1870 und 1900 fast 100 Millionen Besucher zu zählen; selbst der königliche Hof – als zeitgenössischer Multiplikator – kam (Hess 1977, 168; vgl. auch Comment 2000, 66 ff.). Es sind nicht mehr Connaissseure mythischer und anderer Themen, die gebildeten Stände (Oettermann 1980, 26), sondern in einem ganz neuen Sinn »Kenner« des Dargestellten: Sie sind durch Zeitungen informiert, Soldaten kennen die Rangabzeichen, Reisende die Geografie, »Landadlige diskutierten die Rasse der dargestellten Pferde, Frauen betrachteten mit Kennerblick die Garderobe der Figuren, Seeleute entdeckten an den gemalten Schiffen Fehler in der Takelage usw.« (ebd., 44). Karussells, auf denen man symbolisch den Horizont bereisen kann, kamen zur selben Zeit in Mode und wurden zum Erstaunen und zum Verdruss der Wahrer von Sitte und Anstand »gerade von den Damen bis zum Erbrechen befahren. [...] Selbst der Schwindel, den diese Erfahrung begleitete, wurde vom Panorama simuliert. Die Berichte, dass ›zartnervige Damen‹ und ›junge Stutzer‹ in den ersten Panoramen seekrank wurden, sind zahlreich« (ebd., 13).¹⁴ »Von Königin Charlotte berichtet man, daß sie beim Anblick des vielen gemalten Wassers seekrank geworden sei: die Betrachterplattform hatte man ganz dem Eindruck einer Fregatte nachgestaltet...« (ebd., 81). Es ist zwar auch ein Labor, in dem ohne Gefahr oder Regenschauer etwas zu beobachten ist (ebd., 12), aber die aus der Wissenschaft ausgeschlossenen Frauen können sich hier zugeschriebenermaßen dem Genuss durch Kontrollverlust hingeben, gemäß dieser Ideologie geschlechtlicher Arbeitsteilung. Eine Frau erlitt bei der »Seeschlacht von Navarino« einen hysterischen Anfall,¹⁵ ein Diorama

von Sonnenschein bis Gewitter über einem Rheinschloss ließ eine Dame hastig ihren Regenschirm aufspannen (Gernsheim / Gernsheim 1968, 41f.), eine andere bat ihren Begleiter, mit ihr in die dargestellte Kapelle einzutreten, ◀16 des Königs Sohn fragt Daguerre, ob alles echt sei, und, so schreibt zumindest Comment, »[m]an sollte auch den Hund nicht vergessen, der das gemalte Wasser in einer Rotunde für echt hielt und hineinsprang« (Comment 2000, 103). Frauen, Kinder, Hunde, vielleicht noch die feminisierten »Stutzer« sind hier die Garanten für unverbildet-sinnliche Erfahrungen, Zeugen für die Echtheit oder zumindest Überzeugungskraft, das teilweise Überwältigende der Darstellung. Für das Theater war deren Prototyp der Bauer gewesen, der auf der Bühne dem Bedrohten zu Hilfe kommen wollte; aus der Malerei wird gerne Zeuxis' Geschichte von den Tauben, die an den gemalten Trauben pickten, angeführt. Solchen Geschichten steht dann auch der erste Bericht über das Panorama in Deutschland zur Seite, der 1794 durchaus ironisch gegenüber dem Authentizitäts-Klischee befindet, dort habe man erzählt,

»...es wären einige Damen (was doch den Damen nicht alles möglich ist) durch den Anblick seekrank geworden. Wenn sie es vorher schon einmahl gewesen sind, so ist es möglich. Vielleicht aber ist die Bemerkung bloß eine Dichter-Floskel, wodurch der Enthusiasmus seiner Relation Leben zu erteilen gesucht hat. Auch muß man diese Wage für mahlerische Verdienste sehr behutsam gebrauchen. Zeuxis soll durch ein Gemähde die Vögel des Himmels betrogen haben, und man bewundert den Mann deswegen in der Schule. Ich muß gestehen, daß meine hohe Idee von dem Kennerblick der Vögel, den man mir in meiner Kindheit beygebracht hatte, gar sehr gesunken ist, seit dem ich auf meiner eigenen Stube und mit meinen eigenen Augen gesehen habe, daß ein sonst schlaues Rotkehlchen, ein Paarmahl des Tages ein Schlüsselloch für eine Fliege hielt und mit großer Gewalt darauf zustieß« (zit. n. Oettermann 1980, 82). ◀17

Der Deutsche weiß zu unterscheiden zwischen Betrug und Schlausein: Dass es den Damen überhaupt möglich sei, seekrank zu werden, sei nicht gleich für »mahlerische Verdienste«, also besondere ästhetische Empfindsamkeit zu halten, und dem Zugriff auf die Darstellung als sei's das Dargestellte sei ein gewaltsamer Zug eigen. Angeblich hat Van Gogh nach dem Besuch des Panoramas von Scheveningen gesagt: »Der einzige Fehler dieses Gemäldes ist, dass es keinen hat« (Comment 2000, 88). Echte Kunst zeichne sich also nicht durch maximalen Realismus aus. Auch Baudelaire lehnte die »brutale und überwältigende Magie« der Panoramen ab; was aber »falsch« sei, sei »dem Wahren unendlich viel näher«, während diejenigen »Landschaftsmaler Lügner sind, [die] zu lügen verabsäumt haben« (zit. in: ebd., 61). ◀18 Das hat aber mit dem Panorama nichts mehr zu tun, in dem gerade die Kompetenz lustvoll eingeübt werden kann, am eigenen Leib die Überzeugungskraft der Bildtechnik mitzuvollziehen. In der

Filmtheorie hat die Apparatus-Debatte das Oszillieren zwischen Glauben und Wissen als Konstituens medialer Wahrnehmung, eine »double-knowledge-Struktur« eingeführt. Die Herrschaft über den eigenen Blick liegt nicht mehr nur in der Hand der Gestalter der Kirchenfenster (oder lag dort nie), die Macht zum Sich-Versetzen ist eine eigene, und insofern die Herausbildung dieses medial geschulten Subjekts als »Selbsttechnik« beschrieben werden kann, bietet es eine der Voraussetzungen für den aktuellen Siegeszug der Science Center. Das heißt allerdings nicht, dass tatsächlich die Möglichkeit der freien und autonomen Entscheidung, was wie wahrzunehmen sei, allein beim mündigen Subjekt läge; nach wie vor unterliegen die Bilder größeren Politiken und folgen in Inhalten wie Abbildungsideologien überindividuellen Zusammenhängen. Nur die Grenze hat sich verschoben, an der die Auseinandersetzung um Wahrhaftigkeit geführt wird, die Prüfungsinstanz der Beglaubigung wird individualisiert (wenn auch massenweise) und mit der Ideologie ›Unmittelbares Empfinden bedeutet Authentizität‹ versehen. Die Verlegung der Grenze hat Michel Foucault mit der »Sorge um sich« als eine der »Technologien des Selbst« im Modus der »Gouvernementalität« (aus frz. GOUVERNER, regieren, und MENTALITÉ, Denkweise) beschrieben. Die verbreitetsten Themen der Panoramen waren im traditionellen Sinne ›gouvernementale‹, nämlich solche, in denen sich Nationalstaaten wie und inmitten von Naturgewalten etablieren: Schlachten vor grandiosen Landschaften, Schlachten auf See, Könige zu Besuch, exotische Kolonialansichten zur Untermauerung der eigenen nationalen Expansion (Comment 2000, 8),¹⁹ und selbst wo die Motive keinen derart offensichtlichen politischen Anlass hatten, war doch den Zeitgenossen die je spezifisch nationale Bedeutung bestimmter Denkmäler, Bauten oder Landschaften gut bekannt. Fast ist es heute uninteressant, ›Herrschaft‹ überhaupt noch in Uniformen und institutionalisierter Macht zu suchen, so selbstverständlich sind Selbstbeherrschung, Verhaltenslehre, SOCIALISING oder Disziplinierung der problematische Ort von Selbst-Lenkung geworden (vgl. dazu von Osten (Hrsg.) 2004, Bergermann / Hanke / Sick (Hrsg.) 2005 i.V.). Eher erstaunt die Abbildung von Soldatenmassen als die Nachricht, Wahrnehmungsanpassung sei freiwillige Unterwerfung, wo Foucault seit den 1970ern den Formen des Gouvernementalen jenseits staatlicher Macht nachging. Schlagend scheint daher die direkte Sichtbarkeit des ›Gouvernementalen‹ im engen Sinne in den zahllosen Schlachtendarstellungen²⁰ sowie in der direkten Einflussnahme etwa des Kaisers Napoleon I., der 1810 die »Ansicht der Begegnung zwischen den Kaisern Frankreichs und Rußlands in Tilsit« sah und anschließend geschmeichelt befahl, ca. zehn²¹ weitere Rotunden auf den Champs-Élysées zu bauen, um die größten Schlachten der Revolutions- und Kaiserzeit darzustellen und dann auf propa-

gandistische Reisen zu schicken – seine militärischen Misserfolge verhinderten die Realisierung. Nach dem Sturz Napoleons wurde jeweils dem Herrscher gehuldigt, der gerade an der Macht war, aus der Verbannung zurückkam usw. In der Zensur bestimmter Denkmäler aus Stadtansichten oder der Verdunkelung der gegnerischen Flotte in einem Schlachtenpanorama ist der im engeren Sinne politische Impuls unmittelbar einsichtig (Comment 2000, 29f; 44). Selbst eine Kirche ist nicht nur Ort der religiösen Kontemplation oder architektonische Besonderheit, sondern eng in Nationalideologien eingebunden, wie ein deutscher »gotischer Dom in Morgenbeleuchtung« beispielhaft zeigt, ein Diorama von 1830, das 1814/15 von Schinkel als Denkmal für die Freiheitskriege konzipiert worden war und laut Friedrich Wilhelm III. »die ganze vaterländische Geschichte in ihren Hauptzügen« veranschaulichen sollte (Hess 1977, 141f, 153f). Günther Hess hat die Panoramen insgesamt im Kontext historisierender deutschnationaler Denkmäler und Museen gesehen. Auch Potsdam oder das Schloß Marienburg seien als ausgeprägt »preußische Ansichten« präsentiert worden, so »mußte dann sogar die auf Stimmungen und Beleuchtungen fixierte Kritik ›das VATERLÄNDISCHE Bild‹ erkennen« (Erich Stenger 1925, 38 zit. n. Hess 1977, 142 f). Eine mittelalterliche Ruine, eine italienische Ansicht und das Gebirge waren so als typische Stationen einer romantischen (deutschen) Reise entzifferbar (von Plessen 1993, 16 f.; Comment 2000, 50, 59 et passim). Selbst ein idealisiertes Rom (wie auf dem ersten deutschen Panorama) kann im Kontext deutscher Kleinstaaterie als Sehnsuchtsstolos für die nationale Einheit gelesen werden (Oettermann 1980, 20). Das »Kaiserpanorama«, ein Rondell für stereoskopische Fotografien, von Walter Benjamin, Kafka und anderen beschrieben, trug schon seinen Namen dank der Begeisterung seines Entwicklers August Fuhrmann für seinen Kaiser. Die Panorama-Plattform selbst ist mehr als eine »reine anonyme Höhe«, sondern ein symbolisch aufgeladener Standpunkt, der entweder mit dem Blick in Herrschaftsarchitektur (wie die Pariser Tuileries) die Demokratisierung demonstrierte (ebd., 19) oder zumindest einen Blick in die Räume der Macht bot, wie das neben den Schlachten zweitbeliebteste Motiv britischer Panoramen, die königliche Familie im Park ihrer Sommerresidenz (im »Panorama von Windsor«). »Herrschaft und Handel«, fasst Oettermann zusammen, »geschickter war das Interesse eines Bürgers der konstitutionellen Monarchie für das Panorama nicht zu gewinnen. Seit diesen beiden Ausstellungen im Jahr 1798 war das Panorama im Bewusstsein des Publikums nicht mehr nur die Bezeichnung für eine beliebige Schaustellung unter anderen, sondern es wurde zum Markenzeichen für den, der seinen patriotischen Gefühlen ein paar schöne Stunden machen wollte« (ebd., 83).

Auf der Darstellungsebene geht es also um ›Herrschaft‹ – wie ähnlich ist sie derjenigen über die Wahrnehmungstechnik? ◀22 Wie oberflächlich-kontingent oder strukturverwandt solche ›gouvernementale‹ Themen mit den medialen Techniken, dem REGIEREN DER SINNE zu tun haben, wird zu fragen sein. Die metaphorische Verwendung jedenfalls von ›Panorama‹ im Sinne von ›Allansicht‹ folgt NACH der technischen Erfindung, auch wenn es bald andersherum zu sein schien: als ob »das Panorama als Kunstform dem Panorama als einer seit ewigen Zeiten vorhandenen Naturform nachgebildet« sei (Oettermann 1980, 8). Und nicht zuletzt deswegen werde das Panorama »mehr als nur ästhetisches Pendant einer Naturerfahrung, es ist ein optischer Simulator, in dem diese Naturerfahrung geübt werden kann: eine Lernmaschine und ein Surrogat.« (ebd., 12). Es wird letztlich »zum Muster, nach dem sich Seherfahrungen organisieren«

(ebd., 8). Eine solche Durchdringung, bei der das Medium die Wahrnehmung formt und sofort zur Natur erklärt wird, während gleichzeitig die Evidenz des Dargestellten gerade der Natürlichkeit der Formung geschuldet sein soll, ist auf jeden Fall eine höchst komplizierte Regierungsfigur: Denn wer regierte hier wen?



Science Center. Gerne selbst begreifen



Hier scheint klar, dass der weiße Kittel streng den Besucherblick regieren oder dirigieren will (Abb.4). Sonderlich immersiv, sonderlich in das Selbst hineinverlegt ist hier die Aneignung von Wissen über Fakten der Natur nicht, vom Eintritt in den Raum einmal abgesehen, die Objekte sind stumm, hinter Glas, ◀23 wie auch hier im Meereskundemuseum des ›Deutschen Technikmuseums Berlin‹ (Abb.5): Das klassische »Bitte nicht berühren« geht einher mit Übersichtlich-

Abb. 4: Moulagensammlung der Berliner Charité-Hautklinik 1910.

Abb. 5: Meereskundemuseum, biologische Sammlung und Fischereisammlung (undatiert).

keit, Gradlinigkeit, Licht; schon dass man die botanischen Objekte in solche vermutlich logisch angeordneten Register packen kann, verheißt eine erlernbare anschauliche Wissensordnung. Beide Fotos stammen aus dem Katalog zur Ausstellung »Theater der Natur und Kunst«, die 2000 im Berliner Gropius-Bau zu sehen war und die Diskussion um das Konzept der Wunderkammer als historischem Ausstellungsprinzip wiederaufleben ließ, das diese starren Ordnungen (der Einteilung in Disziplinen u.a.) verlasse, Dinge in neue Zusammenhänge stellen könne, vor künstlich errichtete akademische Einteilungen zurückgehe und dem Staunen ebenso seinen Platz ließe wie dem Erfahren. Was in weniger starrer Form z.B. so aussehen könnte, mit Möglichkeiten zum Anfassen und unordentlicher kombinierbaren Objekten (Abb.6).

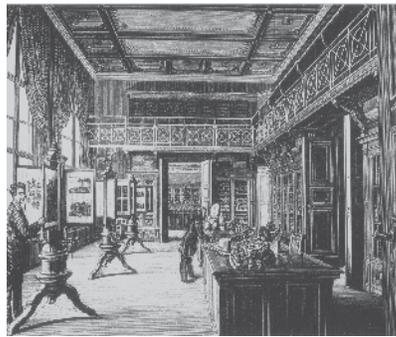


Abb. 6: Königliches Botanisches Museum in Schönberg bei Berlin 1882.

Doch mit dem Abmontieren der Glasscheiben, dem Umordnen und Anfassen der Dinge wird es nicht getan sein. Hieß es über das Diorama in der »Times« (1823) noch: »The whole thing is nature itself [...] You have, AS FAR AS THE SENSES CAN BE ACTED UPON, all these things (realities) before you«, **24** so wird das »insoweit« immer mehr ausgedehnt. Besucher werden in gewissem Sinne Teil der Ausstellung, durch architektonische und technologische Mittel sowie durch eine bestimmte Auffassung von der besonderen Überzeugungskraft, dem besonderen »Wahrheitseffekt« des Selbst-Machens. Tony Bennett (1995) spricht in »The Birth of the Museum« vom »public display«, das auch ein »display of the public« sei, innerhalb dessen Besucher zu einem bestimmten Verhalten diszipliniert würden. **25** »Interaktivität« charakterisiert jetzt den Handlungsraum zwischen Objekt (z.B. Ding, Umgebung, Gerät) und »Selbst«. Im Panorama lernte das Selbst die Wahrnehmungsanpassung z.B. an die dioramatische Veränderung von Tag und Nacht nach ca. 15 Minuten, im Science Center lernt es die Bedienung von Knöpfen, Hebeln, Bewegungsmeldern, Touchscreens uvm. nach wenigen Griffen: »more senses can be acted upon, and they are acting themselves«, ließe sich im Anschluss formulieren. **26** Das hat Konsequenzen für das Verständnis von »Subjekt« und »Wissen«. Wo das zu Unterrichtende nicht mehr getrennt und gegenüber den Lernenden/Spielenden situiert, wo eine Autor-schaft von Indoktrination oder Curriculum kaum mehr auszumachen ist, führt Mieke Bal (1996) den Begriff einer »expository agency« ein, die sich nicht mehr an individuelle Intentionen knüpft, aber dennoch an Individuen und ihre Ein-

bettung in Machtstrukturen gebunden bleibt. ◀27 Agenten sind der Kittel, das Glas, die Dinge, die Museumsverwaltung, die Tradition der Beschriftung und vieles mehr, auch die BesucherIn. Um ›Interaktivität als theoretisches Konzept‹ zu untersuchen, geht Andrew Barry von der »politischen Anatomie des Museumsbesuchers« aus: Interaktivität habe immer einen zeitbezogenen politischen Resonanzraum (ders. 1998, 98), und wo es um das Ausstellen/Erfahren von Natur (Naturkunde, Naturwissenschaft, das Faktische) geht, beinhaltet dieser Raum eine besondere Beziehung zwischen naturwissenschaftlicher Forschung und dem Körper dessen, der forscht oder auch nur nachforscht. Mit zunehmender Bedeutung von Apparaten im naturwissenschaftlichen Labor verschiebt sich die Rolle des Forschers tendenziell weg von der Erfahrung hin zum Aufzeichnen und Beobachten von Experimenten; das aber hieße, dass auch der ungebildete Körper des Besuchers diese Rolle im Science Center spielen kann. Dass es doch ein ›verkörpertes Wissen‹ im Umgang mit den Apparaturen und Materialien gibt, haben neuere Science Studies zwar dargelegt, aber für die Präsentation von Wissenserwerbs-Modellen im Museum reicht ersteres aus:

»[t]he visitor is expected to make scientific principles visible to themselves through the use of touch, smell, hearing or the sense of physical effects on their own bodies. In a manner foreign to the practice of contemporary experimental science, the body is itself a source of knowledge« (Bennett 1995, 100).

Das ist praktisch, denn diese Wissensquelle Körper bringt jede/r mit. Und seine Besetzung im aktuellen ›politischen Resonanzraum‹ um 2000 ging unter dem Titel »Public Understanding of Science« vor sich.

Von 1999 bis 2003, finanziert von der Bundesregierung, antwortete das Programm nach britischem Vorbild auf ›Akzeptanzprobleme‹ naturwissenschaftlicher Neuerungen in der Gesellschaft, am deutlichsten sichtbar im Bereich der Gentechnologie. Einerseits gab es noch nie so viele Ausstellungen zum Thema Körper, andererseits waren nicht-verbale Vermittlungsformen und Historisierungen überhaupt beliebt (im Jahr 2000 wurden 200 neue Museen eröffnet und es gab 9348 Sonderausstellungen mit knapp 100 Millionen Besuchern), ca. 20 Science Center waren und sind in Deutschland geplant (obwohl in den USA viele bereits wieder schließen). Die EXPO 2000 hatte als eine ihrer Besonderheiten einen Themenpark im Angebot. ◀28 Zweifel an wissenschaftlicher Objektivität, Misstrauen gegenüber ethisch vertretbarer Umsetzung, Angst vor unkontrollierbaren Folgen, so die Hoffnung der einen und die Kritik der anderen, solle mit PUS (auch PUSH ◀29) ersetzt werden durch Vertrauen in die Wissenschaft und deren öffentliche Legitimation. Kann man Forschung popularisieren? Kann man wissenschaftspolitische Entscheidungen trotz aller Speziali-

sierung demokratisieren? Verspricht sinnliche Erfahrbarkeit der wissenschaftlichen Zusammenhänge eine menschengemäÙere Art von Wissen? Entledigen sich damit Politik, Forschung und Wirtschaft der Legitimation z.B. im Bereich BIOENGINEERING? Sharon Macdonald befand als Teil der ›Politics of Display‹, »›public understanding of science‹ is often conceptualized in terms of ›public appreciation of science‹« (Macdonald 1998b, 16). ◀30 Ist es nicht eine romantische Vorstellung, hinter die Brüche der Moderne zurückgehen zu wollen, die u.a. die Trennung von Wissenschaft und Gesellschaft hervorbrachte? Vor diesem Hintergrund wurde am

9. September 2000 das ›Universum Science Center Bremen‹ eröffnet.

In räumlicher und organisatorischer Nachbarschaft zur Bremer Universität situiert und durch eine Private-Public-Partnership getragen, ◀31 soll das ›Universum‹ an einen Wal erinnern oder auch an eine Muschel mit wertvollem Inhalt. Mit 1,5 Millionen Besuchern nach drei Betriebsjahren (durchschnittliche Verweildauer dreieinhalb Stunden) hat das ›Universum‹ seine eigenen Schätzungen übertroffen. ◀32 Getreu dem ersten Center seiner Art, dem ›Exploratorium‹ in San Francisco, wird das Erforschen des ›Universums‹ im Eingangsraum nach dem Modell Polarexpedition nahegelegt. Ausgestelltes und das zu Erfahrende stehen eben nicht automatisch im Zusammenhang – dieser muss hergestellt werden, der Raum zwischen beiden wird ausgefüllt. »One such ›filler‹ is narrative.« (Bal 1996, 4). Verbreitet sind Formen wie die WALKING TOUR, Figuren wie der ›edle Wilde‹, Tiere als personalisierte Führer in fremden Lebensräumen, ähnlich den Polarforschern, oder Familiengeschichten wie von Ken, Eva und der kleinen Judith, die von den BesucherInnen am Bildschirm gendiagnostisch beraten werden können. Im ›Universum‹ wird der männlich konnotierte Eindringling mit Hermann Hesse abgesoftet ◀33 und das Publikum akustisch auf das ›einfühlende Erobern‹ von Wissenskontinenten eingestimmt. Diese sind topographisch in drei Teile (›Mensch, Erde, Kosmos‹) gefasst. ◀34 In der Pressemitteilung mit dem Titel »Wer nicht fragt, bleibt dumm. Das ›Universum Science Center‹ stellt Fragen und macht Antworten erlebbar«, heißt es:

»... statt vorgefertigte Antworten bereitzuhalten, wird hier auf Erlebniswelten und den Mut zur Selbsterfahrung und Forschung gesetzt [...] Ein Spiel mit Laser und Nebel lädt ein, über den Zusammenhang von Licht und Zeit nachzudenken. Und vielleicht über die unzähligen Fragen, die auch das



Abb. 7: Postkarte aus dem ›Universum‹-Shop.

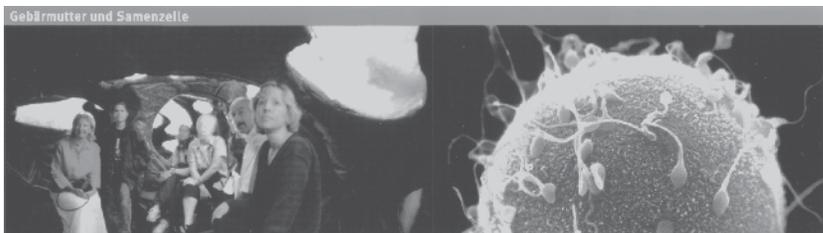
Universum offen lässt. Schließlich sind es nicht nur Antworten, die das Universum vermitteln möchte«.

Hier sollen – in Zusammenarbeit mit der Universität, die an der Entwicklung der Exponate irgendwie beteiligt ist³⁵ und damit die Korrektheit des Erlebbar bescheinigt – nicht nur harte Fakten präsentiert werden; die Stimmung erinnert mehr an den Romantiker Novalis: »Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren / sind Schlüssel aller Kreaturen / wenn die, so singen oder küssen, / mehr als die Tiefgelehrten wissen...«³⁶ In der ›begehbaren Gebärmutter‹, die den Eingang zum Bereich Mensch bildet, wird beides kombiniert.³⁷ Auf Bildschirmen läuft eine Dokumentation über die Begegnung von Eizelle und Sperma (die rationale Erfassung der Welt), und diese Monitore sind eingebettet in Wände einer dunklen Höhle aus weichem Plastik mit runden Öffnungen, Sitznischen und Gängen, beschallt von einem leisen Herzschlag (sinnliche Erfassung der Welt). Der Katalog setzt wiederum Bilder von beiden zusammen (Abb.8).³⁸

Es schließen sich die Abteilungen zu menschlichen Sinnesorganen und zur Genetik an. Auch hier werden Wahrnehmungsexperimente, optische Täuschungen usw. kombiniert mit Hinweisen darauf, dass z.B. das Sehen sich nicht in Physik und Physiologie erschöpfe. Räume zum Geschichtenhören oder Gelegenheiten, Gedanken auf Notizzetteln zu hinterlassen sind vorhanden; verdichtet im Postkartenheft des ›Universum‹ sind Aufnahmen von Exponaten und Zitate einander direkt zugeordnet (»Hinsehen heißt denken. Dali«; »Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt. Goethe«).

»Erfahrungen vererben sich nicht – jeder muss sie allein machen.« (Abb.9) Hinter dem biologischen Anspielungsreichtum um Vererbung, Genealogie, NATURE OR NURTURE fällt die ›Universum‹-typische Ersetzung von Begriffen wie ›Wissen‹ und ›Information‹ durch ›Erfahrung‹ (auch: ›Erleben‹, ›Eindrücke‹...) kaum auf. Was Tucholsky vielleicht im Kontext einer enttäuschten Liebesgeschichte geschrieben haben mag, bekommt in diesem Zusammenhang eine beson-

Abb. 8: Die ›begehbare Gebärmutter‹ im Katalog des ›Universums‹.



dere, auch verheißungsvolle Note, so als ob das zu Erfahrende im Science Center eben nicht kanalisiert, multimedial aufbereitet, durch zahllose kulturelle Konventionen geprägt und technische wie soziale Systeme konstituiert worden sei, sondern in natura unverstellt sich dem darbiete, der mutig, offen oder auch nur melancholisch genug ist, es kennenzulernen. Dabei ist nicht nur der ›Inhalt‹ der Erfahrung ein derart ›gemachter‹, auch das Erfahren macht man eben nicht allein. Jedenfalls nicht ganz selbst.

Vom Regieren der Sinne

In der »Duftkammer« (Abb.10) ist wenig Interaktion im Spiel, außer beim Ingangsetzen des Bewegungsmelders, der bei Eintreten Geruch und Geräusche freisetzt, die den Eindruck von Frühlingwald oder brennendem Holz im Bild verstärken – mit dem Ingangsetzen der ›willing suspension of disbelief‹ (angeleitet durch die Schrifftafel, Gerüchte sprächen ohne Worte ◀39) handelt es sich also eher um das Sich-Selbst-Beobachten beim Sich-Täuschen-Lassen, das Seinen-Sinnen-bei-der-Arbeit-Zusehen. Ähnlich bei dem ›Hängenden Stein‹ (Abb.11): Hier muss man nicht nur ›alles selbst machen‹, sondern sich in bester Selbsterfahrungstradition darauf ›einlassen‹ und sich darauf konzentrieren, genau die Angst zu haben, die man evolutionsbedingt haben soll, wobei die Lautsprecher links und rechts der Ohren dazu auffordern, die Hände auf den Stein zu legen, sich dessen Schwere vorzustellen und dann zu beobachten, wie der Puls sich beschleunigt, um beim Aufste-



Abb. 9: Postkarte aus dem ›Universum‹-Shop.

Abb. 10: Die ›Duftkammer‹ (›Universum‹-Katalog).

Abb. 11: Der ›hängende Stein‹ (›Universum‹-Katalog).

hen zu lernen, dass das nichts Schlechtes sei – wer keine Angst habe, habe auch keine Phantasie (Erich Kästner).

Die Exponate beziehen sich keineswegs nur auf ›den Menschen‹ gegenüber den ›harten naturwissenschaftlichen Fakten‹, vielmehr ließe sich auch eine Interpretation denken, die ›dem Menschen‹ sich selbst als Maschine vorführt (Abb.12). Stellung und Winkel der ›eigenen‹ Skelettknochen werden von den Bewegungen auf der Ruderbank her abgeleitet, berechnet und in Echtzeit visualisiert, so dass sich der Ablauf der Einzelbewegungen genau beobachten lässt. Bewegungen von Kugeln zwischen Gravitation und Drall, Trägheit und Bewegungsimpuls werden im zweiten Bild/Experiment von links erfahrbar, wenn die Eigenbewegung des Besucherkörpers die Kugel entsprechend in Gang setzt. In einfachen Wenn-dann-Verknüpfungen visualisiert sich hier, was auch in mathematischen Gleichungen aufgeschrieben, ebenso unfehlbar immer zu wiederholt werden könnte. Hier kann man nichts falsch machen, die ewigen Naturgesetze spulen sich von selbst ab (was die enge Entsprechung von Aufbauten/Apparaturen und dem herrschenden Verständnis von Natur/Naturwissenschaft als den ehernen Gesetzen unveränderlich gehorchend illustriert).

Den eigenen Schall in einen Schlauch zu schicken und diesen mit sekundenlanger Verzögerung am Ende des Schlauchs ins Ohr zu empfangen, ist, wenn er (Abb.13) durch einen auf eine riesige Spule gewickelten langen Schlauch geführt wurde, nicht nur eine Demonstration der Materialität und daher zeitlicher Trägheit von akustischen Phänomenen, sondern auch ein Sinnbild für ›Selbsterfahrung‹ am Anfang des 21. Jahrhunderts, wo das Prinzip der Selbstaffektion (mit Derrida von Aristoteles bis Husserls Sich-Selbst-beim-Sprechen-Vernehmen entwickelt) physikalisch wörtlich genommen und ausbuchstabiert scheint. Was auf Distanz visualisiert werden könnte, beginnt und endet am Kopf, am Sitz der beteiligten Sinnesorgane, Mund und Ohren, aber auch des Gehirns, wie ein geschlossenes, selbstinduzierendes System, in dem eherne Ge-

Abb. 12/13 (nächste Seite): »Ruderbank, Höchstleistungen, Balance« (›Universum‹-Katalog).



setze und kleine Überraschungsmomente auf engstem Raum benachbart lokalisiert werden.

In diesen Installationen kann nachvollzogen und eingeübt werden, wie Naturgesetze funktionieren; die Handlung der Besucher setzt den Ablauf der Installation in Gang. ◀40 Kontrollierbarkeit, Beobachtbarkeit, Wiederholbarkeit, auch Variierbarkeit sind Kriterien für empirische Forschung UND für ›Wissen‹. Meist sind Experimente an Alltagswahrnehmung angelehnt und verändern sie in wenigen Elementen, so dass der Schritt, NACH dem Lesen der Erklärungstafel das Abgelaufene zu ›verstehen‹, eher klein ist (»das Vertraute mit anderen Augen sehen«, wie das ›Universum‹-Postkartenheft formuliert ◀41) und der mögliche Widerspruch zwischen der Intuition und dem Erlernen der Ausstellungs-Apparate minimiert bzw. vergessen werden kann. Offen bleibt, ob man sich als Apparat-kompatibel erlebt oder als individueller Forscher. Zu vermuten ist allerdings, dass die Selbstwahrnehmung von BesucherInnen weniger auf die Tatsache zielt, dass alle anderen die gleichen Reaktionen zeigen: ›Gleichmacherei‹ scheint kein diskriminierendes Kriterium, im Vordergrund steht vielmehr das Selbst/Selbst-Entdecken. Stets meint man seine Erfahrungen selbst zu machen, auch wenn man sie zusammen mit der Maschine macht, ohne sein ›Selbst‹ entsprechend maschinenverlängert zu verstehen. »Die Koppelung von Wahrnehmungsweise, Wissenschaft und Ordnung«, so Silke Bellanger,

»wird mit Unterstützung zahlreicher menschlicher und nichtmenschlicher HelferInnen praktiziert und hergestellt. Mit dem Eintritt [...] qualifizieren sich [die BesucherInnen] als der Erkenntnis fähige Subjekte und erhalten die Möglichkeit, die Welt zu sehen. Damit bestätigen sie die Umsetzbarkeit der modernen Wissensproduktion und ratifizieren den Vertrag der Moderne« (Bellanger 2001, 217). ◀42

Diesen »Vertrag der Moderne« charakterisiert Bellanger im Rückgriff auf Latour mit der Trennung von Bereichen wie Wissenschaft und Politik bzw. Gesellschaft, Erkennen und Handeln, sowie den Verschiebungen im Verständnis von Natur und Kultur, Subjekt und Objekt (ebd., 209). Gegen die regelmäßig wieder beklagte Auflösungserscheinung des Menschen, gegen Verlust des Körper-



lichen, Spezialisierung und Entfremdungstendenzen sollten Science Center Vertrauen zurückgeben:

»Die Rettung aus der Not wird in der Verbindung der ehemals getrennten Bereiche der Wissenschaft und der Gesellschaft gesehen. Damit wird als Lösung der gegenwärtigen Krise die Hervorkehrung der bislang verschwiegenen Komponente der modernen Verfassung angeboten. Das Verheimlichte wird zur Lösung. War einst die Trennung der Bereiche die Basis der Moderne, so ist nun die Vermittlung, die Verbindung die Grundlage für Sicherheit in der Welt« (ebd., 218 f.).

Diese Rede von der Krise und einem verlorengegangenen ganzheitlicheren Leben hat sich in der abendländischen Geschichte zwar oft wiederholt, aber dennoch frappiert hier die enge Beziehbarkeit solcher Argumentationen mit der Entstehung und der Ausgestaltung der Center. Während eine z.B. feministische Wissenschaftskritik den Neutralitätsanspruch als interessensgeleitete Repräsentationspolitik, als Ausschluss von Frauen, Nichtwestlern und »verkörperten Interessen« (vgl. Haraway in: ebd., 214) infrage stellt, scheint das Selbstmachen den subjektiven Faktor in das kritisierte Objektivitätsideal wieder einzugliedern – vorausgesetzt, es bestehe eine umfassende Analogiebeziehung zwischen der Erfahrbarkeit der Dinge und den Dingen. Bis in die einzelnen interaktiven Exponate hinein sind die Beziehungen der »getrennten« Bereiche nachzuverfolgen, HANDS-ON erhält eine neue Konnotation der »Berührung« getrennter Sphären in der Berührung des Besuchers; alte Museumsobjekte werden zweifelhaft, wo die neuen die Verbindbarkeit demonstrieren und der im alten Konzept noch ausgeschlossene Körper die Grundlage der Erkenntnis wird. Zwei Dinge geraten dabei aus dem Blick: Erstens ist der Körper kein unbeschriebener, unschuldiger, sondern nur insofern zentral, als er ein anschließbarer, kulturell/medial formatierter ist, und zweitens besteht geradezu die Pflicht, aktiv zu werden: Das ist keine Freiheit, keine Möglichkeit, sondern Bedingung. »In den Zeiten des neoliberalen Selbstmanagements wird die Partizipation den Subjekten zur Pflicht und Notwendigkeit« (ebd., 220).**43** Was also als größtmögliche Natürlichkeit der Erfahrung und des Lernens angekündigt wird, begründet mit der Unmittelbarkeit in der Vermittlung und der Anpassungsleistung der Medien an die Benutzer(körper), benutzt ebenso codierte Kommunikationswege, deren Code aber hinter der Unmittelbarkeits- und Spaßwerbung verschwindet. Darüber hinaus ist die Individualisierung von Erfahrung sogar Bestandteil einer Herrschaftstechnik, die den Subjekten immer mehr Freiräume für eigene Erfahrungen zu organisieren scheint. Bellanger schließt mit einer Warnung vor dieser Versöhnungs- und Heilsgeschichte: »Das Konzept [...] der Science Center] läßt sich als ein Märchen über die wiedergefundene Unschuld lesen. Erwachsene Menschen, Opfer der modernen Tren-

nungs- und Reinigungsarbeit, sollen wieder mit sich und der Welt spielen können« (ebd., 221). ◀44

Damit ist durchaus kein klassisch-aufklärerischer Vorwurf an die Betreiber und Designer von Science Centern formuliert, insofern jeder Repräsentationsmodus seine blinden Flecken haben muss, um zu funktionieren. Unangenehm ist allerdings die Natürlichkeitsideologie. Ein Panorama zeigt: ›Das ist so gewesen‹ – und wo es nicht historisch ist, sondern wie eine Berglandschaft gerade mit dem Ziel ausgesucht zu sein scheint, ein ›das ist immer so‹ zu zeigen, da färbt doch die Naturansicht, die stets den Rahmen der historischen Ereignisse bildet, auf das Politische ab, gibt ihm einen Anstrich von Natürlichkeit im Sinne von Faktizität. Im Science Center bekommt das Faktische einen Anstrich von Natürlichkeit. Dass das Publikum hier in ganz neuer Weise konstitutiv ist in der Herstellung von Vermittelbarem, müsste die Frage aufwerfen, ob damit die Kategorie Gender, die im Panorama-Publikum so fundamental am Verständnis der Wahrnehmung beteiligt war und im Science Center mindestens quantitativ wesentlich ist, ◀45 hier eine epistemologische Rolle spielt. Das Publikum der Panoramen wurde durch die Fallbeispiele weiblicher Rezeption auch in seiner Gesamtheit latent feminisiert (was seiner Eigenschaft, eine Masse zu bilden, ebenfalls entgegenkam); eine vergleichbare exemplarische Figur hat sich im Science Center noch nicht verfestigt, wenn auch ›das Kind‹ und in Folge ›das Mädchen‹ prominente Figuren in der Rhetorik von Selbstdarstellungen, Erfahrungsberichten, der Presse etc. sind. An der Schnittstelle zwischen individueller und gesellschaftlicher Meinungsbildung zu den neuen Lebenswissenschaften könnten diese Figuren hohe politische Symbolik besitzen, in epistemologischer Hinsicht erschienen Ontogenese und Unverbildetheit benachbart. Das Märchen hieße also ›mit High-Tech zurück zur Natur‹, wo man keiner autoritären Predigt mehr folge, sondern am eigenen Leib lerne, während doch die Autorität und das Eigene bereits ineinander greifen. Foucaults Begriff der Gouvernementalität beschreibt dieses Ineinandergreifen, zunächst im Rückgriff auf Formen politischer Regierung und der Formung von Menschen, von regierten Subjekten, die eben nicht mehr nur »von oben« vor sich geht, sondern wesentlich auf selbsttätigen Formungen beruht, den »Technologien des Selbst«, »Formen, in denen das Individuum auf sich selbst einwirkt« (Foucault 1993, 27), Praxen, mit deren Hilfe Menschen ihre Subjektivität formen, um den widersprüchlichen sozialen Anforderungen gerecht zu werden oder zu widerstehen. Sie vollziehen sich im Feld der Gouvernementalität, wo Herrschaft und Subjektivität ineinander greifen und Existenzweisen des Einzelnen strukturieren.

»Technologien des Selbst definieren sich darüber, dass sie es ›Individuen ermöglichen, mit eigenen Mitteln bestimmte Operationen mit ihren Körpern, mit ihren eigenen Seelen, mit ihrer eigenen Lebensführung zu vollziehen, und zwar so, dass sie sich selber transformieren, sich selber modifizieren« **46**

und diese ›Technologien‹ werden Bestandteil größerer Machtverhältnisse, in Herrschaftsstrategien integriert, so dass nur noch deren Verknüpfung als Regierung bezeichnet werden kann. »Man muss die Punkte analysieren, an denen die Techniken der Herrschaft über Individuen sich der Prozesse bedienen, in denen das Individuum auf sich selbst einwirkt« (Foucault 1993). **47** Damit ist die analytische Trennung von oben und unten, Staatsgewalt und ggf. unterdrücktem Bürger unterlaufen, Macht und Subjektivität verschränkt; Regierung fördert Selbsttechnologie oder findet heute nur noch als »Kombination aus Individualisierungstechniken und Totalisierungsverfahren« **48** statt. Dass staatliches Regierungshandeln und Wissen, eine mögliche strukturelle Gemeinsamkeit aller Wissenschaften, schon um 1800 eng zusammenhängen, lässt sich in der Geschichte der Kybernetik ablesen, denn sie bezeichnet nicht nur eine wissenschaftliche Betrachtungsweise von Regelungskreisläufen, die mit der Kybernetik des 20. Jahrhunderts für alle Disziplinen in Anwendung gebracht werden sollte (etwa in analogisierender Betrachtung von Hirn/Computer, Mensch/Maschine, Gesellschaft oder Psyche als homöostatischen Systemen), sondern auch die Funktionsweise staatlicher Handlungen, wie Joseph Vogl in der historischen Rekonstruktion aus Ampères Begriff der CYBERNÉTIQUE schreibt (Vogl (i.Dr.), 55 f). Der KYBERNETES steuerte schon in der Antike das Schiff und den Staat mit verschiedenen Wissenstechniken unter einem Begriff und wurde 1948 bei Norbert Wiener zum Namenspatron einer neuen Wissenschaftstheorie, deren »Steuerungstechniken [...] für die unterschiedlichen – biologischen, technischen, sozialen – Systeme gleichermaßen gültig sind« (ebd., 66). **49** So standen sich also seit dem 17. Jahrhundert, spätestens seit 1800 bereits ›Wissen‹ und ›Staat‹ durchaus nicht einfach gegenüber (ebd., 62). **50**

Nun stehen natürlich auch im engeren institutionellen Sinne Regierungen, die britische und die deutsche Bundesregierung für die Programme »Public Understanding of Science« (in Großbritannien seit 1986) bzw. »Wissenschaft im Dialog« (getragen durch den Deutschen Stifterverband für die Wissenschaften seit 1999) hinter der Entwicklung der Science Center, und dass hier für Akzeptanz gegenüber neuen Technologien geworben werden soll, die als zukunftssträftig und wirtschaftlich unentbehrlich gelten, **51** sowie der Nachwuchs für die entsprechenden Industrien angesprochen wird, ist unübersehbar. Andere

Wanderausstellungen zum Thema Körper wurden teilweise von Konzernen oder auch der DKV gesponsort, die sicher für Vertrauen in moderne Medizin- und Pharmatechnik werben wollen,◀52 und von Hagens' ›Körperwelten‹ kann ohnehin nur als Geldmaschine betrachtet werden. Dennoch reicht der Verweis auf ein neoliberales Bildungsmanagement nicht aus (oder auf Presse- und PR-Abteilungen◀53), um die ›Erfahrungstechniken‹ zu beschreiben. Science Center oder auch die Panoramen allein als verlängerten Arm, als Propagandainstrument, Manipulationsmaschine zu betrachten, verfehlt deren spezifische Verfasstheit, die erst durch die Selbsttätigkeit des Subjekts in Kraft gesetzt wird. Ebenso wenig lassen diese sich komplett in das Subjekt hineinlegen,◀54 obwohl Regieren natürlich auch gerade im Bereitstellen der Möglichkeiten zur Selbsttechnik liegt.◀55 Dieses gouvernementale Feld ist ein mediales – nicht insofern Medien Instrumente zur Vermittlung von Herrschaftsinhalten sind, sondern das Bedingungsgefüge für die Übertragung und Konstitution von Wissen stellen, auf visuellen und anderen Wegen: Evidenzherstellung.

Wo Evidenz traditionell Unmittelbarkeit, Dabeisein und Miterleben suggerierte, war sie immer schon medialer Effekt und hatte stets mehr mit dem Glaubenmachen als mit dem Beweisen zu tun; sie musste sich immer mit dem Verdacht auseinandersetzen (vgl. Smith/Kross 2000) und bezeugt eine »seit der Antike wirksame Verschränkung von Sehen und Wissen« (Strowick 2000, 146), z.B. in der Rhetorik als Figur der Aktualität und des Inkraftsetzens,◀56 der Lebendigkeit und Vergegenwärtigung, oder um 1800 ausgehend von der Medizin, mit einem neuen Sichtbarkeitsparadigma, das »SICHTBARES UND AUSSAGBARES [...] im Interesse systematischer Klassifikation koordiniert« (ebd.).◀57 Das Kölner Symposium ›Die Listen der Evidenz‹ betonte 2004 nicht nur Lokalisierungsstrategien, Zeugenschaft oder Effekte von Unmittelbarkeit und Augenblickshaftigkeit (durch Verdichtung und Ausblenden des Herstellungsprozesses), sondern »mit dem Konzept der List die Herstellung von Evidenzen nach den Spielregeln kultureller Techniken und Künste«.◀58

»Listen, die in ihrer Affinität zum Verborgenen, Schauspielerischen, Uneigentlichen und Verschlungenen als das vermeintlich Andere der Evidenz erscheinen, kommen nicht erst bei deren Entlarvung oder Dekonstruktion zum Zug, sondern sind immer schon an ihrer Erzeugung beteiligt« (ebd.).

Evidenz setzt im gleichen Maße Übersetzung voraus, wie sie diese minimieren muss, um zu überzeugen. Die Übersetzungstechnik darf nur noch im Staunen, z.B. über die technischen Neuerungen, ungewohnte Maßstäbe usw. auftauchen, als SURPLUS: Das Objekt der Darstellung sei enthüllt, gegeben,

während seine Darstellung in einer Art spektakulär ist, die ihre besondere Attraktivität herausstellt, nicht aber die Beziehung Signifikat/Signifikant, die Frage nach der Vorgängigkeit des zu Erkennenden vor seiner Wahrnehmung. Es ist diese, die vorausgesetzt werden muss: die Vorgängigkeit, und die List der EPISTEMIC AGENCY um 2000 zielt darauf, die Relativität von Wissen, seine Gebundenheit⁵⁹ an ein ästhetisch-theoretisches Programm, in den Lärm einer großen Werbetrommel zu stecken, die ernst zu nehmen jetzt Aufgabe einer weiteren EPISTEMIC AGENCY wäre.

O1 ► Foucault unterschied »vier Typen solcher ›Technologien‹, deren jeder eine Matrix praktischer Vernunft bildet: 1. Technologien der Produktion, die es uns ermöglichen, Dinge zu produzieren, zu verändern oder auf sonstige Weise zu manipulieren; 2. Technologien von Zeichensystemen, die es uns gestatten, mit Zeichen, Bedeutungen, Symbolen oder Sinn umzugehen; 3. Technologien der Macht, die das Verhalten von Individuen prägen und sie bestimmten Zwecken oder einer Herrschaft unterwerfen, die das Subjekt zum Objekt machen; 4. Technologien des Selbst, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, dass er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt. Diese vier Arten von Technologien sind, soweit es ihr Funktionieren betrifft, nur selten voneinander zu trennen, obwohl jede von ihnen mit einer bestimmten Art von Herrschaft verbunden ist. [...] Ich wollte sowohl ihre spezielle Natur als auch ihre beständige Wechselwirkung beschreiben.« Foucault 1993, 26 f.

O2 ► Vgl. dazu exemplarisch von Bismarck 2004, die Anforderungsprofilen wie Flexibilität, Mobilität, Selbstverwirklichung, Selbstoptimierung, immaterieller Arbeit und Individualisierung als neuer Norm beim Kuratieren nachgeht, d.h. den Paradigmen, die als typisch für den Kunstsektor galten und seit den 1980er Jahren als Leitmotive in Managementtheorien Eingang gefunden haben.

O3 ► Auch die freie Entscheidung, die Experimente und Shows mitzumachen, ist nicht sinnvoll frei zu nennen. Vgl. Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, 30: »Die Förderung von Handlungsoptionen ist nicht zu trennen von der Forderung, einen spezifischen Gebrauch von diesen ›Freiheiten‹ zu machen, so dass die Freiheit zum Handeln sich oftmals in einen faktischen Zwang zum Handeln oder eine Entscheidungszumutung verwandelt«.

- 04 ▶** »Exposition is always also an argument.« »That aspect [of the museum] is a particular form of discursive behaviour, the posture or gesture of exposing [...] ›Look!‹ often implying: ›That's how it is‹ [...]: epistemic authority« (Bal 1996, 2).
- 05 ▶** Eine solche Leinwand ist meist 100 bis 120 Meter lang und 13-18 m hoch, kann also mit bis zu 2000 qm ein enormes Gewicht haben (bemalt pro Meter 47 Kilo), das mit Gewichten kompliziert aufgespannt wird, sich dennoch mit der feuchten Grundierung konkav zum Publikum hin wölbt, wodurch wiederum die perspektivischen Fluchtlinien des Bildes angeglichen werden müssen. Eine Gruppe von bis zu 5 Malern und Gehilfen braucht 6-12 Monate für ein Gemälde (Produktions- und Ausstellungsdauer sind annähernd gleich). Die Lichtstimmung muss mit den Lichtverhältnissen außerhalb des Gebäudes abgestimmt werden (Nord/Süd etc.); erst Ende des 19. Jahrhunderts wird mehr künstliche Beleuchtung eingesetzt. Schon der Bau der Gebäude erforderte die Gründung von Unternehmen, nach 1850 gründeten sich zu diesem Zweck Aktiengesellschaften, die Standardmaße der Gemälde durchsetzten, um Vertriebsnetze aufzubauen (obwohl die Leinwände, mehrere Tonnen schwer, beim Ein- und Ausrollen und dem Transport stets beschädigt wurden). Vgl. Oettermann 1980, 45 ff., Comment 2000, 17 ff.
- 06 ▶** Schon die Entstehungsgeschichte verzeichnet früh ein Schlachtenpanorama. Der Erfinder des Panoramas, Robert Barker, sei oberhalb Edinburghs spazierendgegangen, so eine der Entstehungsgeschichten, und habe seine Idee, den ganzen Rundumblick auf die Stadt auf ein einziges Gemälde zu bringen, mit Hilfe seines Sohnes realisiert. Aneinandergereihte Einzelgemälde mussten dazu perspektivisch angeglichen werden. Das Ergebnis wurde 1777 in Edinburgh und Glasgow ausgestellt, von der Royal Academy allerdings zunächst abgelehnt, aber dennoch zog Barker nach London, stellte sein Bild (die erste vollständige Rundumsicht von ca. 70 Fuß Umfang) dort im Frühjahr 1789 aus, und langsam verbreitete sich die Kunde von dem neuen Bilderlebnis. > Die Darstellung von London und Westminster wurde 1792 erstmals unter dem Namen »Panorama« in der Times annonciert und im Jahr darauf wurde eine Rotunde für die Ansicht der Gemälde gebaut, zunächst auf 929 qm die russische Kriegsflotte, Die große Flotte 1791 auf der Reede von Spithead, mit griechischen Lettern über dem Eingang des Gebäudes im Namen ›Panorama‹ angekündigt, ein möglichst klassisch-gebildet klingendes neues Kunstwort, zusammengesetzt aus grch. ›pān‹ (alles) und ›hórāma‹ (sehen).
- 07 ▶** Vgl. die Beispiele bei Comment 2000, 104 f. über Wind, Geräusche, Algengeruch.
- 08 ▶** Eine einzige andere Form, das Diorama, hatte dank seiner bewegten Lichteffekte dauerhafteren Erfolg. Entwickelt in Paris vom damaligen Theatermaler und späteren Fotografie-Erfinder Daguerre, bestand ein Diorama aus einer transparenten Lein-

wand, die von beiden Seiten mit leicht unterschiedlichen Motiven bemalt und mit Komplementärfarben verschieden angestrahlt wurde, um die Entwicklung einer Szene in der Zeit zu zeigen, z.B. einen Tagesablauf mit Sonnenauf- bis Sonnenuntergang, den Ausbruch des Vesuvs usw.

- 09** ► Comment (2000) verweist im Kapitel »Kompensation und Kontrolle« (ebd., 134 ff.) auf die Bukolisierung auch der Industriestädte und behauptet, vor allem das proletarische Publikum habe keinen ästhetischen Genuss gesucht, sondern wolle »sich als Beherrscher der Welt, des öffentlichen Raumes empfinden, um sich die Stadt, in der es sich stets verloren fühlte, wieder anzueignen.« (ebd., 137) Comments Behauptung, die unteren Schichten seien in ihrer »simplen Instinkten und Reflexen« und ihrer »geistigen Trägheit« angesprochen worden, die gebildete Oberschicht dagegen habe auf Motive und Originalität der Darstellung geachtet (ebd., 117, 119, 116), lässt in jedem Fall Rückschlüsse auf sein eigenes Denken zu, wo das der Zeitgenossen dahinter verschwindet.
- 10** ► Lorenz Engell hat in seinen Überlegung zur filmischen Narrativität/Dokumentarität, kino-apparativen und früheren Sehtechniken die Panoramen vor allem für ihr »überwältigend[es] ganzheitliche[s] Raum- und Seherlebnis« hervorgehoben: »Die Panoramen ermöglichten einem Blick, der, eben in den Innenstädten, das Detail, das Fragment mit verdichteter Bedeutung aufzuladen und von einer isolierten Tatsache zur anderen überzugehen gewohnt war, die ganz entgegenwirkende Erfahrung der Weite und des Zusammenhangs« (Engell 2003, 260). Hin und her ginge auch die Wahrnehmung zwischen Panorama und Umwelt, so dass die Verschachtelung von möglich und wirklich, die Konstitution von Sinn im Panorama greifbar geworden sei (allerdings zu langsam im Wechsel der Software und zu wenig narrativ, daher der Siegeszug des Kinos).
- 11** ► Oettermann 1980, 18, 34 f. (das internalisierte Gesehen-Werden als Selbsttechnik); Comment 2000, 139 ff.
- 12** ► Das barocke Theater war durch die Fluchten der Kulissenflügel strukturiert, deren Fluchtpunkt in strenger zentralperspektivischer Konstruktion die Fürstenloge war. Das Panorama widersprach diesen absolutistischen Sehgewohnheiten und demokratisierte sie (Oettermann 1980, 20).
- 13** ► Panorama und Museum sind verwandt: »Im Raritätenkabinett liegt der gemeinsame Ursprung für das heutige Museum und für das Panoptikum und die Jahrmarktsschau. Die erstgenannte Institution übernahm die lehrhaften, die anderen die vergnüglichen Aspekte« (vgl. auch Bennett 1995, 9-17).

- 14►** Oettermann (1980, 13) formuliert weiter: »Bei dem Schwindelgefühl, von dem so häufig berichtet wird, scheint es sich weniger um Seekrankheit als um SEH-Krankheit gehandelt zu haben. Die sich im Schwindelgefühl manifestierenden Grenzen körperlicher Belastbarkeit waren auch Grenzen des Blicks«.
- 15►** Anekdote 1831 im Cabinet de Lecture. In: Comment 2000, 102.
- 16►** Frederick C. Bakewell, Great Facts, London 1853, o.s. In: Gernsheim/Gernsheim 1968, 15 f.
- 17►** (sic.) Göttinger Taschenkalender 1794.
- 18►** Über die Landschaftsmalerei des Salon 1895. In: Comment 2000, 61.
- 19►** »Exotische Orte wie Kalkutta oder Rio de Janeiro verankerten zugleich die politischen Ziele des Kolonialismus und Imperialismus im Bewusstsein der Öffentlichkeit.« Im Dezember 1885 eröffnet das »Colonial-Panorama«; dieses zeigte eine blutige Straffaktion in der westafrikanischen Kolonie Kamerun und unterstützte imperialistische und rassistische Ideologien (Comment 2000, 70). Eine vergleichbare Entwicklung ist für das Museum zu beobachten: Im 19. Jh. entwickelte sich das Museum in Großbritannien »as a place where the successes of the imperial state could be displayed and where ›European productive prowess was typically explained as a justification of empire«« (Barry 1998, 100).
- 20►** Oft wurden schon wenige Monate nach einer Schlacht deren Verherrlichungen ausgestellt (und im 19. Jahrhundert gab es viele; gerade nach dem deutsch-französischen Krieg lief die Propagandamaschine auf Hochtouren), ganz in der Tradition des Erfinders, dessen Sohn Henry Aston Barker durch seine Schlachtenpanoramen mit einflussreichen Militärs bekannt wurde, in Navy-Kreisen verkehrte und dort seine Frau kennen lernte, die älteste Tochter des Admirals Bligh; in Palermo traf Ashton auf Lord Nelson, der ihm für die Schlacht bei Aboukir dankte, denn das Panorama habe den Ruhm dieser Schlacht ein Jahr länger in der öffentlichen Meinung wachgehalten; 1802 schreibt er eine Empfehlung zur historischen Treue der Darstellung der Seeschlacht bei Kopenhagen.. Oettermann 1980, 85.
- 21►** Gernsheim/Gernsheim 1968, 7, nennen acht geplante Bauten; von Plessen 1993, 16, spricht von zehn, Comment 2000, 46, von sieben.

- 22►** Ein solcher Zusammenhang von Technik und Inhalt passt ins Konzept der Weltausstellungen: der Entwurf der Panoramen sei, so Patrick Désile, ein »... dessein de posséder le monde, à la fois stricto sensu – économiquement, militairement, politiquement – et métaphoriquement – par le savoir -, cet dessein de féconder – par l’agriculture, l’industrie, le commerce, d’une part, par la recherche et la pédagogie d’autre part.« (Désile 2000, 94.) Désile reiht Panorama und Diorama in seine emphatische Geschichte des Lichts ein, welche die Techniken entsprechend anders darstellt, wie z.B. an der Beurteilung der ›Natürlichkeit‹ des Lichteinfalls und Bewusstheit des Publikums für die eigene Rolle des Lichts: »... la lumière ne fait pas seulement le spectacle, elle est le spectacle. On vient la voir, et on en parle.« (ebd., 108).
- 23►** Die Glasvitrine hat erheblich dazu beigetragen, dass Geschlossenheit, Transparenz und Unnahbarkeit als typisch für die Wissenschaft gelten bzw. sich darin diese Objektivitätskriterien als Designstatement wiederholen, vgl. Macdonald (1998, 2): »Exhibitions tend to be presented to the public rather as do scientific facts: as unequivocal statements rather than as the outcome of particular processes and contexts. The assumptions, rationales, compromises and accidents that lead to a finished exhibition are generally hidden from public view [...] exhibitions tend to be presented as ›glass-cased« (vgl. auch Bellanger 2001, 215).
- 24►** The Times, 4. Okt. 1823, zit. in: Gernsheim/Gernsheim 1968, 14 f., Hvh. U.B.
- 25►** Später crowd management genannt. Vgl. Purbrick 2001, 13: »In Tony Bennett’s essay, ›The Exhibitionary Complex«, first published in 1988, Crystal Palace is a counter-revolutionary measure, pacifying crowds, disciplining visitors as they take part in its display: ›one of the architectural innovations of the Crystal Palace consisted in the arrangement of relations between the public and exhibits so that, while everyone could see, there were vantage points from which everyone could be seen, thus combining the functions of spectacle and surveillance.« Here a Foucauldian analysis of the containment of individual bodies through architectural entrapment has been adapted, by Bennett, to the ordering of a freely moving collective. Despite an obvious opposition between exhibition and incarceration, Foucault’s account of the relationship between vision and knowledge has been considered particularly appropriate to an investigation of public display since it provides a systematic account of the effects of looking«.
- 26►** Sinnesorgane scheinen insofern ›selbst‹ zu reagieren, als dass ihre Reaktionszeit so kurz ist, dass die Reaktion wie automatisch wirkt. Außerdem werden von Designern selbst historische Parallelen gezogen: Der Szenograph François Schuiten, der auf der

Expo 2000 den Planet of Visions gestaltete, gab das Panorama als Vorbild an. Worin der Bezug genau besteht, verriet er nicht (vgl. Peters 2000).

- 27►** »Expository agency stands for the subject of the semiotic behaviour [...] It includes practices like constative language use, visual pointing (display in the narrow sense), alleging examples, laying out arguments on the basis of narrative, mapping, and laying bare. It is bound to subjects and objects and embedded in power structures. Only those who are invested with cultural authority can be expository agents. [...] Expository agents ought, however, not to be equated with individual intention. [...] the target [...] is a cultural practice and the cultural politics and divisions that enable that practice, not an individual and his or her personal intentions« (Bal 1996, 8).
- 28►** Koordinator Martin Roth versprach, auch die notwendige Entstellung durch Inszenierung solle nur einer realistischen Darstellung und Erlebnismöglichkeit dienen. »Alle an der Entwicklung des Themenparks Beteiligten hatten den Auftrag, Realität nur so abzubilden oder zu verfremden, dass hierdurch eine präzise Aussage, ein klarer Standpunkt entsteht. Keine Brechung und Abstraktion nur aus ästhetischen Gründen, kein Selbstverliebtsein in die eigene Kreativität, sondern Sezieren und Verdeutlichen mittels wissenschaftlicher, wirtschaftlicher, künstlerischer Methoden. Gegenwart und Alltag sind die Stichworte, nicht phantastische Zukunftswelten und Science-Fiction. Nichtsdestotrotz ist Unterhaltung, Freude, Spaß das Grundprinzip aller Themenpark-Ausstellungen. Nur mit einer gewissen Leichtigkeit kann das nötige komplexe Wissen vermittelt werden...« (Roth 2000, 95 f). Zur Selbstreflexivität im Dienste eines ggf. unkritischen Gestus' von Authentizität vgl. Draxler 2004.
- 29►** »Public Understanding of Science and Humanities«.
- 30►** Schon Oppenheimer wollte im »Exploratorium« Naturgesetze als transzendente präsentieren. »... democratization is not necessarily an effect of such representations« (Macdonald 1998b, 16).
- 31►** Pressemitteilung: »Von der kühnen Vision zum Riesenerfolg. Die Hintergrundstory des Universum® Science Center Bremen« (o.A.).
- 32►** Pressemitteilung: »Bremer Universum® zieht immer mehr auswärtige Besucher« (o.A.).
- 33►** Zitat auf der Postkarte mit dem Bild vom Eingangsraum: »Man muss seinen Traum finden, dann wird der Weg leicht. Hermann Hesse«.

- 34►** Dazu passt dann auch das Merchandising: Im Shop kann man nicht etwa irgendeinen Becher mit dem Universum-Logo kaufen, sondern einen Thermobecher, für jede Expedition. – Der Topos des Eintauchens wird in einzelnen Raumgestaltungen (›begehbare Gebärmutter‹, U-Boot, Bergwerk u.a.) und Katalogabbildungen wiederholt.
- 35►** Pressemitteilung: »Erdbeben im Universum®. Universum® Science Center Bremen lässt Wissenschaft zum Abenteuer werden«(o.A.). Vgl. dazu auch news (2000).
- 36►** Im internationalen Vergleich, besonders mit den prominenten Centern ›La Villette‹ in Paris und dem ›Exploratorium‹, erweist sich dieser Versuch, mit Philosophie, Literatur, Kunsttheorie und erzählten Geschichten auch andere Wissensformen einzubringen, tatsächlich als einzigartig. Der Lauenstein-Kurzfilm BALANCE (Regie: Christoph und Wolfgang Lauenstein, D 1988) läuft neben Globen zur Ressourcenverteilung auf der Welt, Alter und Tod wird mit verschiedenen Objekten thematisiert, und in vielen weiteren Inszenierungen wird einem rein naturwissenschaftlichen Weltverständnis entgegengearbeitet.
- 37►** Eine ›Kombination‹ wird auch auf anderer Ebene im Modell des »Tandems« im geplanten Kölner Cologne Science Center (CSC) organisiert. »Die 14 geplanten Themen werden von 14 Tandems bearbeitet, wobei jedes Tandem aus einem Wissenschaftler und einem Wissenschaftsjournalisten besteht.« Vgl. www1.faw.uni-ulm.de/csc/pub/frame_pub.html, (zuletzt einges. 7.6.03).
- 38►** »In der Expedition Mensch erforschen die Besucher ihren eigenen Ursprung. Der beginnt mit der Entstehung des menschlichen Lebens – einer Installation, die künstlerisch einer Gebärmutter nachempfunden ist: Das Licht und die Geräusche gedämpft, die Wände aus weichem Material. Im Zeitraffer wird die Entwicklung des Embryos bis zur Geburt erlebt [...] ›Wie funktioniere ich? Wo komme ich her?‹«, so die Pressemitteilung.
- 39►** Texttafeln: »Düfte sprechen ohne Worte / Sie liegen auf der Zunge, haben keine Namen / und erzählen Geschichten.«
- 40►** Anja Wohlfromm (2000) betont besonders die Rolle des Rezipienten am Zustandekommen des Sinns: Wie ein beschichteter Film konstruiere er aktiv Bedeutungen, nehme selektiv, also individuell wahr - das gelte besonders für eine dreidimensionale und durch sozialen Kontext bestimmte Situation (ebd., 37). Inwieweit man sagen kann, das auf dem Film Abgebildete gäbe es vor der Belichtung, lässt sich in diesem Modell nicht sinnvoll fragen.

- 41▶** Auf der inneren hinteren Umschlagseite: »Wir sollten nie aufhören, zu neuen Zielen aufzubrechen. Doch am Ende unserer Erkundung sind wir plötzlich wieder da, wo die Reise begann, und wir meinen, zum ersten Mal hier zu sein. T.S.Elliot.«
- 42▶** Die Auslassung bezog sich auf das Museum, in dem die Subjekte ihre Körper eher vergessen sollten, während ihr Gebrauch im Science Center obligatorisch wird.
- 43▶** Und, wie oben erwähnt, gerät die allgemeine Disposition, vergleichbar mit dem »Willen zu Wissen« (Foucault (1984) Sexualität und Wahrheit), ebenfalls aus dem Blick.
- 44▶** Das Heilen von Geschichtsbrüchen ist auch im Blick auf die Geschichte des Museums möglich: Vormoderne Museen, die vom Jahrmarkt ihren Ausgangspunkt nahmen, wollten Überraschungen oder Wunder darbieten und fokussierten das Außergewöhnliche; gegen Ende des 19. Jahrhunderts trugen Vergnügungsparks und Weltausstellungen zur Auflösung der Dualität zwischen Museum und Jahrmarkt bei (Bennett 1995, 2-5).
- 45▶** »Ungewöhnlich hoch im Vergleich zu anderen technischen Museen ist der Frauenanteil: Hier konnten die weiblichen Besucher mit 50,8% sogar ein etwas größeres Stück vom Kuchendiagramm ergattern als die männlichen Besucher.« pm-hochschulstudie, Pressemitteilung vom 20.01.2003: »Schulzeugnisse machen auch vor Universum® Science Center Bremen keinen Halt«.
- 46▶** Foucault (1984) Von der Freundschaft. Bern, 35 f., zit. in: Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, 28; vgl. Foucault 2000.
- 47▶** Foucault (1993) About the Beginnings of the Hermeneutics of the Self. In: Political Theory Bd.21, Nr.2, 198-227, 203 f., übers. von Thomas Lemke, zit. in: Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, 31.
- 48▶** Foucault (1978) Dispositive der Macht. Berlin, 248, zit. in: Lemke/Krasmann/Bröckling 2000, 10.
- 49▶** Foucaults historische Rekonstruktion der Typologie der Regierungsformen im 17. Jahrhundert, auf die Vogl nicht eingeht – das Regieren seiner selbst per Moral, das Regieren der Familie per Ökonomie, das Regieren des Staates per Politik –, wirft die Frage auf, welchen paradigmatischen Stellenwert das Selbst/Regierungsmodell haben kann, wenn es derart (und derart unproblematisiert) von männlicher Perspektive als Familien- und Staatenlenker ausgeht (Foucault 2000, 47).

- 50►** »War die Frage des Regierens immer schon mit einem Willen zum Wissen verbunden, so hat sich doch erst seit dem 17. Jahrhundert ein weitläufiger und systematischer Zusammenhang zwischen Wissen und Staat eingestellt.« Bereits als »kybernetisches Modell« beschrieben, als »demokratisiertes Panopticon« in der Nötigung zur Selbstreflexion und dem Ziel verbesserter Selbststeuerung in: Bröckling 2003, 86, 93 et passim.
- 51►** Forscher, Labore und Patente gingen ins Ausland, so die Drohung, die Pharma-industrie u.a. verlören Marktanteile. Dass zu dem Dreieck aus Forschung, Gestalten und Veranstaltern noch die Wirtschaft hinzutrat, zeichnet am Beispiel der Expo 2000 u.a. Martin Roth nach, vgl. Roth 2000. Zum ›Cologne Science Center‹ vgl. www1.faw.uni-ulm.de/csc/pub/frame_pub.html (zuletzt einges. 7.6.03). Dass dahinter wirtschaftliche Interessen stehen, liest man allerdings nicht auf den CSC-Seiten, sondern auf www.gruenekoeln.de/RathausRatlos/123/123-21.htm, (ges. am 7.6.03).
- 52►** Vgl. body travel der DKV (Deutsche Krankenversicherung AG) oder ›Balance‹: »Balance« ist eine Gemeinschaftsproduktion der Gmünder ErsatzKasse GEK und ihren Partnern, den Firmen Roche Diagnostics mit Accu-Chek und CoaguChek, Hartmann, Weleda und Pfizer. ›Balance‹ macht das Spüren und Erleben gesundheitlicher Zusammenhänge möglich. Denn in der Wanderausstellung taucht der Besucher in einen überdimensionalen Körper ein und erfährt den menschlichen Organismus als Lebenswelt. Dabei wird er selbst zum Teil der Ausstellung, da er seine eigene Gesundheit durch den Einsatz von Multimedia spüren, erleben und testen kann.« Zu sehen u.a. im Januar 2004 in Hamburg. www.balance-ausstellung.de/main.html, (zuletzt einges. 15.1.04). Vgl. auch http://www.dkv.com/bodytravel_pluspunkt_2002.phtml, http://www.dkv.com/hygiene-museum_gehirn_dkv.phtml und weiter zum Engagement der DKV im Deutschen Hygiene-Museum http://www.dkv.com/gesundheitsvorsorge_wissenschaft_813.phtml: »Im ersten Moment erscheint das Engagement der DKV beim Deutschen Hygiene-Museum sicher ungewöhnlich. Doch näher betrachtet, ergänzen sich die beiden geradezu ideal. So ist das zentrale Anliegen immer gleich: die Gesundheit.« (Zuletzt einges. am 5.5.04.)
- 53►** Auch in der Medienöffentlichkeit ist eine ähnliche Bewegung weg von Obrigkeitslenkung hin zur journalistischen Selbstdisziplinierung zu beobachten, so Johanna Dorer in ihrer kommunikationswissenschaftlich-diskursanalytischen Arbeit: Die öffentliche Meinung, die sich in verschiedenen Medien spiegelt und verbreitet, wurde historisch von der Staatsmacht bestimmt und zensiert, heute dagegen von Instanzen der Öffentlichkeit selbst. Zwischen den alten Obrigkeitsinstitutionen und der heutigen Öffentlichkeit liegen eine Reihe von Institutionen, Techniken und Praktiken – Presse, PR, Aufklärung – und, so ließe sich ergänzen: PUS (Science Center). Heute beeinflussen sich die neuen Instanzen der öffentlichen Meinung gegenseitig und werden zusammen zu einem »Normierungs-

und Disziplinierungsmechanismus« (Dorer 2001, 57), gesellschaftliche Probleme werden zum Kommunikationsproblem heruntergespielt (ebd., 59). Eher herrscht ein Zwang zur ständigen mehrdimensionalen Rede, Widerstand ist integriert, die Macht fungiert nicht per Repression und Geheimhaltung, sondern in der Überfülle der Informationen, der Durchdringung unterschiedlichster kommunikativer Instanzen, in »Geständniszwang« und Selbstdisziplinierung nach dem Maßstab des in den Medien Vermittelten (ebd., 64); Dorer konstatiert eher eine neue Normierung (ebd., 68).

- 54►** Sharon Macdonald (1998b) beharrt auf der Frage nach den versteckten Akteuren: »Who decides what should be displayed? How are notions of ›science‹ and ›objectivity‹ mobilized to justify particular representations? Who gets to speak in the name of ›science‹, the ›public‹ or the ›nation‹?«, »who is empowered or disempowered by certain modes of display?« (ebd., 1, 4).
- 55►** »Thus, the population would be managed, as Tony Bennett argues, ›by providing it with the resources and contexts in which it might become self-educating and self-regulating‹ (Bennett 1993, 40).« Barry 1998, 100.
- 56►** Zur Evidenz im Verhältnis zu rhetorischen Figuren des »Vor-Augen-Stellens« nach Aristoteles' *energeia* als Aktualität und Inkraftsetzung vgl. Campe 1997, 208-225.
- 57►** Mit Rückgriff auf Foucault, »Geburt der Klinik«.
- 58►** Unter dem Titel ›Vor Ort‹ wird die lokalisierende List der dokumentarischen Einstellung thematisiert: Evidenz wird Augenzeugen und Dokumenten zugesprochen, weil ihnen Anwesenheit am Ort des Geschehens unterstellt wird. Sie autorisieren sich als Träger- und Speichermedien einer Autopsie, deren Nachvollziehbarkeit den Adressaten suggeriert wird. Zu fragen ist nach den historisch, diskurs- und medienspezifisch variierenden Rahmungen und Autorisierungsgesten, mit denen etwas zum Dokument deklariert wird, sowie nach den Kompetenzen, die verschiedenen Dokumenttypen zu- oder aberkannt werden (Kulturwissenschaftliches Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation« SFB/FK 427 der Universität zu Köln, 4.-6. Februar 2004, Ankündigungstext).
- 59►** Hervorragend in der Wittgenstein-Paraphrase von Matthias Kroß (1998): Jedes »Wissen [ist] systemgebunden und deshalb der Wissenserwerb an die gleichzeitige Übernahme des Systems gebunden [...] Daher macht die Frage, ob die Kenntnisse der Menschen von der Natur der Einsicht in das wahre Wesen der Natur entspringen, keinen Sinn. Wenn nämlich dem Wissen/Zweifel-Spiel die Tatsache des ›Glaubens‹ vorgeord-

net ist, dann ist die Folgerung unvermeidlich, daß sich die Paradigmata des Glaubens als Grundlage des Für-Wahr-Haltens historisch ändern können und sich damit auch die gesamte Anschauung der Natur grundlegend verändern kann. [...] So aber erweist sich der Wahrheitsbegriff als sinnvoll nur relativ zu einem Weltbild« (ebd., 161).

Literatur

Bal, Mieke (1996) *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York, London: Routledge.

Barry, Andrew (1998) On interactivity. Consumers, Citizens, and Culture. In: Macdonald 1998, S. 98-117.

Bellanger, Silke (2001) Trennen und Verbinden. Wissenschaft und Technik in Museen und Science Centers. In: *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*. Hrsg. v. Andreas Lösch & Dominik Schrage & Dierck Spreen & Markus Stauff. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, S. 209-224.

Bennett, Tony (1995) *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London u.a.: Routledge.

Bergemann, Ulrike / Hanke, Christine / Sick, Andrea (Hrsg.) (2005, i.V.) *Überdreht. Spin doctoring, Politik, Medien*. Bremen: Thealit.

von Bismarck, Beatrice (2004) Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen. In: von Osten 2004, S. 81-98.

Bredenkamp, Horst / Brüning, Jochen / Weber, Cornelia (Hrsg.) (2000) *Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens - Theatrum naturae et artis*. Eine Ausstellung der Humboldt-Universität zu Berlin 2001, Martin-Gropius-Bau, i.A. des Präsidenten der Universität durch das Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik. Berlin: Henschel.

Campe, Rüdiger (1997) *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Gerhard Neumann. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 208-225.

Comment, Bernard (2000 [1993]) *Das Panorama: die Geschichte einer vergessenen Kunst*. Berlin: Nicolai.

Bröckling, Ulrich (2003) Das demokratisierte Panopticon. Subjektivierung und Kontrolle im 360°-Feedback. In: Michel Foucault. *Zwischenbilanz einer Rezeption*. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001. Hrsg. v. Axel Honneth, Martin Saar. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 77-93.

Désile, Patrick (2000) *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*. Paris, Montréal: L'Harmattan.

- Dorer, Johanna** (2001 [1997]) Die Bedeutung der PR-Kampagnen für den öffentlichen Diskurs. Ein theoretischer Ansatz. In: PR-Kampagnen. Über die Inszenierung von Öffentlichkeit. Hrsg. v. Ulrike Röttger. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 55-72.
- Draxler, Helmut** (2004) Ohne Dogma: TIME CODE als Allegorie der gesellschaftlichen Fabrik. In: von Osten 2004, S. 139-157.
- Engell, Lorenz** (2003) Erzählung. Historiographische Technik und kinematographischer Geist. In: Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Hrsg. v. Eva Hohenberger & Judith Keilbach. Berlin: Vorwerk 8, S. 247-275.
- Foucault, Michel** (1993 [1988]) Technologien des Selbst. In: ders. Technologien des Selbst. Hrsg. v. Luther H. Martin et al. Frankfurt/M.: Fischer, S. 24-62.
- Foucault, Michel** (2000 [1978]) Die ›Gouvernementalität‹. In: Lemke / Krasmann / Bröckling 2000, S. 41-67.
- Gernsheim, Helmut / Gernsheim, Alison** (1968 [1956]) L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerrotype. New York: Dover.
- Giersch, Ulrich** (1993) Im fensterlosen Raum – das Medium als Weltbildapparat. In: Sehsucht, S. 94-104.
- Hess, Günther** (1977) Panorama und Denkmal. Erinnerung als Denkform zwischen Vormärz und Gründerzeit. In: Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert. Hrsg. v. Alberto Martino, mit Günter Häntzschel & Georg Jäger. Tübingen: Niemeyer, S. 130-206.
- Hünnekens, Annette** (2002) Expanded Museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten. Bielefeld: Transcript.
- Kroß, Matthias** (1998) Klarheit statt Wahrheit. Evidenz und Gewißheit bei Ludwig Wittgenstein. In: Smith / Kroß 1998, S. 139-171.
- Latour, Bruno** (1998 [1991]) Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt/M.: Fischer.
- Lemke, Thomas / Krasmann, Susanne / Bröckling, Ulrich** (Hrsg.) (2000) Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lemke, Thomas / Krasmann, Susanne / Bröckling, Ulrich** (2000) Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung. In: dies. 2000, S. 7-40.
- Legnaro, Aldo** (2000) Subjektivität im Zeitalter ihrer simulativen Reproduzierbarkeit: Das Beispiel des Disney-Konzerns. In: Lemke / Krasmann / Bröckling 2000, 286-314.
- Macdonald, Sharon** (1998) The Politics of Display. Museums, Science, Culture. London/New York: Routledge.
- Macdonald, Sharon** (1998b) Exhibitions of power and powers of exhibition. An introduction to the politics of display. In: dies. 1998, S. 1-24.

news [Science Center Universum Bremen] (2000). Hrsg. v. Kunstraum Gesellschaft für Kommunikationsdesign mbH. Redaktion Friederike Janshen / Kathrin Dobrick / Friedo Meger. Hamburg.

Oettermann, Stephan (1980) Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt/M.: Syndikat.

Oettermann, Stephan (1993) Die Reise mit den Augen – »Oramas« in Deutschland. In: Seh sucht, S. 42-51.

von Osten, Marion (Hrsg.) (2004) Norm und Abweichung. Zürich: Voldemeer / Springer.

Peters, Benoît (2000) Begegnung mit François Schuiten. In: Roth et al. 2000, S. 98-100.

von Plessen, Marie-Louise (1993) Der Gebannte Augenblick. Die Abbildung von Realität im Panorama des 19. Jahrhunderts. In: Seh sucht, S. 12-19.

Pubrick, Louise (2001) Introduction. In: The Great Exhibition of 1851. New interdisciplinary essays. Hrsg. v. ders. Manchester, New York: Manchester University Press, S. 1-25.

Roth, Martin et al. für die EXPO 2000 Hannover GmbH (Hrsg.) (2000) Der Themenpark der EXPO 2000. Die Entdeckung einer neuen Welt. Bd. 1. Wien u.a.: Springer.

Roth, Martin (2000) Kraftwerk der Ideen - Kathedrale der Zukunft. In: ders. et al. 2000, S. 1-7.

Katalog der Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.) (1993) Seh sucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Katalo-gredaktion Marie-Louise von Plessen & Ulrich Giersch. Basel/Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern.

Smith, Gary / Kroß, Matthias (Hrsg.) (1998) Die ungewisse Evidenz. Für eine Kulturge-schichte des Beweises. Berlin: Akademie.

Smith, Gary / Kroß, Matthias (1998) Die ungewisse Evidenz. In: Smith/ Kroß 1998, S. 7-11.

Vogl, Joseph (i.Dr.) Regierung und Regelkreis. Historisches Vorspiel. In: Cybernetics | Kyber-netik. Die Macy-Konferenzen 1946-1953. Bd. 2: Essays & Dokumente. Hrsg. v. Claus Pias. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 55-67.

Strowick, Elisabeth (2000) Körper von Evidenz. Zur Performativität hysterischer Ge-schlechter. In: Hysterie und Wahnsinn. Hrsg. v. Silke Leopold & Agnes Speck. Heidelberg: Wun-derhorn, S. 144-171.

»**Universum Science Center Bremen**« (2003) Pressemitteilungen: »Wer nicht fragt, bleibt dumm«/ »Von der kühnen Vision zum Riesenerfolg«/ »Erdbeben im Universum«/ »Bre-mer Universum® zieht immer mehr auswärtige Besucher«/ »pm-Hochschulstudie: Pressemit-teilung vom 20.01.2003: Schulzeugnisse machen auch vor Universum® Science Center Bremen keinen Halt«, www.universum.de, gesehen am 22.12.03.

Wohlfrohm, Anja (2002) Museum als Medium - Neue Medien in Museen. Überlegungen zu Strategien kultureller Repräsentation und ihre Beeinflussung durch digitale Medien. Köln: Halem.

INNERE SCHEINBILDER. VON DER ÄSTHETIK DER ELEKTRIZITÄT ZUR BILD-KONZEPTION DER ERKENNTNIS

Die Bildung neuer Konzepte, um die Wirklichkeit zu beschreiben, hängt in der Neuzeit stark von ihrer Erfassung in visuellen Technologien und damit von Bildern ab. Diese prägen in zunehmendem Maße Erscheinungsformen dessen, was wir als »wissenschaftlichen Fortschritt« bezeichnen, und tragen so zum Entstehen einer visuellen Kultur in den Naturwissenschaften bei, deren Bedeutung weit über ein bloßes ästhetisches Miteinander von Kunst und Naturwissenschaft hinausgeht.◀¹ Im Gegenteil erlangt ein künstlerisches Bild vorübergehend den Status eines die naturwissenschaftliche Epistemologie leitenden theoretischen Gegenstands, da es vermittelt das Konzept der Ähnlichkeit eine notwendige aber unmögliche Vorstellung der Übertragung des Elektromagnetismus vermittelt, bis schließlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Quantentheorie das Ende des Naturbildes und mit ihm das des mechanistischen Weltbildes besiegelt. Dieser fundamentale Wandel im physikalischen Weltbild hängt mit einem weiteren, bis dahin rein ästhetischen Problem zusammen: mit der Stellung des Betrachters, »da wir stets nur über die Vorgänge sprechen können, die sich abspielen, wenn durch die Wechselwirkung des Elementarteilchens mit irgendwelchen anderen physikalischen Systemen, z. B. den Messapparaten, das Verfahren des Teilchens erschlossen werden soll« (Heisenberg 1955, 12). Denn »man kann gar nicht mehr vom Verhalten des Teilchens losgelöst vom Beobachtungsvorgang sprechen. Dies hat schließlich zur Folge, dass die Naturgesetze, die wir in der Quantentheorie mathematisch formulieren, nicht mehr von den Elementarteilchen an sich handeln, sondern von unserer Kenntnis der Elementarteilchen« (ebd.). Diese Einbeziehung des Betrachters in die Formulierung der Naturgesetze hat zur Folge, dass sich ebenfalls der Gegenstand des Bildes dramatisch verändert, das wir uns von der Natur machen. »Wenn von einem Naturbild der exakten Naturwissenschaft in unserer Zeit gesprochen werden kann, so handelt es sich also eigentlich nicht mehr um ein Bild der Natur, sondern um ein Bild unserer Beziehungen zur Natur.« (ebd., 21). Die zerstörerischen Auswirkungen dieses ästhetischen Grundgesetz-

zes der Bildproduktion auf die bislang praktizierte Form naturwissenschaftlicher Erkenntnisbildung verschweigt Heisenberg keineswegs: »Das naturwissenschaftliche Weltbild hört damit auf, ein eigentlich naturwissenschaftliches zu sein« (ebd., 21). Andererseits bedeutet dieses Ende des naturwissenschaftlichen Weltbildes jedoch auch, dass Verfahren der Abbildung von Beziehungen zu unserer äußerlichen Welt, früher der Natur, aus der Ästhetik und bildenden Kunst nobilitiert werden, die ja immer schon ihre subjektiven Beziehungen zur Natur abgebildet hat. Ein solcher grundlegender Wandel in der wissenschaftlichen Denkweise, der häufig als Übergang von einem mechanistischen zu einem dynamischen Weltbild beschrieben wurde, bezieht sich insofern im Kern auf Änderungen der naturwissenschaftlichen Bilderstrategie, deren Auswirkungen wiederum unsere Ansehung und unser Verständnis der Welt und ihrer Gesetze neu konzipieren.

Dieses Ende der Physik als Naturlehre im klassischen Sinne, als Erklärung der Phänomene, die sich dem unmittelbaren sinnlichen Eindruck darbieten, hat allerdings noch eine zweite Ursache. Um 1800 ist die menschliche Wahrnehmung in eine tiefe Legitimationskrise geraten, aus der sie sich nicht wieder befreien konnte, das Wahrgenommene und das, was ist, drifteten immer stärker auseinander. Die Welt, die wir mit unseren Sinnesorganen erfassen, war schon damals nicht länger die der naturwissenschaftlichen Forschung. Diese beschäftigt sich vielmehr mit Vorgängen, die nicht mehr primär auf die menschliche Wahrnehmung sondern vielmehr – und diese Entwicklung zeichnet der vorliegende Text nach – auf die Gedanken, Theorien, Modelle und Vorstellungen des Menschen sowie zunehmend auf technologische Messdaten zurückgehen.

Die Geschichte des Bildes unserer Beziehungen zur Natur wird hier im Folgenden wegen ihrer wesentlichen Erweiterungen des Bedeutungsrahmens eines Bildes um seine erkenntnistheoretische Dimension als ein genuin mediengeschichtliches Thema mit einer Schnittstelle zur Kunst aufgefasst, das ab dem Moment eine eigene Dynamik entfaltet, in dem eine Möglichkeit zur Selbstabbildung der Naturkräfte entdeckt wird. Daher reicht seine Geschichte von der Euphorie einer genaueren Erkenntnis der Natur mittels der ersten von der Elektrizität gewissermaßen selbst aufgezeichneten Bilder bis zu dem tiefgreifenden epistemologischen Wandel, mit dem sich ein Erkenntnisschritt nur mehr in der Logik unserer »inneren Scheinbilder« vollzieht. Um diesen Wandel zu analysieren, muss vom Experiment ausgegangen werden.

Lichtenberg

Georg Christoph Lichtenberg benötigte im Jahre 1777 als Professor der Physik und Mathematik in Göttingen einen Apparat zur Demonstration der Elektrizitätswirkung. Er entschloss sich, »einen Elektrophor von beträchtlicher Größe anzufertigen« (Lichtenberg 1778a, 18), um die Kosten für eine große Elektrisiermaschine zu sparen und dennoch seine Experimente durchführen zu können. Dieser »elettroforo perpetuo«, ein dem Namen nach beständiger Elektrizitätsträger, war eine scheinbar unerschöpfliche Ladungsmaschine für recht hohe Spannungen, die Alessandro Volta zwischen 1773 und dem Frühjahr 1775 erfunden hatte (vgl. Pancaldi 2003, 73-109).⁴² Damit besaßen die Naturphilosophen für ihre physikalischen Vorführungen neben der Leidener Flasche einen weiteren, dringend erwarteten Kondensator, um die durch Reibung erzeugte Elektrizität zu speichern. Heutzutage gilt der Elektrophor als die erste Influenzmaschine.

Lichtenberg beschaffte sich 51 Pfund Harz,⁴³ um seinen runden Elektrophor von knapp zwei Metern Durchmesser herzustellen, für dessen Anfertigung Volta noch zwei Teile Harz (Schellack und Kolophonium), drei Teile Terpentin und einen Teil Wachs mehrere Stunden erhitzte, in einen Zinnteller goss und dort erkalten ließ (vgl. Volta 1775, 103-163).

Auf eine Holzplatte gestellt, konnte das Gerät mittels Reibung oder einem Konduktor elektrisch geladen werden. Wurde noch ein Zinndeckel auf den »Harzkuchen« im Zinnteller aufgesetzt, so ließen sich bei dessen Abheben eindrucksvolle Funkenentladungen erzeugen. Als es Lichtenberg gelang, mit seiner Hand Funken von bis zu 40 cm Länge aus seinem Instrument zu ziehen, »so erschütterten sie heftig den ganzen Körper;

gingen die Funken vom Deckel zum Kuchen, was des öfteren unvermutet geschah, so durchbohrten sie manchmal den Kuchen mit auffälligem Knall« (Lichtenberg 1778a, 19). Während der Herstellung dieses Elektrophors hatte sich nun Harzstaub überall in seinem Laboratorium verteilt, der »beim Abhobeln und Glätten des Kuchens oder der Basis aufgestiegen war« (Lichtenberg 1778b, 27). Lichtenberg begann seine Versuche mit dem »elettroforo perpetuo« und dabei legte sich, nachdem er den Deckel,

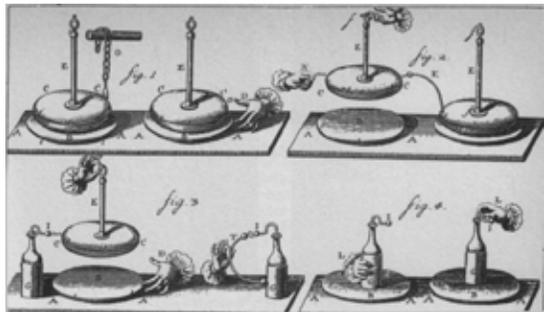


Abb. 1: Elektrophor als »ewiger Träger der Elektrizität«

der von der Decke herabhing, einmal etwas längere Zeit abgehoben hatte, dieser Harzstaub auch auf die elektrisch aufgeladene Harzplatte. Verstaubte Räume ermöglichen bezaubernde Entdeckungen, denn jener Staub bildete auf der Platte erkennbare Muster. Anfang April des Jahres 1777 entdeckte Lichtenberg so die Staubfiguren und ein einfaches Verfahren, um diese unterschiedlichen kreis- oder sternförmigen Formationen auch zu konservieren. Elektrizität wurde dabei zum ersten Mal sichtbar gemacht und die durch dieses Verfahren entstehenden Bilder fixiert, die nach ihrem Entdecker den Namen Lichtenberg-Figuren erhielten. Diese Erscheinungen führten nach der Einschätzung Lichtenbergs vor, »dass auf elektrisch geladenen Körpern, besonders Nichtleitern, Veränderungen vorgehen, über die die Physiker bisher nur geäußert hatten, dass sie vorhanden sein sollen« (Lichtenberg 1778a, 21)◀4 – ihnen kam also der Status eines wissenschaftlichen Beweises zu.

Damit trat ein tiefgreifender Wandel in der Bedeutung eines Bildes ein, weil es zum ersten Mal möglich wurde, Elektrizität sichtbar zu machen, also eine Projektion der leuchtenden Entladung auf der Harzoberfläche lange vor der Erfindung der Fotografie auch zu fixieren.◀5 Die Lichtenberg-Figuren als visuelle Repräsentationen bislang nur theoretisch angenommener Oberflächenerscheinungen der Elektrizität, die den Keim einer Vorstellung von elektrischen Feldern in sich trugen, erweiterten bei ihrer ersten öffentlichen Demonstration im Jahre 1778 die Bedeutung von bildlichen Darstellungen überhaupt, denn sie vereinten eine neue Form der wissenschaftlichen Erkenntnisgewinnung, um »die Natur der elektrischen Materie« (ebd.) zu untersuchen, mit ihrem Verifikationsmodell.

»Denn es macht keine geringe Schwierigkeiten bei diesen Untersuchungen, dass die elektrische Materie sich entweder, wie die magnetische, unserm Blick gänzlich entzieht, oder da, wo sie sichtbar ist, mit einer solchen Geschwindigkeit und, was mir nicht unwahrscheinlich ist, in Verbindung mit einer Menge unsichtbarer Stoffe, fortgeht, dass man sehr oft außer der Stelle, wo der Funke überschlägt, und der Gestalt desselben – was doch nur ein unbedeutender Teil der ganzen Erscheinung ist – nichts deutlich bemerken kann« (Lichtenberg 1778b, 26).

Damit weist Lichtenberg auf die Erfordernis einer sinnlich wahrnehmbaren Ebene innerhalb der Naturlehre hin, die insbesondere während der Erforschung der »elektrischen Materie« das Forschungsinteresse und die Erkenntnisweisen strukturierte und die aus diesem Grunde geradezu eine Notwendigkeit zur visuellen Repräsentation der Naturerscheinungen schuf. Sofern sich diese Selbstabbildungen bei der Untersuchung der elektrischen und magnetischen Phänomene nicht erzeugen ließen, auch das deutet Lichtenberg hell-sichtig an, geriet das gesamte Forschungsprogramm ins Wanken. Denn er er-

kennt, dass die einzig sichtbaren Phänomene, die Funken, doch nur einen unbedeutenden Teil der ganzen Erscheinung bildeten. Lichtenberg stellte auf seinem Elektrophor darüber hinaus auch ästhetische Phänomene im Bereich der Selbstabbildung von Natur fest, da sich der feine Harzstaub

»an bestimmten Stellen zu Sternchen anordnete. Sie waren zwar anfangs matt und schwer zu sehen; als ich aber absichtlich mehr Staub aufstreuete, wurden sie sehr deutlich und schön und glichen oft einer erhabenen Arbeit. Es zeigten sich bisweilen fast unzählige Sterne, Milchstraßen und größere Sonnen. [...] Herrliche kleine

Ästchen entstanden, denen ähnlich, die der Frost an den Scheiben hervorbringt; kleine Wolken in den mannigfaltigsten Formen und Graden der Schattierung und endlich mancherlei Figuren von besonderer Gestalt waren zu sehen« (Lichtenberg 1778a, 21).

Da bekanntlich zur vorhandenen Aufnahmetechnik der Camera Obscura und des ebenfalls bereits existierenden Projektionsapparats der Laterna Magica kein optisches Speicheräquivalent existierte, musste Lichtenberg schwarzes Papier mit Klebstoff bestreichen, um ein Positiv der elektrischen Figur hervorzubringen. Dabei zeigten sich zwei unterschiedliche Gruppen von Figuren und damit der »positiven« und »negativen« Elektrizität, die Lichtenberg zum ersten Mal mit den Zeichen + und – versah und als Hinweis auf zwei unterschiedliche Fluida interpretierte.

»Aber ein höchst angenehmes Schauspiel bot sich mir dar, als ich sah, dass sich diese Figuren kaum zerstören ließen. Hatte ich den Staub vorsichtig mit einer Feder oder einer Hasenpfote abgewischt, so konnte ich dennoch nicht verhindern, dass die kurz vorher zerstörten Figuren gewissermaßen von neuem und noch herrlicher wieder erstanden. Ich bestrich daher ein Stück schwarzes Papier mit einer klebrigen Masse, legte es auf die Figuren und drückte leise darauf« (Lichtenberg 1778a, 21f.).

Unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet, handelt es sich insofern bei den Lichtenberg-Figuren nicht nur um ein Kunstwerk im Bereich des Natur-schönen, das als erstes seiner Art nicht mehr nur mittels Schrift die »sichtba-

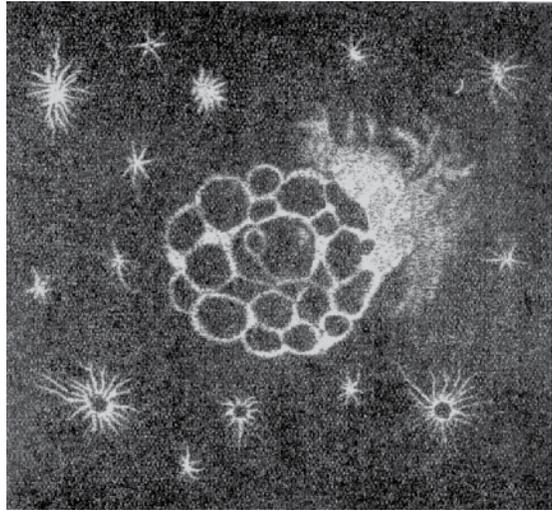


Abb.2: Lichtenberg-Figur

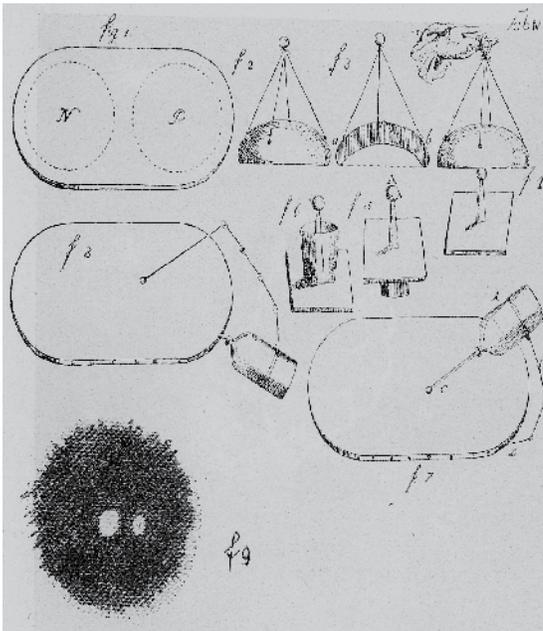


Abb. 3: Herstellung der Lichtenberg-Figuren

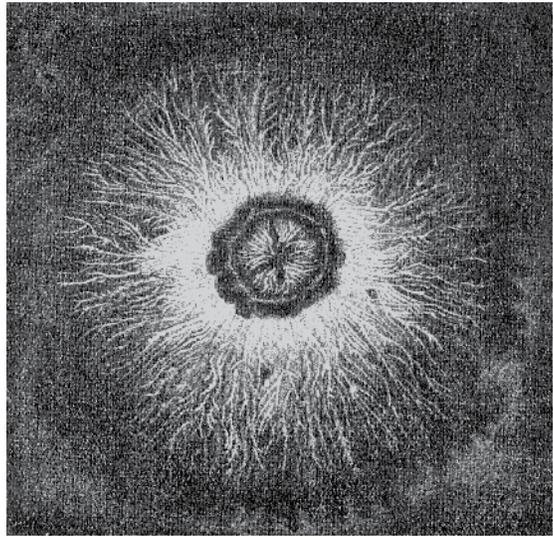
ren Lettern der Natur« lesbar machte, also eine Methode angab, um Natur direkt in künstlerische Darstellung einzuschreiben, sondern zudem noch um das erste Kunstwerk, das sich seiner Zerstörung solange erfolgreich widersetzte, bis es Kunst im Sinne einer Materialisierung der Erscheinung geworden war. Dessen Verkörperung in schwarzem Papier, Leim und Harzstaub machte eine Vorstellung von Elektrizität und damit von den Kräften der Natur überhaupt erst möglich.

Aus genau diesem Grund sah Lichtenberg eine weitere wissenschaftliche Verwendungsmöglichkeit in der demonstrativen Kraft seiner Figuren für eine Analyse der Elektrizität, denn es gab bis zu seiner Entdeckung »kein Instrument und kein Verfahren,

das unter Physikern üblich ist, um die Art der auf Körpern befindliche Elektrizität unmittelbar und mit Sicherheit anzugeben. Dass aber diese Figuren eine solche Methode an die Hand geben, glaube ich, in Betracht ziehen zu dürfen« (Lichtenberg 1778a, 38). Eine Erklärung der Phänomene fiel Lichtenberg ebenso schwer wie nachfolgenden Physikergenerationen; eine Begründung für die komplizierten Vorgänge, die zur Bildung der Lichtenberg-Figuren führen, benötigte den Elektronenbegriff des 20. Jahrhunderts und ist im allgemeineren Kontext der so genannten Büschelentladungen auch gegenwärtig noch ein Forschungsthema (vgl. Bergmann 1987, 607f.). Für Lichtenberg war es daher zunächst angeraten, sich mit der phänomenologischen Erscheinungsweise der Figuren auseinander zu setzen, und dazu gab er fünf Versuche an, um Figuren unterschiedlicher Gestalt herzustellen, von denen hier vier mit Abbildungen (Abb.4-7) wiedergegeben sind.

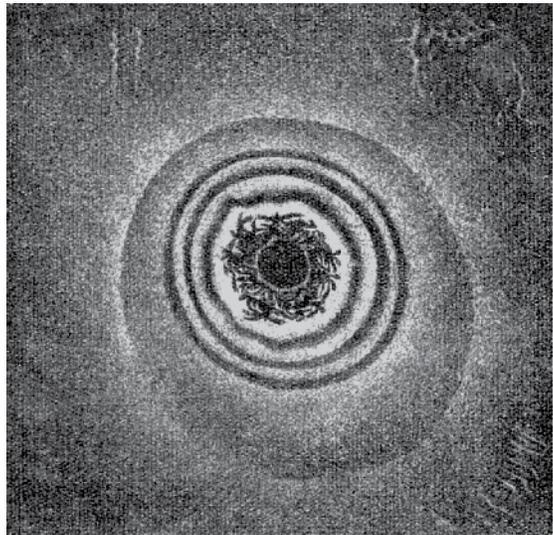
Erster Versuch

Man stelle die Röhre mit dem polierten Knopf auf die Scheibe von Gummilack oder Harz (IV. Taf.4.Fig.), und lasse einen Funken +E auf den Knopf schlagen; dann nehme man die Röhre mit der bloßen Hand weg, und bepudere die Stelle mit Hexenmehl oder zerstoßenem Harz: so wird eine solche strahlende Sonne zum Vorschein kommen, als auf der II.Taf. abgebildet ist. Nimmt man aber die Röhre mittelst eines idioelektrischen Körpers weg, so fehlt der schwarze Kreis, aus dem die Strahlen hervorschießen (Lichtenberg 1778b, 31).



Zweiter Versuch

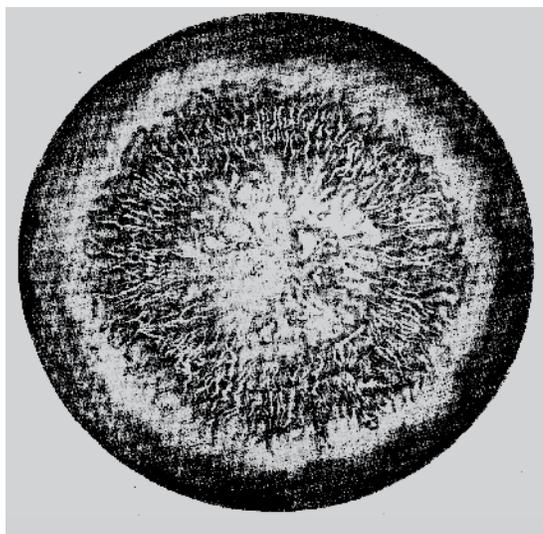
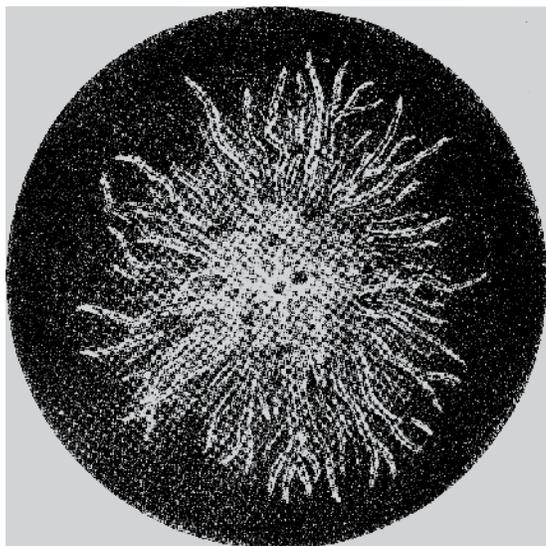
Wird die Röhre negativ elektrisiert, und dann mit bloßer Hand abgehoben: so entsteht die Figur, die auf der III. Taf. vorgestellt ist. Braucht man einen idioelektrischen Körper zum Anheben, so fehlen an der Figur die schwarzen Ästchen fast ganz. (ebd.)



Vierter Versuch

Man stelle eine Leidener Flasche auf die Harz-Scheibe, und elektrisiere ihren Kopf positiv; dann wird auch die Figur auf der Scheibe in die Klasse der positiven gehören; hingegen wird sie negativ sein, wenn man die Flasche negativ elektrisiert.

Ein aufmerksamer Beobachter wird hier mancherlei Verschiedenheiten beobachten. Ich habe die artigsten Ringe, und die schönsten elliptischen und kreisförmigen Flecken gesehen, in denen ich, wenn ich sie näher ans Auge brachte, öfters wieder die zartesten Ellipsen und konzentrischen Kreise wahrnahm. Die schönsten Figuren dieser Art, deren bewundernswerte Bildung und Regelmäßigkeit ich mit Worten nicht beschreiben



kann, erhielt ich, wenn ich ein gemeines Bierglas voll Wasser auf die Scheibe von Gummlack setzte und vermittelst der oft gedachten Röhre das Wasser positiv oder negativ elektrisierte (Fig.6.) (ebd., 32).

Fünfter Versuch

Hierher lässt sich auch eine neue Art von Steganographie rechnen, auf die ich zufälliger Weise geriet, und die einem jeden, der Sinn für den Genuß hat, den die Betrachtung der Natur gewährt, viel Vergnügen machen wird. Man lade eine Leidener Flasche, die von außen mit einer Kette versehen ist, (IV.Taf.7.Fig.), stark positiv; dann halte man mit der einen Hand die Kette an einen Nagel der Einfassung des Elektrophors D, fasse mit der andern die Flasche an ihrer äußern Belegung an, und mache mit ihrem Knopf allerhand Züge auf der Oberfläche des Elektrophors: so werden diese, wenn man sie nachher bepudert, selbst noch nach mehrern Tagen sehr nett zum Vorschein kommen, und den Kränzen aus Schachthalm (equisetum) nicht unähnlich sein. Isoliert man aber den Elektrophor, und hält den Knopf der Flasche an die Einfassung, und schreibt mit der Kette, (Fig.8.): so sehen die Züge wie Perlenschnüre aus (ebd.).

Abb. 4 - 7: Lichtenberg-Figuren

Der fünfte Versuch in Steganografie (Geheimschrift) legt die Anfänge dessen offen, was heute als elektrostatische Kopierverfahren die Basis für unsere Vervielfältigungskultur bildet, deren technischer Ursprung demnach in der Verschlüsselung von Information und eben nicht im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit zu finden ist. Dies gilt eher für die Abbildungen selbst, bei denen es sich um Kupferstiche der Lichtenberg-Figuren handelt.

Ein erstes Verfahren zum visuellen Nachweis einer Veränderung der Lufterlektrizität mittels Lichtenberg-Figuren gab Francis Ronalds um 1840 an, dessen ›Electrograph‹ sich – von einem Uhrwerk angetrieben und an einen Blitzableiter angeschlossen – spiralförmig über eine Harzoberfläche bewegte, auf die

dann Harzstaub aufgestreut wurde, um die Veränderungen der Lufterlektrizität sichtbar zu machen. Dieses Gerät verdeutlicht den Übergang zur Entwicklung visueller Verfahren der Selbsteinschreibung von Naturvorgängen, deren Aufzeichnungsmodus sowohl die Intensität als auch die Zeitlichkeit des Geschehens umfasste.

»[T]he spiral line will exhibit configurations varying in shape and in breadth according to the intensity and nature of the electricity which the resinous surface has received from the trailing bead. The times at which these phenomena took place will be shown by the dial-plate« (Encyclopaedia Britannica 1842, 661 f.).

Der ›Electrograph‹ besaß nämlich bereits eine Wahlmöglichkeit zwischen einer Aufzeichnung im Stunden- oder im Minutentakt, deren Ergebnisse dann am äußeren Ziffernblatt zeitlich zugeordnet werden konnten.

Nach Erfindung der Fotografie ließen sich die Lichtenberg-Figuren leichter herstellen, indem man die Entladung im Dunkeln auf einer fotografischen Platte entstehen ließ und diese dann entwickelte. Daraus entwickelte sich eine Apparatur zur Aufzeichnung und Beobachtung dieser Phänomene, der ›Klydonograph‹, der ›Klydonogramme‹ auf Rollfilm aufzeichnete. Sollte man keinen Film zur Hand haben, lässt sich heutzutage ein Elektrophor auch aus Kunststoff herstellen, auf dem man mit einer Glasplatte auch herrliche »elektrische Hauchfiguren« herstellen kann, die so zustande kommen, dass sich der Atem an den von der Entladung getroffenen Stellen als zusammenhängende Schicht niederschlägt, an den anderen Stellen hingegen feine Tröpfchen bildet und der-

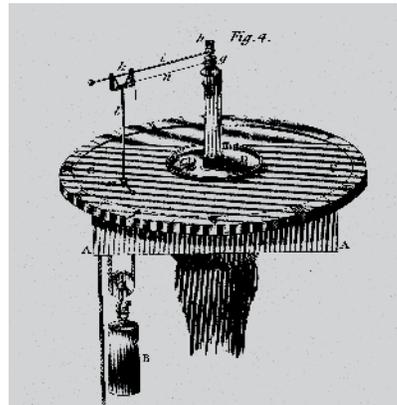


Abb. 8: Ronalds: Electrograph

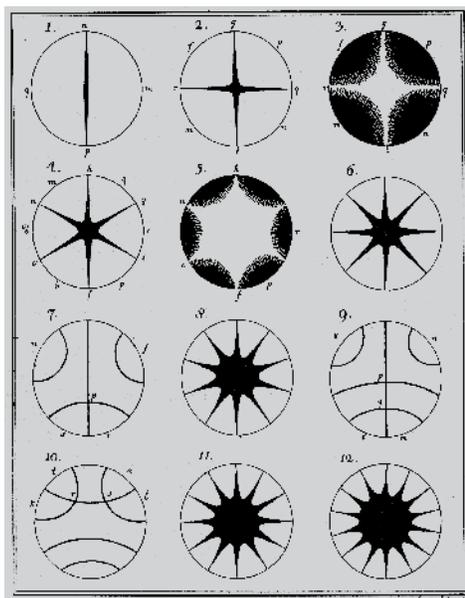


Abb. 9: Chladni: Klangfiguren

art Hauchfiguren sichtbar macht. Sogar Farbdarstellungen der Lichtenberg-Figuren wurden vom Professor der Naturgeschichte in Grenoble, Villarsy, im Jahre 1788 konzipiert, indem er nämlich ein Pulver aus gelber Schwefelblume und roter Mennige mischte, bei dem dann die Sternfiguren gelb und der Hintergrund rot gefärbt waren, da die jeweiligen Stoffe unterschiedlich elektrisch geladen wurden (vgl. Riess 1846, 5).

Die Lichtenberg-Figuren fügen dem seit Alters her überkommenen Status des Bildes als Illustration oder Repräsentation von angenommenen oder gesicherten Auffassungen in der Naturlehre eine neue Funktion hinzu: Zum ersten Mal kann mit dieser neuen Bildertechnik nach den Worten Lichtenbergs etwas gesehen werden, von dem man bisher nur angenommen hatte, dass es existierte;

damit konvergieren bei der Bilderproduktion zwei bislang getrennte Funktionen des Bildes. Denn das Bild geht einerseits als Instrument zur Aufzeichnung der Beobachtung in die Experimentalanordnung ein und liefert andererseits mit unabweisbarer Evidenz den Beweis dafür, dass elektrische Phänomene auch außerhalb der Körper stattfinden. An Bildern lässt sich künftig das angenommene Phänomen sowohl erkennen und analysieren als auch nachweisen. Die Elektrizität repräsentiert sich selbst. Das bedeutet, dass die experimentelle Datengewinnung in der Naturforschung von nun an Bilder und bildgebende Verfahren generieren wird, deren objektiver Status der schlichteren Beobachtung und anschließenden Übertragung in ein visuelles Repräsentationsschema weit überlegen scheint. So basierten auch die berühmten, 1787 erstmals veröffentlichten Klangfiguren von Ernst Florens Friedrich Chladni auf seinen Experimenten mit Lichtenberg-Figuren, die ihn auf den Gedanken brachten, »dass vielleicht die mannigfaltigen schwingenden Bewegungen einer Scheibe sich ebenfalls durch eine Verschiedenheit der Erscheinungen verrathen würden, wenn ich Sand oder etwas Ähnliches aufstreuete« (Chladni 1802, XVII). Diese Selbstaufzeichnung und Einschreibung von Natur- und speziell Lebensvor-

gängen in grafische Systeme nahm während des 19. Jahrhunderts enorm an Bedeutung zu.

Das Verstörende an den Lichtenberg-Figuren ist nun, dass sie wider die grafische Methode, die sie gewissermaßen begründen, gerade keine Zeichen sind, die nur sich selbst ähneln. Die reine Einschreibung der Elektrizität in Staub oder geeignetes Pulver ähnelt vielmehr ›fast unzähligen Sternen, Milchstraßen und größeren Sonnen‹, obwohl sie ja doch Zeichen erbringen müsste, die der Elektrizität und damit nur sich selbst ähnlich sind. Aus diesem Grund ließ sich auch in den Sternen und Kreisen der Lichtenberg-Figuren ein Hinweis auf negative und positive Ladung erkennen. Durch die Selbstrepräsentation der Elektrizität als ›Sterne und größere Sonnen‹ erhielt jedoch zudem die Grundüberzeugung der romantischen Physik zu Beginn des 19. Jahrhunderts weitere Evidenz, dass hinter jedem Phänomen polare Kräfte in einem Wechselspiel interagierten und eine beobachtbare Form schufen. Sie verstanden die Erscheinungen in der Natur als ein Ergebnis dialektischer Entwicklungen, die eine Einheit der Naturkräfte und damit eine Verwandelbarkeit von Licht, magnetischer, chemischer und elektrischer Kraft ineinander hervorriefen. Daher war es für sie in keiner Weise überraschend, dass die Bilder einen Blick in das Universum der Elektrizität ermöglichten.

Die ›fast unzähligen Sterne‹ der Elektrizität besagen zweitens auf der ästhetischen Ebene, dass hier die illusionistischen Techniken der Kunst in den Ressourcen der empirischen Wissenschaften erscheinen und dabei ein unmögliches Original vorführen. Ein Original nämlich, das in der Beobachtung Lichtenbergs Sternen wie ein Trugbild ähnelt. Das Konzept des Originals hat zuvor in der europäischen Kunstgeschichte die Bilder beherrscht und in eine Hierarchie der zu- oder abnehmenden Ähnlichkeit gestürzt, die der Repräsentation unterworfen war. Sobald die Repräsentation der Elektrizität jedoch unmögliche Ähnlichkeit mit Sternen oder Kreisen produziert, stürzt auch das System der Repräsentation in sich zusammen, dessen Spiel der Ähnlichkeit nach Foucault darauf basiert, alle Bilder zu einem zu machen.

Eine dritte technische Dimension beschreibt der Kulturwissenschaftler Bernhard Siegert: Das Ende der Repräsentation bedeutet die Einführung einer für die technischen Kommunikationsmedien wesentlichen Differenz zwischen Zeichen und Signal. Es »tritt eine spezifische Ordnung des Signals an die Stelle einer Ordnung der Repräsentation« (Siegert 2003, 256). Das Signal als physikalisches Ereignis eines Zeichens kümmert dessen Repräsentationsfunktion nicht mehr. Die Lichtenberg-Figuren markieren nun präzise den Übergang von einer Ordnung zur anderen, denn deren Aufzeichnung eines elektrischen Stroms gibt

sich noch als Zeichenpraxis aus, bei der das Signal die Repräsentation ablöst, während es sich selbst als visuelle Repräsentation einer eigenen Welt tarnt. Von Lichtenbergs Bildnachweis der positiven und negativen Ladung der Elektrizität geht schließlich auch in der Wissenschaftsgeschichte die bedeutsame Entscheidung aus, in der visuellen Darstellung über eine bloße Illustration der Vorstellungen und Ideen hinauszugehen und den Bildern eigene Beweiskraft zuzubilligen. Dieser Wandel in der Bedeutung der Bilder führt so weit, dass die Beweiskraft einer Hypothese schließlich nur mehr visuell gedacht und vorgestellt werden wird, sie führt zum Ende der Physik als Naturlehre im klassischen Sinne. Denn die untersuchten Phänomene verlassen den Bereich der sinnlich wahrnehmbaren Welterfahrung, sie lassen sich nur mehr mittels Hypothesen erklären, die ihrerseits weder mess- noch nachprüfbar sind, sondern ausschließlich denkbar. Der Hebel zur Zerstörung der Newtonschen Welt findet sich insofern in einer zunehmenden Relevanz der Visualisierungen von Elektrizität, die das naturwissenschaftliche Verfahren der Modellbildung von Naturkräften ästhetischen Gesetzen unterwerfen. Ausgehend von einer Selbstabbildung der Elektrizität in den Lichtenberg-Figuren generieren Visualisierungsverfahren und mit ihnen erzeugte Bilder physikalische Theorien, wobei die Bildinhalte die Evidenz der von ihnen abgeleiteten Annahmen liefern, bis ihnen schließlich am Endpunkt dieser Entwicklung zukommt, Visualisierungen einer ausschließlich denkbaren Theorie zu ermöglichen. Sobald also eine Visualisierungstechnik gefunden ist, die über eine bloße Repräsentation des Wahrnehmbaren hinausreicht, erstreckt sich ihr symbolischer Rahmen tendenziell auf jede Art naturwissenschaftlicher Erkenntnis. Diese Wechselbeziehung zwischen visuellen Praktiken und theoretischen Annahmen ermöglicht die Konstruktion eines unerhörten Gedankenspiels als einer Theorie, die mit dem bisherigen mechanistischen Weltbild bricht und gleichzeitig eine konzeptionelle Änderung der Epistemologie einleitet. Dies geschieht unter drei Aspekten: der visuellen Evidenz, der mathematischen Ähnlichkeit als physikalischer Analogie und der Entwicklung von Simulationsmodellen als inneren Scheinbildern.

Faraday

Die diesen fundamentalen Wandel erzeugende Forschungsrichtung stellt die Frage, wie eine Kraft oder eine Energie durch den Raum vermittelt oder übertragen wird, wenn keine Verbindung zwischen Ausgangspunkt und Endpunkt vorhanden ist, sie stellt die Frage, wie das Licht der Sonne zur Erde gelangt, wie die Gravitation und der Magnetismus durch den Raum vermittelt werden,

sie stellt also die Frage nach dem Äther als universalem Kommunikationsmedium.

Um den fundamentalen Wandel in den Bildpolitiken der heute so genannten visuellen Kultur auf dem Feld der Wissenschaft zu verdeutlichen, ist die Geschichte der Elektrizitätslehre unverzichtbar. Auf Michael Faradays Versuche zur Influenz von Stromkreisen und ihre magnetische Wirkung ab dem Jahre 1831 geht das Konzept elektromagnetischer Felder, also die Grundlage der Expansion unseres Mediensystems, zurück. Faraday entwarf nach seinen ersten Versuchen sein Konzept der ›lines of force‹, der magnetischen Kraftlinien, von denen jeder Raum erfüllt sei und deren Verlauf mit dem der magnetischen Felder übereinstimme. Hierbei erscheint das Konzept des Feldes untrennbar von seiner Visualisierung in Form von Kraftlinien (vgl. Faraday 1852a, 407-443). Heinrich Hertz schrieb über Faraday:

»Die elektrischen und magnetischen Kräfte wurden ihm das Vorhandene, das Wirkliche, das Greifbare; die Elektrizität, der Magnetismus wurden ihm Dinge, über deren Vorhandensein man streiten kann. Die Kraftlinien [...] standen vor seinem geistigen Auge im Raume als Zustände desselben, als Spannungen, als Wirbel, als Strömungen, als was auch immer – [...] aber da standen sie, beeinflussten einander, schoben und drängten die Körper hin und her, und breiteten sich aus, von Punkt zu Punkt einander die Erregung mitteilend« (Hertz 1889, 342 f.).

Die ›Erregung‹ geht in dieser Theorie der Kraftlinien innerhalb eines Magnetfeldes von deren visueller Repräsentation aus, die entsteht, wenn man Eisenspäne auf ein Blatt Papier streut und einen Magneten in ihre Nähe bringt. Die Eisenspäne formen diskrete Kurven, die von den Magnetpolen ausgehen und im Raum expandieren. Wenn die Stärke des Magneten erhöht wird, bilden sich innerhalb dieser Kraftlinien neue, so dass das gesamte Feld im Raum expandiert. Die Kraftlinien versorgten Faraday nicht nur mit einer simplen Abbildung der Linien innerhalb eines Magnetfeldes, sondern mit einer bildlichen Vorstellung der tatsächlich dort wirkenden Kraftübertragung, die seine folgenden Experimente leitete und eine wesentliche Rolle in der gedanklichen Konzeption seiner Feldtheorie spielte. Bedeutsam scheint mir hierbei zu sein, dass Faraday die Sichtbarmachung von Magnetfeldern nicht erfunden hat – bereits Lichtenberg gibt im Vorgriff auf die Feldtheorie an, dass seine Figuren methodisch ermöglichen, »die Natur der elektrischen Materie auf eine ähnliche Art zu untersuchen, wie es bei dem Magneten in Ansehung der magnetischen Materie durch aufgestreuten Feilstaub geschieht« (Lichtenberg 1778b, 27) –, sondern dass Faraday die »Ansehung« und damit die Vorstellung von Magnetfeldern zum Ausgangspunkt wie zum Beweis seiner Theorie machte, denn sie versorgten ihn mit einer Vorstellung, wie eine Distanzhandlung zwischen zwei Körpern ver-

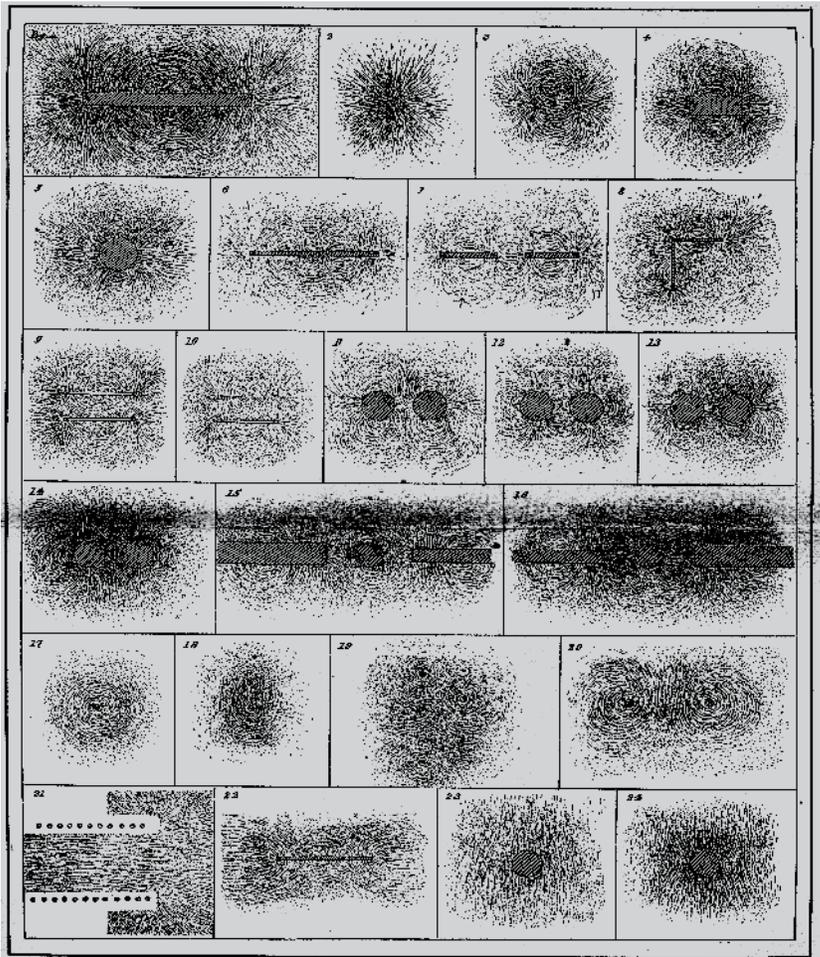


Abb. 10: Faraday: Magnetische Kraftlinien

mittelt, also mediatisiert sei (vgl. Nersessian 1985, 182-186). Die Kraftlinienbilder zeigten einerseits die Richtigkeit einer Annahme von im Raum expandierenden Magnetfeldern, andererseits legte ihre Visualisierung nahe, dass dieselben Kraftlinien auch für die Vermittlung dieser Kräfte verantwortlich waren. Die Vermittlung jedoch schien unter Ansehung der Bilder nicht länger nur als eine unmittelbare Kraftübertragung denkbar – eine weit verbreitete Annahme der zeitgenössischen Physik – sondern jene brachten Faraday vielmehr zur Annahme, dass die Kraftlinien eine »gewisse unabhängige physische Existenz haben« (Faraday 1852b, 373). Sobald ein »physikalischer Charakter der

magnetischen Kraftlinien: mittels ihres Selbstabbildungsverfahrens visuelle Evidenz erhielt, ließ sich davon ausgehend auch das Konzept ihrer zeitgebundenen Übermittlung entwickeln, denn damit schien das fehlende Element der Kraftübertragung gefunden.◀6 Eine solche Annahme, die das Ende der Theorie einer unmittelbaren Distanzwirkung bedeutete, konnte allerdings nicht mehr visuell verifiziert werden, sondern schuf die Notwendigkeit genauerer Berechnungen, um die aus den Bildern nicht abzuleitenden Konsequenzen dieser Annahme zu überprüfen.

Mit dieser Theorie, in deren Mittelpunkt die Kraftlinien standen, ließen sich darüber hinaus seltsame Phänomene beim zweitenzeitgenössischenSelbstabbildungsverfahren der Natur, den Linien auf Chladnischen Klangfiguren, erklären. Chladni hatte bereits festgestellt, dass sich mit einem Geigenbogen an einer vibrierenden Platte in dem aufgestreuten Sand Figuren bildeten, doch sobald er sehr leichtes und feines Pulver aufstreuete, fielen diese Teilchen nicht in die einzelnen Linien seiner Klangfiguren, sondern schienen gleichsam in der Luft zu schweben und sanken erst auf die Platte, wenn der Ton und die Schwingung beendet war. Eine Erklärung für dieses Phänomen lieferte Faraday bereits im Jahre 1831:

»When a plate is made to vibrate, currents are established in the air lying upon the surface of the plate, which pass from the quiescent lines towards the centres or lines of vibration [...] and then pro-

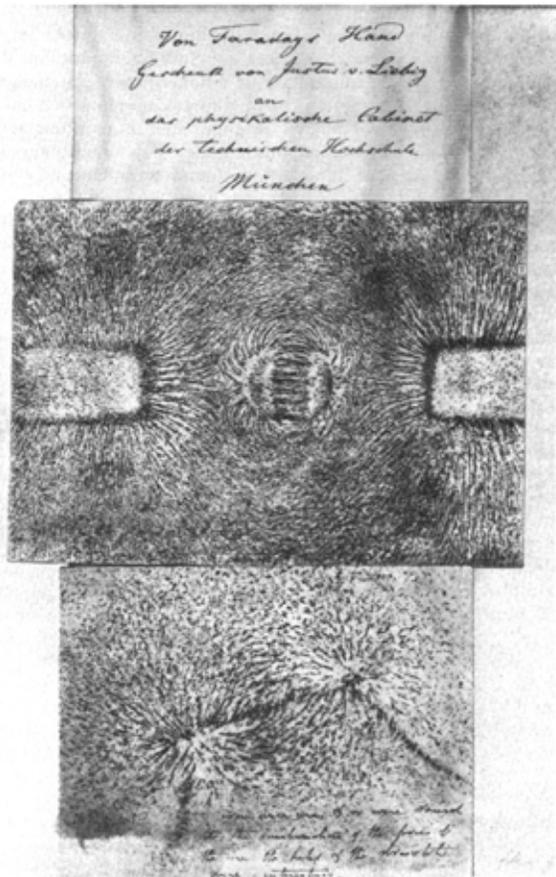


Abb. 11: Faraday: Kraftlinienbild. Von Faraday selbst 1850 mit Eisenspänen erzeugt und fixiert.

ceeding outwards from the plate to a greater or smaller distance, return towards the quiescent lines« (Faraday 1831, 302).

Damit konnten sowohl die Lichtenberg-Figuren als auch die Klangfiguren Chladnis als Belege einer Existenz elektrischer Felder *avant la lettre* angesehen werden. Eine Vorstellung der dreidimensionalen Ausbreitung dieser ›lines of vibration‹ äußerte Faraday ebenfalls bereits 1831: »As any particular part of the surface moves upwards in the course of its vibration, it propels the air and communicates a certain degree of force to it, perpendicular or nearly so to the vibrating surface« (Faraday 1831, 306). Durch diese Selbstabbildung der in der Elektrizitäts- und Klangforschung auftretenden Phänomene mittels Kraftlinienbildern, Chladnischen Klangfiguren und Lichtenberg-Figuren erhielt ihr Bild ein so großes Gewicht, dass auf ihm selbst die Grundlagen seiner theoretischen Erfassung verborgen zu sein schienen.⁴⁷ Damit etablierte sich eine Notwendigkeit ›bildgebender Verfahren‹ zur Herstellung von Evidenz in der Wissenschaft, denen hier nur in ihrer weiteren theoretischen Ausdifferenzierung nachgegangen werden soll, um die Änderungen aufzufinden, die diese visuelle Methode für die naturwissenschaftliche Erkenntnisweise bedeutete.

Maxwell

»Das von ihm selbst erarbeitete Bild hat Faraday jedoch auf den Gedanken gebracht, dass elektromagnetische Wirkungen über transversale Schwingungen der Kraftlinien weitergeleitet werden könnten« (Simonyi 2001, 344). Ausgehend von Faradays Idee, dass sowohl elektrische als auch magnetische Vorgänge im Raum zwischen den Dingen vor sich gehen, wurde in der weiteren Erforschung des Elektromagnetismus die klassische Mechanik der Physik attackiert. Insbesondere James Clerk Maxwell bewunderte Faradays Kraftlinien-Konzept ungemein und kam schließlich zu der Überzeugung, Faraday habe »sagen wollen, dass der ganze Raum von vornherein voll von Kraftlinien ist, deren Arrangement von den in ihm befindlichen Körpern abhängt, und dass die mechanischen und electrischen Actionen eines Körpers von den Kraftlinien abhängen, die an ihn anstossen« (Maxwell 1873/1883, 218 f.).

Bis zur Formulierung dieser revolutionären These hatte Maxwell die Arbeiten, Experimente und Theorien Faradays genau studiert, die ihn schließlich zu seinen berühmten Gleichungen des elektromagnetischen Feldes und damit zur bahnbrechenden Feldtheorie führten (vgl. Larmor 1937; Harman 1982, 72-98; Galison 1983, 35-51; Buchwald 1985, 20-40; Hendry 1986, 156-176; Harman 1998,

98-112). Eine Nutzung des elektromagnetischen Spektrums durch Kommunikationsmedien und damit die Ausdifferenzierung unseres gegenwärtigen Mediensystems ermöglichten überhaupt erst eben diese Feldgleichungen, die in ihrer gedanklichen Formulierung auf frühe Visualisierungsverfahren innerhalb der Elektrizitätsforschung und die durch sie vermittelte Vorstellung einer allgemeinen Kraftausbreitung zurückgehen.

Maxwell maß nämlich insbesondere dem Visualisierungsverfahren von Kraftlinien einen hohen Stellenwert bei, das für Faraday so enorme Bedeutung besessen hatte, relativierte jedoch dessen für die Theorie belanglosen Wert als reine Abbildung von Naturkräften zu einem kreativen Verfahren der Analogiebildung, das aus der Krisis der bildlichen Abbildungen eine generative Methode der wissenschaftlichen Arbeit entwickelte und zudem in der Lage war, die wichtigste Abbildung in der Physikgeschichte des 19. Jahrhunderts zu produzieren. Auf dem Weg dorthin rekonstruierte Maxwell in seiner Arbeit »On physical lines of force« (1862) die unsichtbaren Linien im Raum und stellte die Eigenschaften des elektromagnetischen Feldes als Wirkungen eines mechanisch funktionierenden Trägers, des Äthers, vor. Zuvor entwickelte Maxwell bereits in seiner Arbeit »On Faraday's lines of force« (1856) ein Äthermodell als ein mechanisches Konzept der Wirkungsweise, wie die Kräfte innerhalb eines elektromagnetischen Feldes übertragen wurden. Neben der mathematischen Klarheit seiner Formeln erscheint hier vor allem sein methodischer Zugang zu diesem Forschungsgebiet für die weitere Entwicklung seines Fachs und des wissenschaftlichen Umgangs mit Bildern bedeutsam. Als die wesentliche wissenschaftliche Leistung mit Hilfe der bisherigen Methodik definierte Maxwell die Reduktion und Vereinfachung von Forschungsergebnissen, was entweder zu einer mathematischen Formel oder einer physikalischen Hypothese führen könne. Im ersten Falle verliere man die untersuchten Vorgänge vollkommen aus dem Blick, im zweiten Falle sehe man »die Phänomene durch ein Medium« (Maxwell 1856a, 155) und müsse auf diese partielle Blindheit gegenüber den Fakten vertrauen.

»We must therefore discover some method of investigation which allows the mind at every step to lay hold of a clear physical conception, without being committed to any theory founded on the physical science from which that conception is borrowed« (Maxwell 1856a, 156).

Aus diesem methodischen Grund gelte es, sich »mit der Existenz physikalischer Analogien« vertraut zu machen, die sich von einer »theilweise[n] Ähnlichkeit zwischen den Gesetzen eines Erscheinungsgebietes mit denen eines andern« (Maxwell 1856b, 4) herleiten. Insofern weist die ›physikalische Analogie‹ einen »Ausweg, welcher die Nachteile einer rein mathematisch gefaßten Theorie

[...] und einer eigentlichen physikalischen Hypothese [...] zugleich vermeidet« (Weyl 1928, 124). Wie die Lichtenberg-Figuren ermöglichten auch die Kraftlinien Faradays eine Sichtbarmachung des vormals Unsichtbaren, hier der Magnetkräfte; Maxwell schlug an diese Visualisierungsleistung anschließend vor, die Kraftlinien als eine rein geometrische Repräsentation eines Magnetfeldes zu denken, als »ein geometrisches Modell der physikalischen Kräfte« (Maxwell 1856b, 7), das eine räumliche Ausbreitung der Magnetkräfte nach geometrischen Modellen berechenbar machte, statt das Feld selbst abzubilden. Auch thermische oder elektrische Phänomene sollten sich so in eine Sammlung reiner geometrischer Wahrheiten auflösen lassen. Daher entwarf er ein geometrisches Modell des Feldes, bei dem die Richtung der Kräfte durch Kraftlinien versinnbildlicht wurde. Um die Intensität der Kräfte vorzuführen, stellte er sich ein nicht weiter zusammenpressbares Fluidum vor, das aus Kraftlinien geformt wurde und eine regelmäßige Körperform annahm, die einer Röhre ähnelte. »This method of representing the intensity of a force by the velocity of an imaginary fluid in a tube is applicable to any conceivable system of forces« (Maxwell 1856a, 159). Die Anwendbarkeit »auf jedes denkbare System von Kräften« bedeutete im Fall des elektromagnetischen Feldes die Ausschaltung einer Fernwirkung, denn es war »in dem bei den elektrischen und magnetischen Kräften vorkommenden Falle möglich, die Röhren so anzuordnen, dass sie keine Zwischenräume freilassen« (Maxwell 1856b, 8).

»Indem ich alles auf die rein geometrische Idee der Bewegung einer imaginären Flüssigkeit zurückführe, hoffe ich Allgemeinheit und Präcision zu erreichen und die Gefahren zu vermeiden, die eine Theorie mit sich bringt, welche in voreiligen Hypothesen die wahren Ursachen der Erscheinungen gefunden zu haben beansprucht« (Maxwell 1856b, 9). ◀8

Maxwell entwarf also einen imaginären, elastischen, flüssigkeitsähnlichen Stoff innerhalb eines rein geometrischer Logik folgenden Modells, das auf alle elektrischen oder magnetischen Fernwirkungen als Kraftübertragung im Raum angewendet werden konnte. ◀9 Bei dem Träger der Bewegung handelte es sich, wie er ausdrücklich betonte, nicht einmal um ein hypothetisches Fluidum, sondern um einen »Inbegriff imaginärer Eigenschaften« ◀10 (Maxwell 1856b, 9), der insofern keine physikalische Hypothese des elektrischen oder magnetischen Feldes ermöglichte. Das geometrische Modell war vielmehr eine »physikalische Analogie«, die dem Bewusstsein die mathematischen Ideen in einer körperhaften Form vorführen sollte, sie war eine heuristische Illustration. Es bestand schlicht aus einer Verkörperung »mathematischer Ähnlichkeit« (»mathematical resemblance«; Maxwell 1856a, 157), denn die mathematische Analogie zwischen magnetischen Kraftfeldern, Wärme und Elektrizität

basierte auf mathematischer Ähnlichkeit und nicht physikalischer Gleichheit, die Ähnlichkeit ergab sich aus den mathematischen Berechnungen und nicht den damit verbundenen Phänomenen.

Es macht den Unterschied zwischen diesem Bildsystem und einem analytischen Formalismus aus, der in die Elektrizitätsforschung spätestens 1798 von Johann Wilhelm Ritter eingeführt war (vgl. Wiesenfeld 2003), dass hier eine visuelle Repräsentation die zu erklärenden Phänomene weder abbildete noch sie in abstrakten Symbolen fasste, sondern eine neue Dimension der Bildlichkeit einführte, die eine Vorstellung der Wirkungsweise des imaginären Stoffs, des Äthers, vermittelte, ohne den Anspruch zu erheben, sie »wirklich« zu zeigen. Statt dessen plante Maxwell vielmehr, ein mechanisches Konzept (»mechanical conception« (Maxwell 1856a, 188) zu entwerfen, um nicht nur in der mathematischen Ähnlichkeit zu verharren. Er entwarf in den folgenden Jahren eine Abbildung der mathematisch und naturwissenschaftlich einzig möglichen Ausformung des Mediums zwischen Ursache und Wirkung, die er dann in aller Bescheidenheit weiteren Forschungen zur Verifikation übereignete, statt sie für gültig zu erklären. Es handelt sich um eine berühmte Abbildung aus der Arbeit »On physical lines of force« (1862), die nichts weniger als unser gegenwärtiges System der Elektrodynamik ermöglichte, weil sie Maxwell Gelegenheit gab, nicht länger über die Funktionsweise der Übermittlung nachzudenken, sondern ihre Existenz anzunehmen und – wesentlich bedeutsamer – ihre Folgen zu berechnen. Erst eine Abbildung von etwas, das nicht zu beobachten war und von dem Maxwell sagte, dass es außerhalb des Bildes nicht existierte, ermöglichte es also, die Basis des modernen Medienzeitalters zu legen. Insofern handelt es sich – zusammenfassend gesagt – bei Maxwells Äthermodell um eine Darstellung seines allgemeinen Ätherkonzepts.

Bei seiner Entwicklung dieses Ätherkonzepts ging Maxwell erneut von einer Abbildung aus, nämlich von Faradays hochgeschätzter Sichtbarmachung der Feldlinien.

»Das schöne Bild des Verlaufs der magnetischen Kraft, welches dieses Experiment bietet, erweckt in uns unwillkürlich die Vorstellung, dass die Kraftlinien etwas Reales seien und mehr anzeigen, als bloß die Resultierende zweier Kräfte, deren unmittelbare Ursache an einem ganz anderen Orte ihren Sitz hat, und welche im Felde gar nicht existiren, bis ein Magnet an diese Stelle des Feldes gebracht wird« (Maxwell 1862b, 4).

Aus dieser Wirkung des Bildes, den Kraftlinien eine physikalische Realität vermitteln zu können, die nur aus der Bildinterpretation und nicht aus empirischen Daten stammt, erwuchs der Plan, »die magnetischen Phänomene von einem mechanischen Gesichtspunkte zu betrachten und zu untersuchen, welche

Spannungen oder Bewegungen eines Mediums im Stande sind, die beobachteten mechanischen Phänomene hervorzubringen« (ebd., 5).

Ein »mechanischer Gesichtspunkt« bedeutet, dass der Raum nach diesem Modell von einem elastischen Äther erfüllt sein muss, der aus unzähligen infinitesimalen Wirbeln besteht. Diese kleinen Wirbel, deren Achsen auf den Kraftlinien liegen, stoßen direkt an ihre nebenliegenden Wirbel an und bewirken so durch direkte Kraftübertragung die Äthervibrationen getreu dem Cartesianischen Weltbild, in dem leerer Raum unvorstellbar und damit eine Distanzwirkung ohne vermittelndes mechanisches Medium undenkbar war. Zunächst sah sich Maxwell dem Problem der diskontinuierlichen Kraftübertragung gegenüber, wie es notwendigerweise bei Systemen rotierender Wirbel auftrat, denn »die an einander grenzenden Partien zweier benachbarter Wirbel müssen sich in entgegengesetzter Richtung bewegen« (ebd., 25). Aus diesem Grund fügte Maxwell kleine Partikel zwischen die einzelnen Wirbel ein, »welche wie Fric-tionsrollen wirken« (ebd.), da sie sicherstellten, dass sich das ganze System der Wirbel in eine Richtung drehen konnte. Um die Intensität der Kräfte vorzuführen, konstruierte er ein Modell von nicht weiter zusammenpressbaren Wirbeln, das er selbst »ungeschickt« (Maxwell 1862a, 486) nannte und das aus Kraftlinien geformt wurde sowie eine regelmäßige Körperform annahm, die einem Bienenstock oder dessen Waben ähnelte. Dieses berühmteste Bild der Physik des 19. Jahrhunderts aus dem Jahre 1861 vermittelt eine Anschaulichkeit der Vermittlung von elektrischer oder magnetischer Fernwirkung aus dem Gestaltungsprinzip einer Visualisierung »mathematischer Ähnlichkeit«. Elektromagnetische Kräfte im Raum finden darin die mechanische Entsprechung ihrer Übertragung (vgl. Siegel 1991, 36-39).

Die Bewegungsübertragung erfolgte nun »derart, dass eine Translation der Friktionsteilchen eine Rotation jener anderen Teilchen nach sich zieht. Maxwell hat die Translation den elektrischen, die Rotation den magnetischen Eigenschaften zugeordnet, aber man könnte ebenso gut umgekehrt verfahren und könnte die Rolle des Systems der Friktionsteilchen auch einer inkompressiblen Flüssigkeit übertragen« (Seeliger 1948, 132).

Wenn der elektrische Strom hier von A nach B fließt und die Wirbel GH entgegen des Uhrzeigersinns in Bewegung gesetzt werden, wirken sie auf die kleinen Partikel PQ , die in entgegengesetzter Richtung des ersten Stroms in Bewegung kommen und so den induzierten Strom bewirken (vgl. Maxwell 1862b, 37). Das hier abgebildete Modell (Abb.12) enthält neben dieser Aufforderung zum Gedankenexperiment auch eine zeichnerische Ungenauigkeit, die in vielen nach Maxwells Tod publizierten Reproduktionen des Modells stillschweigend elimi-

niert worden ist, denn die unterhalb AB gelegenen rotierenden Wirbel müssten sämtlich im Uhrzeigersinn in Bewegung gesetzt werden.

Sobald die Repräsentation von elektrischen und magnetischen Vorgängen im gleichen Modell als eine der Wirkungen im Raum möglich geworden war, ließen sich ebenfalls andere Medien als Friktionsrollen denken, denn es ging schließlich um ein elastisches Medium, das ausschließlich transversale Wellen transportierte.

Maxwell entwarf sein Konzept der Vorgänge im Äther, verabschiedete sich jedoch zugleich von einer Abbildung der tatsächlichen Vorgänge, um stattdessen ein idealisiertes Wirbelmodell zu konzipieren. Dazu legte er fest, er wolle das Modell der Teilchen und Wirbel

»nicht als die richtige Ansicht über das, was in der Natur existiert, oder als eine Hypothese über das Wesen der Elektrizität im bisherigen Sinne dieses Wortes angesehen wissen. Diese Art der Verbindung ist jedoch mechanisch denkbar, leicht zu untersuchen und geeignet, die wirklichen mechanischen Beziehungen zwischen den bekannten elektromagnetischen Erscheinungen darzustellen« (Maxwell 1862b, 50).

Das Bild des Äthers entspricht insofern keinem Bild der Natur im traditionellen Sinne, es bildet nicht einmal mehr eine Hypothese über die Ausbreitung der elektromagnetischen Wellen ab. Vielmehr ist es ein »provisorisches und vorläufiges« (Maxwell 1862a, 486) Arbeitsmodell zur Darstellung der Kraftübertragung, das nur die eine wesentliche Voraussetzung besitzt, denkbar zu sein. Es handelt sich demnach um die visuelle Repräsentation eines imaginären Modells, das dadurch »real« wird, dass ein Betrachter es in Gedanken simuliert. Dieses ästhetische Verfahren bedeutet die entscheidende Neuerung der naturwissenschaftlichen Theoriebildung, die damit in der Lage ist, zu zeigen, »in welcher Weise die elektromagnetischen Erscheinungen durch die Fiction eines Systems von Molekularwirbeln nachgeahmt werden können« (Maxwell 1862b, 52). Um dieses offene System weiter zu entwickeln, nennt Maxwell folgende Bedingungen: »mathematische Folgerichtigkeit [...] und eine hinlänglich befriedigende Vergleichung zwischen ihren logischen Konsequenzen und den Thatsachen, soweit sie gegenwärtig bekannt sind« (ebd.). Aus diesem modernen wissenschaftlichen Ansatz, den Maxwell gegenüber der vereinfachenden Hypothesenbildung aus der mathematischen Übereinstimmung zweier unterschiedlicher Phänomene wie der Elektrizität und dem Licht für überlegen hielt, leitete sich eine neue Form der naturwissenschaftlichen Erkenntnisbildung ab, die stark vom Begriff und der Vor-Stellung eines Bildes abhängig war. Das bedeutet, dass sich neben der grundlegenden mathematischen Berechenbarkeit der wissenschaftlichen Darstellungen eine gleichsam metaphori-

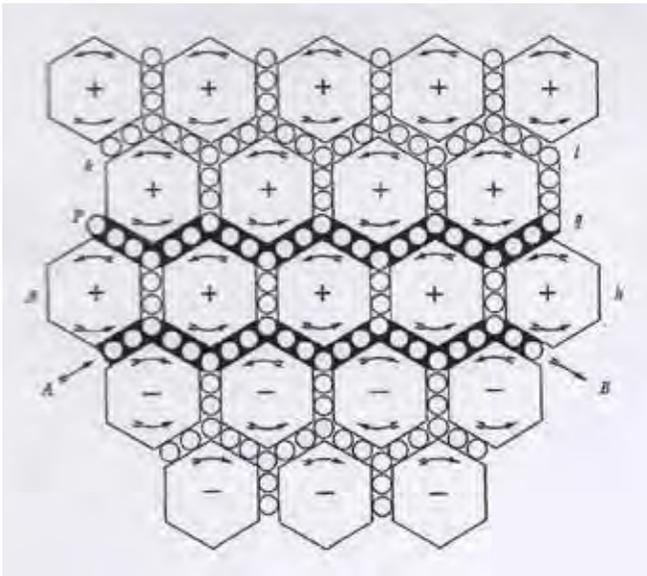


Abb. 12: Maxwell: Äthermodell

sche Ebene etablierte, die mit dem Konzept der Ähnlichkeit ihre überragenden Erfolge erzielte. Denn es ist durchaus beeindruckend, mittels einer mechanischen Analogie, genauer gesagt der Abbildung eines unmöglichen, mechanisch denkbaren, dynamischen Systems, das selbst auf der kleinen Modellbasis nicht funktionieren würde, zu den allgemeinen Feldgleichungen der Elektrodynamik vorzustoßen.

Mittelbar kann ebenfalls der Beginn einer elektromagnetischen Lichttheorie der Hypothese rotierender Wirbel, ihrem ›ungeschickten‹ Modell und dessen Gedankenexperimente induzierender Kraft zugeschrieben werden. Nach den Worten des Physikers Ludwig Boltzmanns scheint Maxwells Arbeit deswegen »zu dem Interessantesten zu gehören, was die Geschichte der Physik bietet,« speziell »die schlichte Einfachheit, mit welcher Maxwell schildert, wie er mühsam stufenweise vordrang und zur abstractesten und eigenartigsten Theorie, welche die Physik kennt, durch ganz specielle concrete Vorstellungen gelangte, die an triviale Aufgaben der gewöhnlichen Mechanik anknüpfen« (Boltzmann 1898, 86).

Die Ähnlichkeit der Naturabbildungen mit ihren angenommenen Berechnungen generiert in dem Moment die Notwendigkeit einer eigenen und vollkommen neuen visuellen Ordnung, an dem die bildgebenden Verfahren der Natur versagen, die immerhin noch das Konzept des Feldes von Faraday ermöglichen, doch den Äther eben nicht abbilden.

Nachdem das System der Repräsentation mittels Ähnlichkeit bereits bei den Lichtenberg-Figuren in sich zusammengestürzt ist, erscheint das Mittel der Repräsentation hier erneut als ›mathematische Ähnlichkeit‹. Allerdings auf eine vollkommen veränderte Art und Weise, denn die bildliche Darstellung reprä-

sentiert ein radikales Denkmodell, dessen einzige Realität, die es abbildet, es selbst ist. Damit entscheidet die Ähnlichkeit mit der eigentlichen Idee darüber, ob das Bild selbst zu den Dingen gehört, die es zeigt. Das Original des Bildes ist das Konzept, das wir uns von einer Erscheinung machen, die nur auf dem Bild existiert. Diese Methode der ›physikalischen Analogie‹ führt die Repräsentation eines Modells ›mathematischer Ähnlichkeit‹ ein, bei dem es nicht mehr darum geht, alle Bilder zu einem zu machen, sondern mittels des Bildes das Konzept als materielle Vorstellung zu realisieren. In der Geschichte der wissenschaftlichen Modellbildung, die Maxwell damit neu strukturiert, wird meiner Ansicht nach zu wenig betont, dass diese neue erfolgreiche Methode eben nicht die inneren Verfahren oder Mechanismen eines Phänomens darstellt, sondern vielmehr ein wirksames Bild der Vorstellung liefert, wie sich derjenige, der das Modell konstruiert, die inneren Verfahren denkt. ◀12 Nach einer These von Nancy J. Nersessian ist die visuelle Repräsentation des Wirbeläthermodells »intended as an embodiment of an imaginary system, displaying a generic dynamical relational structure, and not as a representation of the theoretical model of electromagnetic field actions in the aether« (Nersessian 2002, 140f.).

Nach dieser Modellbildung als Ende aller mechanischen Modelle konstruierte Maxwell folgerichtig keine neuen, sondern konzentrierte sich auf die Berechnung der dynamischen Bewegungsvorgänge im Feld. ◀13 Dabei wurde er, wie er in einem späteren Text über das Verhältnis von mathematischem und physikalischem Denken schreibt, von einem »mental image of the concrete reality« (Maxwell 1870, 220) geleitet, das hinter mathematischen Abstraktionen steckt. Dieses leitete sich jedoch eher von der Mathematik Lagranges und einem gedanklichen Übergang zu dynamischen Systemen statt von Modellen rotierender Wirbel her, die eine Theoriebildung dynamischer Systeme nur einschränkten. In diesem Sinn definierte Maxwell sein mechanisches Modell im Nachhinein gewissermaßen als materielles Gedankenexperiment, als

»Demonstrationsstück dafür, dass man sich wirklich einen Mechanismus herstellen kann, der eine Verbindung einzelner Teile schafft, die der wirklichen Verbindung der Teilchen eines elektromagnetischen Feldes äquivalent ist. In der Tat lässt ja auch das Problem der Bestimmung des Mechanismus, durch den bestimmte Bewegungen bestimmter Teile eines Feldes zu einander in bestimmte Beziehung treten, eine unendliche Anzahl von Lösungen zu« (Maxwell 1873, 580).

Insofern steht die methodische Frage der ›unendlichen Zahl von Lösungen‹ im Vordergrund, die eine Suche nach dem spezifischen Funktionsmechanismus ersetzt durch ein dem wirklichen Mechanismus äquivalentes dynamisches Denkmodell, das nicht mehr den Anspruch einer allgemeingültigen Repräsentation der Naturkräfte erhebt. In den unendlich zahlreichen mechanischen

Konzepten, die unter der Bedingung ihrer Evidenz und logischen Zulässigkeit verwendbar sind, lässt sich die wichtigste methodische Neuerung des theoretischen Ansatzes von Maxwell erkennen, der eine wissenschaftliche Erklärung zum prinzipiell offenen System macht, das einerseits leichter auf neue empirische Daten reagieren kann und andererseits in einer Modell- und damit auch Erklärungsvielfalt der wissenschaftlichen Hypothesen die bestmögliche Methode der wissenschaftlichen Erkenntnis bestimmt.

»In erster Beziehung warnte Maxwell davor, eine Naturanschauung bloß aus dem Grunde für die einzig richtige zu halten, weil sich eine Reihe von Konsequenzen derselben in der Erfahrung bestätigt hat. Er zeigt an vielen Beispielen, wie sich oft eine Gruppe von Erscheinungen auf zwei total verschiedene Arten erklären läßt. Beide Erklärungsarten stellen die ganze Erscheinungsgruppe gleich gut dar. Erst wenn man neuere, bis dahin unbekannte Erscheinungen zuzieht, zeigt sich der Vorzug der einen vor der anderen Erklärungsart, welche erstere aber vielleicht nach Entdeckung weiterer Tatsachen einer dritten wird weichen müssen« (Boltzmann 1899a, 128).

Ausgelöst und immer bezogen sind Maxwells methodische Überlegungen und damit in einem weiteren Sinne die ›Entwicklung der Methoden der theoretischen Physik‹ (Boltzmann) jedoch weiterhin auf die wesentliche Frage nach dem Äther als Universalmedium, die hinter so vielen wissenschaftlichen Modellen steckt. Den Stellenwert dieser Frage führt Maxwell auch in den letzten Sätzen seines Hauptwerks, dem zweibändigen »Treatise«, noch einmal nachdrücklich aus:

»Wenn etwas von einem Partikel zu einem andern durch einen Zwischenraum transportirt wird, in welchem Zustande befindet sich dann dieses Etwas, nachdem es das eine Partikel verlassen und bevor es das andere erreicht hat? Ist dieses Etwas, wie Neumann annimmt, die potentielle Energie zweier Partikel, wie sollen wir dann die Existenz dieser Energie an einer Stelle des Raumes, wo weder das eine noch das andere Partikel vorhanden ist, begreifen können? In der Tat, wird überhaupt Energie in endlicher Zeit, d.h. nicht instantan, von einem Körper zu einem andern übergeführt, so muss es ein Medium geben, in welchem sie, nachdem sie den einen Körper verlassen, und bevor sie andere erreicht hat, sich mittlerweile aufhält, denn wie Torricelli schon bemerkt hat, ist Energie eine Quintessenz so subtiler Natur, dass sie in kein Gefäß geschlossen zu werden vermag, ausser in der innersten Substanz der materiellen Dinge. Daher müssen auch diese Theorien alle zu der Conception eines Mediums führen, in welchem die Fortpflanzung vor sich geht. Stimmt man einmal der Hypothese von der Existenz eines Mediums zu, so glaube ich, dass demselben bei unsern Untersuchungen ein hervorragender Platz anzuweisen ist, und dass wir mit allen Mitteln uns eine begriffliche Vorstellung von allen Details seiner Wirkungsweise zu verschaffen suchen sollten. Das war aber stets mein Hauptbestreben, als ich dieses Werk ausarbeitete« (Maxwell 1873, 607).

Hertz

Dem Physiker Heinrich Hertz war es vorbehalten, auf der Basis der Maxwell'schen Gleichungen »Zweifel an der Identität von Licht, strahlender Wärme und elektrodynamischer Wellenbewegung zu beseitigen« (Hertz 1888, 196). Heinrich Hertz schuldete Maxwell größte Dankbarkeit, denn er konnte an dessen Berechnungen von »numerical relations between optical, electric and electromagnetic phenomena« **14** aus dem Jahre 1861 anschließen, die Maxwell zur Hypothese einer elektromagnetischen Lichttheorie in direktem Zusammenhang mit Forschungen zur Verbesserung seines Äthermodells führten. Mittels Maxwells Feldgleichungen erhielten Hertz' Experimente zu elektromagnetischen Wellen einen Sinn, sie gehen auf Gedankenexperimente zurück, die Hertz im Rahmen seiner Kieler Vorlesung zur »Constitution der Materie« anstellte (vgl. Hertz 1884). Nach der Durchführung seiner berühmten Experimentalserie 1886-89 machte er Maxwell ein atemberaubendes Kompliment, das sicherlich auch in seiner Erleichterung begründet war, bei Maxwell eine theoretische Anleitung für seine Experimente gefunden zu haben:

»Man kann diese wunderbare Theorie nicht studieren, ohne bisweilen die Empfindung zu haben, als wohne den mathematischen Formeln selbständiges Leben und eigener Verstand inne, als seien dieselben klüger als wir, klüger sogar als ihr Erfinder, als gäben sie mehr heraus, als seinerzeit in sie hineingelegt wurde« (Hertz 1889, 344).

Ludwig Boltzmann, der bereits in jungen Jahren die Thesen Maxwells aufmerksam studiert hatte und seit dieser Zeit von der Genialität Maxwells überzeugt blieb, kritisierte daraufhin bereits im Jahre 1892 Hertz' Begeisterung für Maxwells Formeln, als er schrieb, »dass Maxwells Formeln lediglich Konsequenzen seiner mechanischen Modelle waren und Hertz' begeistertes Lob in erster Linie nicht der Analyse Maxwells, sondern dessen Scharfsinn in der Auffindung mechanischer Analogien gebührt« (Boltzmann 1892, 23f.) .

Dieser Hinweis wurde von Hertz schließlich kurz vor seinem Tode in seiner Analyse der Verfahren wissenschaftlichen Arbeitens verarbeitet, die unter dem Namen Scheinbildtheorem Wissenschaftsgeschichte geschrieben hat. In dieser Theorie führte Hertz die Entwicklung des epistemologischen Bildkonzepts von Maxwell konsequent weiter, **15** der, ausgehend von einer »physikalischen Analogie« als heuristischer Illustration, dem Bild den theoretischen Status eines materiellen Gedankenexperiments zugebilligt hatte, und definierte innere Scheinbilder als Verfahren der Erkenntnisproduktion:

»Es ist die nächste und in gewissem Sinne wichtigste Aufgabe unserer bewussten Naturerkenntnis, dass sie uns befähige, zukünftige Erfahrungen vorauszusehen, um nach dieser Voraussicht unser gegenwärtiges Handeln einrichten zu können. Als Grundlage für die Lösung jener Aufgabe der Erkenntnis benutzen wir unter allen Umständen vorangegangene Erfahrungen, gewonnen durch zufällige Beobachtungen oder durch absichtlichen Versuch. Das Verfahren aber, dessen wir uns zur Ableitung des Zukünftigen aus dem Vergangenen und damit zur Erlangung der erstrebten Voraussicht stets bedienen, ist dieses: Wir machen uns innere Scheinbilder oder Symbole der äußeren Gegenstände, und zwar machen wir sie von solcher Art, dass die denknöthigen Folgen der Bilder stets wieder die Bilder seien von den naturnotwendigen Folgen der abgebildeten Gegenstände. Damit diese Forderung überhaupt erfüllbar sei, müssen gewisse Übereinstimmungen vorhanden sein zwischen der Natur und unserem Geiste. Die Erfahrung lehrt uns, dass die Forderung erfüllbar ist und dass also solche Übereinstimmungen in der That bestehen. Ist es uns einmal geglückt, aus der angesammelten bisherigen Erfahrung Bilder von der verlangten Beschaffenheit abzuleiten, so können wir an ihnen, wie an Modellen, in kurzer Zeit die Folgen entwickeln, welche in der äußeren Welt erst in längerer Zeit oder als Folgen unseres eigenen Eingreifens auftreten werden; wir vermögen so den Thatsachen vorauszuzeilen und können nach der gewonnenen Einsicht unsere gegenwärtigen Entschlüsse richten. – Die Bilder, von welchen wir reden, sind unsere Vorstellungen von den Dingen; sie haben mit den Dingen die eine wesentliche Übereinstimmung, welche in der Erfüllung der genannten Forderung liegt, aber es ist für ihren Zweck nicht nötig, dass sie irgend eine weitere Übereinstimmung mit den Dingen haben. In der That wissen wir auch nicht, und haben auch kein Mittel zu erfahren, ob unsere Vorstellungen von den Dingen mit jenen in irgend etwas anderem übereinstimmen, als allein in eben jener einen fundamentalen Beziehung« (Hertz 1894, 1f.).

Hertz formulierte damit den Prozess physikalisch-dynamischer Modellbildung, **16** wie er seither in diesem Fach vertreten wird, als eine Absage an das mechanistische Weltbild der Physik. »Die Grundbegriffe jeder Wissenschaft, die Mittel, mit denen sie ihre Fragen stellt und ihre Lösungen formuliert, erscheinen nicht mehr als passive Abbilder eines gegebenen Seins, sondern als selbstgeschaffene intellektuelle Symbole« (Cassirer 1953, 5). Die Erkenntnis hängt damit auf einer fundamentalen Ebene nicht länger von der Bedingung einer Ähnlichkeit zwischen Bild und Sache ab, sondern von der möglichst genauen und in sich logischen Konzeption der Darstellung unserer »inneren Scheinbilder oder Symbole der äußeren Gegenstände«. Als Resultat der Nicht-Wahrnehmbarkeit elektromagnetischer Wellen und ihres dennoch gelungenen Nachweises streicht Hertz die Wahrnehmung in einer radikalen gedanklichen Konsequenz als primäre Quelle unserer Erkenntnis und synthetisiert deren Methoden zu einem Prozess der Anfertigung innerer Scheinbilder, der nur mehr unter einer Bedingung steht: Es koppeln sich Erkenntnisfortschritte an eine Bilderstrategie, bei der »die denknöthigen Folgen der Bilder stets

wieder die Bilder seien von den naturnotwendigen Folgen der abgebildeten Gegenstände«. Das bedeutet, dass Berechnungen und Messverfahren an die Stelle der Wahrnehmung treten, denn »wir wissen auch nicht, und haben auch kein Mittel zu erfahren, ob unsere Vorstellungen von den Dingen mit jenen in irgend etwas anderem übereinstimmen, als allein in eben jener einen fundamentalen Beziehung«. Innere Scheinbilder stehen insofern am Beginn aller folgenden virtuellen Verfahren, denn sie ersetzen den Erkenntniszusammenhang von Wahrnehmung und Reflexion durch Berechnung und Simulation der Phänomene. Sobald diese inneren Scheinbilder als Modelle wissenschaftlicher Erkenntnis vorgestellt werden, liegt ihre Bedeutung nicht mehr in der Repräsentation des Seins der Naturvorgänge, sondern in einer auf Messdaten gestützten Phänomen-Beschreibung, also »in dem, was sie als Mittel der Erkenntnis leisten, in der Einheit der Erscheinungen, die sie aus sich selbst heraus erst herstellen« (Cassirer 1953, 6).

Denn es sind nicht länger – wie Lichtenberg bereits feststellte – die Funken als Erscheinungen der Elektrizität, die einer Erforschung und Nutzung von elektromagnetischen Wellen den Weg weisen, sondern die leuchtenden Blitze verstellen eher den Blick auf die tatsächlichen Vorgänge im Raum. Deren Analyse ermöglicht erst die Evidenz der Bilder von Lichtenberg, Faraday, Maxwell und Hertz, deren Leistung darin besteht, eine ›Einheit von Erscheinungen‹ zu schaffen, die sonst keine wahrnehmbare Gemeinsamkeit besitzen. Im Übergang von einer mechanischen zu einer dynamischen Auffassung der untersuchten Phänomene ist in diesem Zusammenhang der kontinuierliche Bedeutungszuwachs der Bilder, angefangen bei den Lichtenberg-Figuren über die Kraftlinien, das Wirbeläthermodell bis zu den Hertz'schen Scheinbildern, auffällig. Die Entwicklung verläuft derart, dass der Stand der wissenschaftlichen Erkenntnis nicht länger nur visuell repräsentiert wird, sondern vielmehr von inneren Scheinbildern als epistemologischer Methode so abhängig ist, dass Hertz den Begriff des Bildes mit dem des Systems synonym benutzen kann.◀17 Allerdings besteht eine Theorie nach Hertz »nicht nur in einem logischen System, sondern sie liefert uns auch eine physikalische Vorstellung der natürlichen Vorgänge« (Lopes Coelho 1996, 279). Daher kann der Bildbegriff von Hertz nicht vollständig im Systembegriff aufgehen, stattdessen bezeichnet er eine von Visualisierungstechniken abgeleitete abstrakte Form physikalischer Theoriebildung, die die Fähigkeit besitzt, eine bildliche Vorstellung zu vermitteln.

Die sich an visuellen Darstellungen entwickelnde, neue wissenschaftliche Methode der inneren Scheinbilder etabliert eine auf eigenwilligen Modellen der Äthertheorie basierende, drahtlose Signalübertragung im Raum, ohne für deren Funktionieren eine andere Erklärung zu haben als die durch die inneren

Scheinbilder erst hergestellte.◀18 Wenn die Bildung neuer Konzepte, um die Wirklichkeit zu beschreiben, jedoch von ›physikalischen Analogien‹, aufgebaut auf ›mathematischer Ähnlichkeit‹, abhängt, dann gerät auch die Naturerkenntnis unter die Gesetze der Zeichentheorie, wie Ludwig Boltzmann im Jahre 1899 in einer Würdigung von Heinrich Hertz feststellte. Hertz bringe den Physikern zum Bewusstsein, »dass keine Theorie etwas Objektives, mit der Natur wirklich sich Deckendes sein kann, dass vielmehr jede nur ein geistiges Bild der Erscheinungen ist, das sich zu diesen verhält, wie das Zeichen zum Bezeichneten« (Boltzmann 1899a, 137f.). Damit zieht Boltzmann den logischen Schluss aus einer Analogie des dynamischen Modellbegriffs der Mechanik und der epistemologischen Kulturtechnik des Bildes bei Hertz auf der einen Seite sowie andererseits Hertz' bislang wenig gewürdigter semiotischer Denkweise. Diese offenbart sich als strikte Trennung der experimentellen Erkenntnisse und der für ihre Beschreibung verwendeten sprachlichen Zeichen, die laut Hertz über ein bestimmtes Eigenleben verfügen, das einen Physiker im innersten verdrießen kann, wenn er sich immer wieder mit der Frage nach dem Wesen der Elektrizität und nie mit der Frage nach dem Wesen des Goldes oder der Geschwindigkeit konfrontiert sieht.

»Können wir das Wesen irgendeines Dinges durch unsere Vorstellungen, durch unsere Worte erschöpfend wiedergeben? Gewiß nicht. [...] Mit den Zeichen ›Geschwindigkeit‹ und ›Gold‹ verbinden wir eine große Zahl von Beziehungen zu anderen Zeichen, und zwischen allen diesen Beziehungen finden sich keine uns verletzenden Widersprüche. Das genügt uns und wir fragen nicht weiter. Auf die Zeichen ›Kraft‹ und ›Elektrizität‹ aber hat man mehr Beziehungen gehäuft, als sich völlig mit einander vertragen; dies fühlen wir dunkel, verlangen nach Aufklärung und äußern unseren unklaren Wunsch in der unklaren Frage nach dem Wesen von Kraft und Elektrizität. Aber offenbar irrt die Frage in Bezug auf die Antwort, welche sie erwartet. Nicht durch die Erkenntnis von neuen und mehreren Beziehungen und Verknüpfungen kann sie befriedigt werden, sondern durch die Entfernung der Widersprüche unter den vorhandenen, vielleicht also durch Verminderung der vorhandenen Beziehungen« (Hertz 1894, 9).

Dieser Grundsatz der Bedeutungsreduktion als Chance zum Erkenntnisfortschritt gilt nicht nur für die verbale Theoriebildung, sondern wird von Hertz auch auf die Methode der inneren Scheinbilder übertragen. Es sind dort erneut zeichentheoretische Überlegungen, die es ermöglichen, auch das dynamische Denkmodell Maxwells der ›unendlichen Zahl von Lösungen‹ in die Theorie der inneren Scheinbilder zu integrieren und Ordnung innerhalb der Logik der Signifikanten zu schaffen:

»Eindeutig sind die Bilder, welche wir uns von den Dingen machen wollen, noch nicht bestimmt durch die Forderung, dass die Folgen der Bilder wieder die Bilder der Folgen seien. Verschiedene Bilder derselben Gegenstände sind möglich und diese Bilder können sich nach verschiedenen Richtungen unterscheiden« (ebd., 2).

Um dennoch den heuristischen Wert der Bilder beurteilen zu können, nennt Hertz folgende vier Kriterien, die sie zu erfüllen haben: logische Zulässigkeit, bezogen sowohl darauf, dass ihre wesentlichen Beziehungen den Beziehungen der äußeren Dinge entsprechen als auch darauf, dass ihre inneren Beziehungen zulässig sind, Richtigkeit, Deutlichkeit und Einfachheit. Um mehrere zulässige und richtige Bilder hinsichtlich ihrer Qualität beurteilen zu können, führt Hertz noch das Kriterium der Zweckmäßigkeit ein, das ein Bild bevorzugt, das »mehr wesentliche Beziehungen des Gegenstandes widerspiegelt als das andere; welches, wie wir sagen wollen, das deutlichere ist. Bei gleicher Deutlichkeit wird von zwei Bildern dasjenige zweckmäßiger sein, welches neben den wesentlichen Zügen die geringere Zahl überflüssiger oder leerer Beziehungen enthält, welches also das einfachere ist« (ebd., 2f.).

Diese vier nach ihrer Wichtigkeit hierarchisierten Grundbedingungen¹¹⁹ sowohl für eine Ästhetik der visuellen Kultur als auch für die Methodik wissenschaftlicher Erkenntnis leiten ihre Entstehung von einer tiefgehenden Krise der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeiten ab, die Hertz bei seinen berühmten Experimenten zu elektromagnetischen Wellen so deutlich zu spüren bekam, dass sie konsequenterweise Eingang in seine Theoriebildung gefunden haben.

»Die Vorgänge, von welchen wir handeln, haben ihren Tummelplatz im leeren Raume, im freien Äther. Diese Vorgänge sind an sich unfassbar für die Hand, unhörbar für das Ohr, unsichtbar für das Auge; der inneren Anschauung, der begrifflichen Verknüpfung sind sie zugänglich, aber nur schwer der sinnlichen Beschreibung« (Hertz 1889, 340).

Aus dieser Erfahrung des nicht mehr Wahrnehmbaren in der Signalübertragung nämlich »müssen wir hinter den Dingen, welche wir sehen, noch andere, unsichtbare Dinge vermuten, hinter den Schranken unserer Sinne noch heimliche Mitspieler suchen« (Hertz 1894, 30). Tatsächlich ließ sich die Mechanik mit der Elektrodynamik nur dadurch versöhnen, dass »heimliche Mitspieler« ins Feld geschickt wurden, dass also die Vorstellung eines elektromagnetischen Äthers zwischen dem Prinzip der freien Existenz von Kräften im Raum und der klassisch-mechanischen Kraftübermittlung vermittelte. Konsequenterweise stellte Hertz daher fest, nachdem er für die Durchsetzung der Maxwell'schen Gleichungen und seiner Wellentheorie gesorgt hatte: Es

»erhebt sich die gewaltige Hauptfrage nach dem Wesen, nach den Eigenschaften des raumfüllenden Mittels, des Äthers, nach seiner Struktur, seiner Ruhe oder Bewegung, seiner Unendlichkeit oder Begrenztheit. Immer mehr gewinnt es den Anschein, als überrage diese Frage alle übrigen, als müsse die Kenntnis des Äthers uns nicht allein das Wesen der ehemaligen Imponderabilien offenbaren, sondern auch das Wesen der alten Materie selbst und ihrer innersten Eigenschaften, der Schwere und der Trägheit« (Hertz 1889, 354).

Es ist die zentrale Frage nach dem Äther, die eine Abkehr vom mechanistischen Weltbild nahe legte, wie sie auch neue methodische Verfahren der naturwissenschaftlichen Erkenntnis induzierte. Das Bild dessen, was nicht zu beweisen war, erschloss der modernen Naturwissenschaft ihre erkenntnisleitende Methode. Im Kern dieses dynamischen Theoriegebäudes steht folgerichtig die Frage nach der Bilderproduktion als generativem Potential wissenschaftlicher Erkenntnis, wie sie Ludwig Boltzmann im Jahre 1899 formulierte:

»Wenn wir nun die Überzeugung haben, daß die Wissenschaft bloß ein inneres Bild, eine gedankliche Konstruktion ist, welche sich mit der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen niemals decken, sondern nur gewisse Teile derselben übersichtlich darstellen kann, wie werden wir zu einem solchen Bilde gelangen? wie es möglichst systematisch und übersichtlich darstellen können?« (Boltzmann 1899b,163).

- 01►** Im vorliegenden Text diskutiere ich zum einen die Frage, inwiefern ästhetische Visualisierungsverfahren Eingang in die naturwissenschaftliche Theoriebildung während der Krise des mechanistischen Weltbildes gefunden haben, das durch Kraftfelder ohne eine erkennbare Substanz als Trägerin der Kräfte radikal in Frage gestellt wurde. Zum anderen beschäftige ich mich mit der Frage nach dem erkenntnistheoretischen Wandel, den eine geänderte Bildkonzeption in die wissenschaftliche Forschung einbrachte. Vgl. zu dem Forschungsansatz, der eine Erweiterung des Bild- und damit des Kunstbegriffs auf Wissenschaftsbilder annimmt: Tauber 1996; Jones / Galison 1998; Geimer 2002.
- 02►** Georg Christoph Lichtenberg schreibt die erste Entwicklung des Elektrophors dem Naturforscher Johann Carl Wilcke im Jahre 1762 zu, »nur betrachtete Wilcke sein Instrument, das aus Glas war und vertikal stand, mit 2 beweglichen Belegungen, bloß als einen Apparat zu einem einzelnen Versuch; Volta machte eine elektrische Maschine daraus und nahm Harz, welches freilich besser ist« Lichtenberg, Georg Christoph: Brief an Franz Ferdinand Wolff vom 10. Februar 1785. In: Lichtenberg 1967, 619.
- 03►** Vgl. Lichtenberg, Georg Christoph: Brief an Georg Heinrich Hollenberg im März 1777. In: Lichtenberg 1967, 295.
- 04►** Noch deutlicher wird die frühere Übersetzung aus dem Jahre 1806 desselben lateinischen Textes: Die Figuren lehren, »daß in elektrisierten Körpern, besonders Nichtleitern, Veränderungen vorgehen, von denen die Physiker bisher nichts wahrgenommen hatten; nicht zu gedenken, daß sie auch zur Erklärung anderer Naturerscheinungen dienlich sind« (Lichtenberg 1778b, 27).
- 05►** Eine weitere Möglichkeit bestand darin, die »Blitzfiguren« zu studieren, die sich auf der Haut vom Blitz getroffener Personen bildeten, bereits in der Antike bekannt waren und durch ihre körperlichen Einschreibungen die Angst vor der Macht des Gewitters schürten(vgl. Jellinek 1903).
- 06►** Dieses Element der Kraftübertragung gab ebenfalls Anlass zu allgemeineren Überlegungen: »Sicherlich reichen die experimentellen Data zu einer vollständigen Vergleichung der verschiedenen Kraftlinien noch nicht aus. Sie gestatten noch keinen sicheren Schluss, ob die magnetischen Kraftlinien denen der Gravitation, also einer Fernkraft, analog sind, oder ob sie eine physische Existenz haben und ihrer Natur nach mehr denen der elektrischen Induction oder des elektrischen Stromes gleichen. Ich neige gegenwärtig mehr zu der letzteren Ansicht als zu der ersteren« (Faraday 1852b, 377).

07► Eine Kopplung von Elektrizität und visueller Darstellung diente vor der Entdeckung der Lichtenberg-Figuren zur Illustration des Versuchsaufbaus oder besaß darüber hinaus den Status einer Herstellung ›magischer Bilder«. Das Vergnügen an elektrischen Vorführungen ›experimenteller Philosophen« führte zu einer neuen Ordnung des Wissens, der jedoch anfänglich der Ruch des Spektakels anhing. Ein bei diesen Vorführungen häufig gezeigter Versuch, der bereits von Benjamin Franklin beschrieben wurde und sich ebenfalls bei Tiberius Cavallo findet, zeigt deutlich, wie unterschiedlich der Stellenwert der Visualität in den elektrischen Experimenten vor Erfindung der Lichtenberg-Figuren war: »Man nehme einen Kupferstich, z.B. von einem regierenden Herrn, schneide das Brustbild heraus, vergolde dessen hintere Seite, und klebe es mit dünnem Gummiwasser auf eine Glastafel so, daß die Vergoldung ans Glas kömmt, und eine Belegung desselben abgiebt. Auf die andere Seite der Glastafel klebe man den übrigen Theil des Kupferstichs so auf, daß dessen rechte oder vordere Seite ans Glas kömmt, damit, von vorn gesehen, das ganze Bild in seiner gehörigen Lage erscheine, obgleich das Brustbild vor dem Glase, und der übrige Theil des Kupferstichs hinter demselben ist. Die hintere Seite der Glastafel und des darauf geklebten Papiers überziehe man nun mit Goldblättchen, lasse aber den obern Theil frey. Zuletzt fasse man das ganze Bild am obern nicht vergoldeten Theile an, und setze eine kleine bewegliche Krone auf das Haupt des Königs. Wird alsdann diese auf beyden Seiten belegte Glastafel mäßig geladen, und einer Person so in die Hand gegeben, dass sie die hintere Vergoldung berührt, so wird diese Person, wenn sie es wagt, die Krone abzunehmen, oder nur anzutasten, einen starken Schlag bekommen, und ihren Endzweck verfehlen. Der Experimentator hingegen, der das Bild jederzeit an dem obern nicht vergoldeten Theile anfasset, wird die Krone ohne Gefahr anrühren, und dieses als einen Beweis seiner Treue angeben können« (Cavallo 1785, 195 f.).

08► »By referring everything to the purely geometrical idea of the motion of an imaginary fluid, I hope to attain generality and precision, and to avoid the dangers arising from a premature theory professing to explain the cause of the phenomena« (Maxwell 1856a, 159).

09► Diese Modell wurde dadurch ermöglicht, »indem wir die Grösse und Richtung der Kraft, von der wir sprechen, durch die Geschwindigkeit und Bewegungsrichtung einer unzusammendrückbaren Flüssigkeit definiren« (Maxwell 1856b, 8).

10► »It is not even a hypothetical fluid which is introduced to explain actual phenomena. It is merely a collection of imaginary properties which may be employed for establishing certain theorems in pure mathematics in a way more intelligible to many minds and more applicable to physical problems than that in which algebraic symbols alone are used« (Maxwell 1856a, 160).

- 11►** »Ich hoffe aber durch sorgfältiges Studium der Electricitätslehre und der Lehre von der Bewegung zäher Flüssigkeiten eine Methode zu entdecken, welche auch vom elektrotonischen Zustande ein mechanisches, zu allgemeinen Schlussfolgerungen geeignetes Bild zu entwerfen gestattet« (Maxwell 1856b, 45).
- 12►** Prägend für die Modelltheorie war die Festlegung von Stachowiak: »Hauptcharakteristik dieses Wandels ist der Verzicht auf die in der klassischen Physik für erkenntnismäßig unabdingbar erachtete ›Letzt-‹darstellung theoretisch-physikalisch erschlossener Objekte und Prozesse im anschaulich-mechanischen Modell. Worauf zahlreiche Physiker des 19. und vor allem des beginnenden 20. Jahrhunderts einen erheblichen Teil ihrer Forschungsenergie verwendeten, nämlich elektromagnetische Zusammenhänge mechanisch darzustellen, im Sinne konkreter Vorstellbarkeit ›erkennbar‹ zu machen, ist den Physikern jüngerer Generationen eine nur noch aus geschichtlichen Bedingtheiten verständliche Zielsetzung« (Stachowiak 1973, 184 f.).
- 13►** Die subjektive Vorstellung innerer Verfahren verlangt nicht unbedingt Modelle, sondern kann sich als dynamisches System von der Mechanik emanzipieren, um sich nur noch in Berechnungen zu materialisieren. Dass dies einen bedeutsamen Übergang zu einer anderen Logik des Wissens darstellt, verdeutlicht William Thompson (Lord Kelvin) in seinen »Lectures on Molecular Dynamics and the Wave Theory of Light« an der Johns Hopkins Universität in Baltimore im Oktober 1884. Thompson lobte damals seinen Kollegen Maxwell wegen dessen Äthermodell, verwarf jedoch dessen elektromagnetische Lichttheorie als einen Rückschritt, weil ihr die mechanische Erklärungsebene fehle. Thompsons Vorbehalte artikulierten sich in den berühmten Sätzen aus der zwanzigsten und letzten Vorlesung: »I never satisfy myself until I can make a mechanical model of a thing. As long as I cannot make a mechanical model all the way through I cannot understand; and that is why I cannot get the electro-magnetic theory« (Thomson 1884, 206).
- 14►** Maxwell, James Clerk: Brief an Michael Faraday vom 19. Oktober 1861. In: Maxwell 1990, 683.
- 15►** Ludwig Boltzmann formulierte diese These bereits im Jahre 1899: »Hertz hat in seinem Buche über Mechanik, ebenso wie die mathematisch-physikalischen Ideen Kirchhoffs, auch die erkenntnistheoretischen Maxwells zu einer gewissen Vollendung gebracht« (Boltzmann 1899a, 137).
- 16►** Der dynamische Modellbegriff der Mechanik ist der epistemologischen Kulturtechnik des Bildes bei Hertz analog: »Das Verhältnis eines dynamischen Modells zu dem System, als dessen Modell es betrachtet wird, ist dasselbe, wie das Verhältnis der Bilder, welche sich

unser Geist von den Dingen bildet, zu diesen Dingen« (Hertz 1894, 199). Zum Bildbegriff vgl. Majer 1988

- 17►** »Jene aufgezählten Begriffe und Gesetze geben uns also ein erstes System der Prinzipien der Mechanik in unserer Ausdrucksweise; damit zugleich also auch das erste allgemeine Bild von den natürlichen Bewegungen der Körperwelt« (Hertz 1894, 6).
- 18►** Das erkenntnistheoretische Bild-Konzept geht Hertz' Experimentalserie voraus, denn bereits in der Kieler Vorlesung aus dem Jahre 1884 konstatiert Hertz, dass »wir von den Dingen, die wirklich sind, aber in unseren Geist nicht eingehen, Bilder geschaffen haben, die mit jenen Dingen in einigen Beziehungen übereinstimmen, während sie in anderen wieder den Stempel unserer Vorstellungen tragen« (Hertz 1884, 36).
- 19►** Auch diese Grundkriterien sind bereits in der Kieler Vorlesung 1884 entwickelt worden: »Die Eigenschaften, die wir der Materie beilegen dürfen, sind hier nur an zwei Bedingungen geknüpft: sie dürfen sich nicht widersprechen, also sie müssen logisch möglich sein, und die Rechnungen, zu welchen sie führen, müssen möglichst einfach, also sie müssen zweckdienlich sein« (Hertz 1884, 35).

Literatur

Bergmann, Ludwig / Schaefer, Clemens / Gobrecht, Heinrich (Hrsg.) (1987) 7. Aufl. Lehrbuch der Experimentalphysik. Bd. 2 (Elektrizität und Magnetismus). Berlin / New York.

Boltzmann, Ludwig (1892) Über die Methoden der theoretischen Physik. In: Boltzmann, Ludwig (1979) Populäre Schriften. Braunschweig, S. 17-25.

Boltzmann, Ludwig (1898) Anmerkungen. In: Maxwell, James Clerk (1862b): Über physikalische Kraftlinien. Hrsg. v. Ludwig Boltzmann. (Ostwald's Klassiker der exakten Wissenschaften, Bd. 102). Leipzig 1898, S. 85-146.

Boltzmann, Ludwig (1899a): Über die Entwicklung der Methoden der theoretischen Physik in neuerer Zeit. In: Boltzmann, Ludwig (1979) Populäre Schriften. Braunschweig, S. 120-149.

Boltzmann, Ludwig (1899b) Über die Grundprinzipien und Grundgleichungen der Mechanik. In: Boltzmann, Ludwig (1979) Populäre Schriften. Braunschweig, S. 160-169.

Buchwald, Jed Z. (1985) From Maxwell to Microphysics. Aspects of Electromagnetic Theory in the Last Quarter of the Nineteenth Century. Chicago.

- Cassirer, Ernst** (1964 [1953]) 4. Aufl. Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 1 (Die Sprache). Darmstadt.
- Cavallo, Tiberius** (1785) Vollständige Abhandlung der theoretischen und praktischen Lehre von der Elektrizität nebst eignen Versuchen. Leipzig.
- Chladni, Ernst Florens Friedrich** (1802) Die Akustik. Leipzig.
- Encyclopaedia Britannica** (1842) Bd. 8, Edinburgh.
- Faraday, Michael** (1831) On a Peculiar Class of Acoustical Figures; and On Certain Forms Assumed by Groups of Particles Upon Vibrating Elastic Surfaces. In: Philosophical Transactions of the Royal Society of London, S. 299-318.
- Faraday, Michael** (1852a) On the Physical Character of the Lines of Magnetic Force. In: **Faraday, Michael** (1855) Experimental Researches in Electricity. Bd. 3. London, S. 407-443.
- Faraday, Michael** (1852b) Über den physikalischen Charakter der magnetischen Kraftlinien. In: ders. (1891) Experimental-Untersuchungen über Elektrizität. Bd. 3. Berlin, S. 371-400.
- Galison, Peter** (1983) Re-Reading the Past From the End of Physics. Maxwell's Equations in Retrospect. In: Functions and Uses of Disziplinary Histories. Hrsg. v. Loren Graham, Wolf Lepenies, Peter Weingart. Dordrecht, S. 35-51.
- Geimer, Peter** (2002) Ordnungen der Sichtbarkeit. Frankfurt.
- Harman, Peter M.** (1982) Energy, Force and Matter. The Conceptual Development of Nineteenth-Century Physics. Cambridge.
- Harman, Peter M.** (1998) The Natural Philosophy of James Clerk Maxwell. Cambridge.
- Heisenberg, Werner** (1955) Das Naturbild der heutigen Physik. Hamburg.
- Hendry, John** (1986) James Clerk Maxwell and the Theory of the Electromagnetic Field. Bristol.
- Hertz, Heinrich** (1884) Die Constitution der Materie. Eine Vorlesung über die Grundlagen der Physik aus dem Jahre 1884. Hrsg. v. Albrecht Fölsing 1999. Berlin.
- Hertz, Heinrich** (1888) Über Strahlen elektrischer Kraft. In: Hertz, Heinrich (1894) Gesammelte Werke. Bd. 2 (Untersuchungen über die Ausbreitung der elektrischen Kraft). Leipzig, S. 184-198.
- Hertz, Heinrich** (1889) Über die Beziehungen zwischen Licht und Elektrizität. In: Hertz, Heinrich (1895) Gesammelte Werke. Bd. 1 (Schriften vermischten Inhalts). Leipzig, S. 339-354.
- Hertz, Heinrich** (1894) Die Prinzipien der Mechanik in neuem Zusammenhange dargestellt. In: Hertz, Heinrich (1894) Gesammelte Werke. Bd. 3 (Die Prinzipien der Mechanik). Leipzig.
- Jellinek, Stephan** (1903) Elektropathologie. Die Erkrankungen durch Blitzschlag und elektrischen Starkstrom in klinischer und forensischer Darstellung. Stuttgart.
- Jones, Caroline / Galison, Peter** (1998) Picturing Science – Producing Art. New York/ London.
- Larmor, J.** (1937) The Origins of Clerk Maxwell's Electric Ideas. Cambridge, Mass.

- Lichtenberg, Georg Christoph** (1778a) Über eine neue Methode, die Natur und die Bewegung der elektrischen Materie zu erforschen. Hrsg. v. Herbert Puppe 1956 (Ostwald's Klassiker der exakten Wissenschaften Nr. 246). Leipzig.
- Lichtenberg, Georg Christoph** (1778b) Von einer neuen Art die Natur und Bewegung der elektrischen Materie zu erforschen. In: Lichtenberg, Georg Christoph Schriften und Briefe Bd. 3. Hrsg. v. Wolfgang Promies 1972. München, S. 24-34.
- Lichtenberg, Georg Christoph** (1967) Schriften und Briefe. Hrsg. v. Wolfgang Promies. Bd. 4. München.
- Lopes Coelho, Ricardo** (1996) Der Begriff des Bildes bei Hertz. In: Logos, N. F. Bd. 3, H. 4, S. 271-292.
- Majer, Ulrich** (1988) Semantischer Konventionalismus – Untersuchungen zur Bild-Theorie von Heinrich Hertz. Habilitation. Göttingen.
- Maxwell, James Clerk** (1856a) On Faraday's Lines of Force. In: The Scientific Papers of James Clerk Maxwell. Hrsg. v. W. D. Niven 1890. Bd. 1. Cambridge, S. 155-229.
- Maxwell, James Clerk** (1856b) Über Faraday's Kraftlinien. Hrsg. v. Ludwig Boltzmann 1912 (Ostwald's Klassiker der exakten Wissenschaften 2. Aufl, Bd. 69). Leipzig.
- Maxwell, James Clerk** (1862a) On Physical Lines of Force. In: The Scientific Papers of James Clerk Maxwell. Bd. 1. Hrsg. v. W. D. Niven 1890. Cambridge, S. 451-513.
- Maxwell, James Clerk** (1862b): Über physikalische Kraftlinien. Hrsg. v. Ludwig Boltzmann 1898 (Ostwald's Klassiker der exakten Wissenschaften, Bd. 102). Leipzig.
- Maxwell, James Clerk** (1870) Address to the Mathematical and Physical Sections of the British Association. In: The Scientific Papers of James Clerk Maxwell. Bd.2. Hrsg. v. W. D. Niven 1890. Cambridge, S. 215-229.
- Maxwell, James Clerk** (1873) Lehrbuch der Electricität und des Magnetismus. Bd. 2. Berlin 1883.
- Maxwell, James Clerk** (1990) The Scientific Letters and Papers of James Clerk Maxwell. Bd. 1. Hrsg. V. P. M. Harman. Cambridge,
- Nersessian, Nancy J.** (1985) Faraday's Field Concept. In: Gooding, David & James, Frank A. J. L. (1985): Faraday Rediscovered. Essays on the Life and Work of Michael Faraday, 1791 – 1867. New York, S. 175-187.
- Nersessian, Nancy J.** (2002) Maxwell and »the Method of Physical Analogy«. Model-based Reasoning , Generic Abstraction, and Conceptual Change. In: Reading Natural Philosophy. Essays in the History and Philosophy of Science and Mathematics. Hrsg. v. David B. Malament. Chicago / La Salle, Illinois, S. 129-166.
- Pancaldi, Giuliano** (2003) Volta. Science and Culture in the Age of Enlightenment. Princeton.
- Riess, P. T.** (1846) Über elektrische Figuren und Bilder. In: Physikalische Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaft zu Berlin, S. 1-50.

- Seeliger, Rudolf** (1948) Analogien und Modelle in der Physik. In: *Studium Generale* Jg. 1, H. 3, S. 125-137.
- Siegel, Daniel M.** (1991) *Innovation in Maxwell's Electromagnetic Theory. Molecular Vortices, Displacement Current, and Light.* Cambridge.
- Siegert, Bernhard** (2003) *Passagen des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften, 1500 – 1900.* Berlin.
- Simonyi, Károly** (2001) (3. Aufl.) *Kulturgeschichte der Physik. Von den Anfängen bis heute.* Frankfurt/a. M.
- Stachowiak, Herbert** (1973) *Allgemeine Modelltheorie.* Wien.
- Tauber, Alfred I.** (1996) *The Elusive Synthesis: Aesthetics and Science.* (Boston Studies in the Philosophy of Science, Bd. 182). Dordrecht.
- Thomson, William** (1884) *Notes of Lectures on Molecular Dynamics and the Wave Theory of Light.* In: *Kelvin's Baltimore Lectures and Modern Theoretical Physics.* Hrsg. v. Robert Kargon und Peter Achinstein 1987. Cambridge. Mass., S. 7-263.
- Volta, Alessandro** (1816 [1775]) *Elettroforo.* In: *ders. Collezione Dell' Opere del Cavaliere Conte Alessandro Volta.* Bd. 1. Florenz.
- Weyl, Hermann** (1928) (2. Aufl.) *Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft.* München.
- Wiesenfeld, Gerhard** (2003) Übersetzung in die Instrumentalsprache. Die Figuren in Johann Wilhelm Ritters ›Beweis, dass ein beständiger Galvanismus den Lebensprocess im Thierreich begleite‹. Vortrag auf der Tagung: *Medien des Lebens*, Bauhaus Universität Weimar. (Tagungsband erscheint 2004).

SCHNELL NOCH EINEN FILM VOR DEM AUSSTERBEN DIE ZEITLICHE KONFIGURATION VON EVIDENZ IN TIERFILMEN

THE FUTURE IS WILD ist der Titel einer Miniserie aus dem Jahr 2001, die in drei einstündigen Episoden darlegt, wie die Welt der Tiere in 5 bzw. 100 und 200 Millionen Jahren aussehen wird. Produziert von der Firma Icestorm für die BBC und eine Reihe weiterer ko-produzierender Fernsehstationen, darunter die ARD und Discovery Channel aus den USA, verbindet THE FUTURE IS WILD digital generierte Bilder mit Archivmaterial aus Tier- und Wissenschaftsfilmen. Namhafte Evolutionsbiologen treten als Experten vor die Kamera und erläutern, wie sich die Morphologie der Kreaturen, die in den animierten Segmenten zu sehen sind, aus den bekannten wissenschaftlichen Daten über die geologische Entwicklung der Erdoberfläche und die zu erwartenden Anpassungsleistungen der verschiedenen Tierarten an die sich verändernden Umgebungen extrapolieren lässt. THE FUTURE IS WILD setzt eine Reihe von Tierfilm-Produktionen der BBC fort, die mit WALKING WITH DINOSAURS 1998 begann: Filmen, deren Protagonisten Tiere sind, die sich in der freien Wildbahn nicht mehr (oder im Fall von THE FUTURE IS WILD noch nicht) beobachten lassen und deshalb mit dem Computer hergestellt, oder genauer: im Computer generiert werden müssen (die Abkürzung für digitale Bildanteile oder Bilder in Unterhaltungsformaten lautet CGI, für »computer generated imagery«). THE FUTURE IS WILD stellt das Konzept von WALKING WITH DINOSAURS auf den Kopf. WALKING WITH DINOSAURS behandelte das Fossil als sicht- und lesbare Spur prähistorischen Tierlebens und rekonstruierte ausgehend von einer paläontologischen Interpretation dieser Spur vermittels CGI-Episoden aus dem Leben der Dinosaurier. THE FUTURE IS WILD benutzt die digitale Bildtechnologie zur Sichtbarmachung von Tierarten, die – weit davon entfernt, ausgestorben zu sein – sich noch nicht einmal herausgebildet haben. Vom Aussterben einer machtvollen Tierart handelt aber auch THE FUTURE IS WILD: Die Serie beruht auf der Annahme, dass der Mensch in fünf Millionen Jahren verschwunden sein wird (wie überhaupt die Überlebenschancen der Säugetiere von den im Film vertretenen Experten pessimistisch veranschlagt werden).

Indem die Serie den traditionellen Adressaten der Sichtbarkeit von Tieren im Film, den Menschen, als unwiederbringlich unsichtbaren Abwesenden behandelt, markiert *THE FUTURE IS WILD* einen Einschnitt in der Entwicklung des Tierfilms. Tierfilme, wie grafische und bildliche Darstellungen von Tieren im Zeitalter der Massenproduktion und -zirkulation von technisch reproduzierten Bildern überhaupt, weisen jeweils eine bestimmte zeitliche Konfiguration auf. Johannes Fabian hat am Beispiel der Ethnografie nachgewiesen, dass die Ethnologie, um ihren Gegenstand zu konstituieren, diesen als »zeitlich Anderes« voraussetzt: »Wilde« Ethnien werden wahrgenommen als Bewohner eines Zeitraumes, der von dem des Beobachters abgetrennt ist (Fabian 2002). Wie ich im Folgenden darlegen möchte, gilt das in ähnlicher Weise auch für den Tierfilm, und in ähnlicher Weise wie in der Ethnologie unterliegt die Konstitution des Gegenstandes und die Konfiguration des zeitlichen Horizonts der Beobachtung einem historischen Wandel. Tatsächlich lässt sich sagen, dass im bisherigen Verlauf der Geschichte des Tierfilms und der technikgestützten Sichtbarmachung von Tieren zwei hauptsächliche zeitliche Konfigurationen der Beobachtung vorherrschend waren: eine, die man als tierschützerisch-bewahrend (nach dem englischen »conservationist«) und eine, die man als ökologisch (»ecologist«) bezeichnen könnte. Die tierschützerisch-bewahrende Zeitlichkeit übernahm der Tierfilm im wesentlichen von der populären Tiermalerei des 19. Jahrhunderts, zu deren bedeutendsten Vertretern der Engländer Edwin Landseer und die Französin Rosa Bonheur zählten; die ökologische leitet sich her aus einer bestimmten Tendenz des Naturschutzes, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals artikuliert und in den Tierfilmen der fünfziger und sechziger Jahre dominant wird. Die tierschützerisch-bewahrende Konfiguration dient dem Ziel, ein möglichst umfassendes visuelles Inventar aller lebenden Tierarten zu schaffen, insbesondere aber solcher, die vom Aussterben bedroht sind, damit künftige Generationen von Menschen, die ihrerseits vom Aussterben nicht bedroht sind, ein Archiv des Tierlebens vorfinden können. Die ökologische Konfiguration suggeriert ein a-historisch-harmonisches Gleichgewicht des Tierlebens, das sich von der historischen Dynamik der Menschheitsentwicklung grundlegend unterscheidet und von der Intervention des Menschen bedroht ist. Spätestens mit einer Produktion wie *THE FUTURE IS WILD* kommt zu der tierschützerisch-bewahrenden und zur ökologischen Konfiguration eine dritte zeitliche Konfiguration hinzu: die evolutionäre. Die evolutionäre Zeitlichkeit lässt sich unter anderem auf die Popularisierung neuerer Positionen der Evolutionstheorie zurückführen, wie sie von Biowissenschaftlern wie Ernst Mayr und Stephen Jay Gould seit der Mitte des letzten Jahrhunderts entwickelt wurden. Unter dem Gesichtspunkt der evolutionären Zeitlichkeit stellen Tier-

filme alles Leben, auch dasjenige der Gattung Mensch, als radikal historisch dar: Keine Spezies, die nicht den Gesetzen der Evolution unterworfen wäre und der nicht das Schicksal der Anpassung an sich verändernde Lebensumstände und schließlich auch des Aussterbens bevorstünde.

Wie diese kleine vorgreifende Typologie schon nahe legt, geht der Umbruch von der tierschützerisch-bewahrenden zur ökologischen und schließlich zur evolutionären Zeitlichkeit jeweils einher mit einer grundlegenden Reorganisation der Beobachterposition. Diese Rekonfiguration hat bestimmte politische Implikationen, die ich in der Schlussbemerkung dieses Beitrags kurz ansprechen möchte. Zunächst möchte ich aber ausgehend von einer Analyse von *THE FUTURE IS WILD* die drei Typen der zeitlichen Konfiguration der Sichtbarkeit von Tieren genauer darlegen.

»This is not a science-fiction«: Der Tierfilm als populärwissenschaftlicher Blockbuster

THE FUTURE IS WILD gibt eine Antwort auf die Frage, was nach ›uns‹ kommt, nach der Menschheit. Gleichwohl versteht sich die Serie nicht als Science-Fiction (»dies ist kein Science-Fiction-Film«, insistiert die Sprecherstimme am Ende der dritten Episode). Vielmehr basiert ihre Vision der postapokalyptischen Welt der Tiere auf einschlägigen wissenschaftlichen Grundlagen. Für jede der Kreaturen, die nach Auskunft der Serie die Welt in Zukunft bevölkern werden, bürgt ein ausgewiesener Fachwissenschaftler, wobei festzustellen ist, dass die teilnehmenden Spezialisten dazu neigen, die Spezies, der ihr hauptsächliches Forschungsinteresse gilt, im evolutionären Überlebenskampf zu favorisieren. Die Wissenschaftler wurden von den Produzenten eingeladen, auf der Grundlage wissenschaftlicher Prinzipien ihre Einbildungskraft spielen zu lassen (»to combine scientific principles with inspired imagination«). Den Ausgangspunkt bilden jeweils Voraussagen von Geologen über anstehende tektonische Verschiebungen und deren Konsequenzen für Klima und Lebensbedingungen von Tieren. Die Darstellung der künftigen Tierarten resultiert demnach aus der Extrapolation evolutionsbiologischer Entwicklungen in der Zukunft unter Berücksichtigung ihrer geologischen Rahmenbedingungen. Charles Darwin gründete seine Beobachtungen zur Entwicklungsgeschichte der Tierarten auf eine eingehende Lektüre des Urtexts der modernen Geologie, Charles Lyells »Principles of Geology«, publiziert in drei Bänden zwischen 1830 und 1833.⁴¹ So gesehen lässt sich *THE FUTURE IS WILD* auch als Sequel zu Darwins »The Origin of Species« von 1859 verstehen.

In fünf Millionen Jahren herrscht eine neue Eiszeit. Die Meerenge von Gibraltar ist geschlossen. Das Mittelmeer ist ausgetrocknet und stellt nunmehr eine gewaltige Salzwüste dar. In dieser feindseligen Umgebung überleben nur Vögel, Reptilien und sich schnell reproduzierende Säugetiere wie Nager. In 100 Millionen Jahren ist die Oberfläche des Planeten weit gehend mit Wasser bedeckt. Eine Phase der Erderwärmung hat zum Abschmelzen der Eiskappen an den Polen geführt. An vielen Orten ist das Wasser nicht tief; auf den ersten Blick gewinnt man den Eindruck eines Südsee-Paradieses. »These warm shallow waters may look like paradise,« warnt uns die Sprecherstimme, »but they are not. They are a brutal evolutionary battleground«. Etwas gemütlicher geht es auf dem Land zu. Gras fressende Riesenschildkröten und amphibische Tintenfische machen sich ufernahe Weidegründe streitig. In 200 Millionen Jahren erholt sich die Erde von einem »event called mass extinction«: Ein Asteriod hat die Bahn des Planeten gekreuzt und zu einem Massensterben geführt, ein Vorfall nach dem Vorbild der Katastrophe, die das Ende der Dinosaurier besiegelt haben soll. Ähnlich wie einer früheren Episode der Evolutionsgeschichte haben alle Tierarten, die nun die Erdoberfläche bevölkern, Vorfahren, die aus dem Meer kamen. Die avanciertesten Lebensformen sind nun die sogenannten »Fische«, eine raffinierte Form des fliegenden Fisches; ferner Termiten, die ihre Wohntürme zu Gewächshäusern umgestaltet haben und so in der Wüste überleben können, sowie Land bewohnende Riesentintenfische, deren eine Gattung tonenschwer ist und durch die Wälder streift, während eine noch intelligentere Variante in den Baumkronen haust und sich wie einst bestimmte Affenarten an den langen Armen von Baum zu Baum schwingen. Aus diesen baumbewohnenden Tintenfischen, so spekuliert die Sprecherstimme am Ende der letzten Episode, könnte sich die nächste Zivilisation und die nächste Hochkultur entwickeln. Natürlich ist das alles Spekulation, fügt die Sprecherstimme an. Kein Zweifel aber besteht daran, dass »evolution could create creatures just as, if not more, fantastic«: Der Evolutionsprozess als kreativ seine Fantasie spielen lassender Statthalter des obsolet gewordenen Schöpfungsgottes.

Dem Genre nach ist *THE FUTURE IS WILD* ein populärwissenschaftlicher Tierfilm (»popular science« und »natural history« lauten die englischen Gattungsbezeichnungen). Wir sehen Tiere in ihren natürlichen Lebensräumen und erfahren alles über ihr Ernährungs- und Reproduktionsverhalten: Das macht die drei Episoden der Mini-Serie zu Tierfilmen. Ferner vermitteln die Filme anhand der Darstellung zukünftiger Lebensformen in anschaulicher Weise Grundwissen in Biologie. So lernen wir anhand einer Analyse der Lebensform der Wüstentermiten in Episode III alles Wissenswerte über die Fotosynthese. Namentlich werden auch die grundlegenden Prinzipien des Evolutionsprozesses erläutert, aus

denen die zukünftigen Lebensformen entstehen könnten, etwa das Prinzip der konvergenten Evolution (ergänzende Anpassung zweier Arten an dieselbe Umgebung). Dadurch, und insofern die wissenschaftlichen Kenntnisse von Experten vermittelt werden, die mit den üblichen Requisiten der Glaubwürdigkeitsherstellung versehen sind (Titel, universitäre Affiliation), stellt die Miniserie ein Beispiel des populärwissenschaftlichen Dokumentarfilmgenres dar.

Während diese Elemente die Serie im Bereich des Dokumentarfilms verankern, signalisieren andere Komponenten der Produktion allen gegenteiligen Beteuerungen des Kommentars zum Trotz eine Verwandtschaft mit populären fiktionalen Genres, insbesondere mit dem Science-Fiction-, dem Horror- und dem Katastrophenfilm. Ähnlich wie zeitgenössische Hollywood-Blockbuster-Filme verfügt THE FUTURE IS WILD über ein eigenes Key-Art-Logo, ein Signet, an dem die Produktion sofort zu erkennen und in der Vielfalt von Angeboten für den Konsumenten leicht auszumachen ist. Das Logo zeigt ein aufbrechendes Ei mit einer großäugigen Kreatur – ein Vogel? ein Reptil? –, das sich aus der Schale befreien will. Das Logo nimmt direkt Bezug auf das Key-Art-Symbol ALIEN des Science-Fiction/Horror-Thrillers (USA 1979, TCF/Ridley Scott), das ebenfalls ein aufbrechendes Ei zeigte (die Geburt des Monsters signalisierend). In der Titelsequenz, die jeder Episode vorausgeht, wird das Key-Art-Logo von THE FUTURE IS WILD zudem aus einer Grafik heraus entwickelt, die einen Meteoriteneinschlag auf der Erdoberfläche von einem Standpunkt im Weltall aus zeigt: ein Motiv, das in Komposition wie Farbgebung an das Filmplakat des Katastrophenfilms DEEP IMPACT (USA 1998, Dreamworks/Mimi Leder) erinnert. Mit traditionellen Tierfilmen der Art, wie sie David Attenborough seit vierzig Jahren für BBC präsentiert, hat THE FUTURE IS WILD in erster Linie noch das Label BBC gemein, das für Tierfilme in ähnlicher Weise als Garantiesiegel gilt wie der Name Walt Disney bis vor kurzem für Animationsfilme. Tatsächlich haben wir es hier mit einer neuen Form des Tierdokumentarfilms zu tun, den man als ›high concept natural history film‹ bezeichnen müsste, ein populäres Unterhaltungsprogramm, dessen Konzept sich in fünfundzwanzig

Wörtern oder weniger zusammenfassen lässt und das die Vermarktungstechniken des Hollywood-Blockbusters nachahmt, insofern das Konzept an der Benutzeroberfläche des Films (in sei-

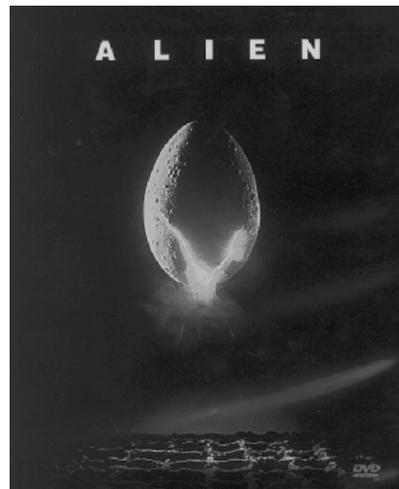


Abb. 1 u. 2 (gegenüberl. Seite): Der Tierfilm als Derivat des Blockbusters: Key Art-Symbole für DIE ZUKUNFT IST WILD (GB/D/F/J/USA 2002) und ALIEN (USA 1979).

nem Paratext) in einer Kombination von Titel und Kennbild unmittelbar augenfällig gemacht wird. ◀3

Bezugnahmen auf vorgängige Erfolge gehören zum Standardrepertoire der Hollywood-Filmwerbung. Mittlerweile ruft die Werbung nicht mehr nur Filmtitel oder Sternnamen in Erinnerung; selbst Kampagnen für große Kinofilme rezyklieren mittlerweile den ganzen Look einer früheren Kampagne. So wirbt für den Film I, ROBOT (USA 2004, Alex Proyas) ein Trailer, der sich in Wahl der Typografie, Sprecherstimme und Bildästhetik stark an das Vorbild der Kampagne für TERMINATOR 2 (USA 1991, James Cameron) anlehnt. THE FUTURE IS WILD hält sich also mit seinen Bezugnahmen auf ALIEN und DEEP IMPACT durchaus an die gängigen Praktiken der Blockbuster-Vermarktung.

Die Bezugnahme auf die Vorbilder betrifft aber auch den filmischen Stil. Auch wenn der Kommentar die Referenz explizit zurückweist, kommen in den drei Episoden immer wieder Szenen vor, die von ihrer Anlage und intendierten Wirkung her an den Horrorfilm gemahnen. In den Episoden I und II gibt es eine Reihe von direkten Konfrontationen zwischen Beutetieren und ihren Jägern. Kurz vor der entscheidenden Attacke wechselt jeweils der Kamerastandpunkt: Vom Blickpunkt einer distanzierten Stativkamera wechselt das Bild auf eine Subjektive des Opfers, was unter anderem dadurch markiert wird, dass die Kamera ruckelt, als wäre die Einstellung (es handelt sich um ein zumindest teilweise computergeneriertes Bild) mit einer Handkamera gedreht. Der Jäger greift an/stürzt auf die Kamera zu; das Bild wird schwarz. Untermalt von der passenden Musik, zielen diese Szenen – Subjektive des Opfers im Moment des Todes – auf das, was im Jargon des Horrorfilms »startle effect« heißt, eine Wirkung des Aufschreckenlassens des Publikums. In einem ähnlichen Gestus zeigen die Szenen zu Beginn von Teil III das Leben von Fischen und Gewürm in der Tiefsee nach dem »event called mass extinction«. Zu sehen sind tödliche Duelle hässlicher langer Seewürmer. In diesem Fall bleibt dem Zuschauer der POV des Opfertiers erspart, aber es stellen sich wieder eine Reihe von »startle«-Effekten ein, u.a. durch das plötzliche Vorstoßen der Tiere in den Bildrahmen, verbunden mit einem entsprechenden musikalischen Akzent. Den »startle effect« unterstreicht noch, um eine aus Selbstbeobachtung gewonnene psychologische Aussage zu machen, das Gefühl des Ekels, das die hässlichen Würmer auslösen.



THE FUTURE IS WILD könnte man demnach als virtuellen Tierfilm mit dem Unterhaltungssappeal eines Science-Fiction/Horror/Katastrophenfilms bezeichnen. Wo die Raumfahrer in ALIEN die Tiefen des Weltalls erkunden, stößt THE FUTURE IS WILD in die Tiefen der evolutionären »deep time« vor. Lautet der Slogan für ALIEN »In space no one can hear you scream«, so könnte ein möglicher Werbespruch für THE FUTURE IS WILD lauten »In the future, no one can hear you scream« – weil kein »you« mehr da sein wird, weder zum Schreien noch zum Hören.

Für Leute, die auf eine saubere Trennbarkeit von Fiktion und Nichtfiktion pochen, bietet die BBC-Miniserie demnach viel Grund zur Besorgnis, und zwar nicht nur, weil die Filme mit dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit Lebewesen vorführen, die die Welt noch nicht gesehen hat und wohl auch niemals sehen wird. Man könnte die Filme gegen solche Einwände denn auch verteidigen, indem man ins Feld führt, dass THE FUTURE IS WILD nur eine altbewährte Taktik des wissenschaftlichen Unterrichtsfilms aufgreift und unterhält, um zu unterweisen. Sie setzen den Lockreiz des Blockbuster-Films ein, um der Jugend die Grundbegriffe der Evolutionsbiologie näher zu bringen. Für evangelikale Fundamentalisten, die das kreationistische Dogma verteidigen (eine gut organisierte Minderheit, die über einigen Einfluss auf die Administration Bush verfügt), muss eine solche Miniserie die Definition des Bösen darstellen: Darwin kommt nach Hollywood und erobert das Fernsehen. Erweckungsfernsehen im Stil der amerikanischen TV-Prediger ist dies gewiss nicht.



Ich will mich aber nicht länger mit medienontologischen Fragen bezüglich der hybriden Bildgestaltung in THE FUTURE IS WILD aufhalten, und auch nicht mit der Frage nach dem vermeintlich dokumentarischen Status digitaler Bildwelten, so interessant eine solche Diskussion im Übrigen sein mag. Stattdessen will ich mich auf den Aspekt der Zeitlichkeit konzentrieren. Eingangs behauptete ich, dass THE FUTURE IS WILD eine neue Konfiguration der Zeitlichkeit in Tierfilmen zur endgültigen Entfaltung bringt: die evolutionäre Zeitlichkeit, die auf die naturschützerisch-bewahrende und die ökologische

Abb.3: Der Künstler unter kaninen Kennern: Selbstporträt von Sir Edwin Landseer aus dem persönlichen Besitz von König Edward VII (nach einem Stich von Frank Cousins).

folgt, diese ergänzt und teilweise auch überlagert. Auf die Frage des Digitalen werde ich aber in der Schlussbemerkung noch einmal zurückkommen.

Nostalgie auf Vorschuss: Die tierschützerisch-bewahrende oder archivarische Konfiguration

Die naturschützerisch-bewahrende Zeitlichkeit ist eine diskursive Formation des 19. Jahrhunderts. Darstellungen von Tieren in naturwissenschaftlichen Werken dienen in erster Linie dem Erfassen und Inventarisieren beobachtbarer Tierarten. Darstellungen von Tieren in der Kunst, insbesondere aber in der populären Malerei von Künstlern wie Edwin Landseer und Rosa Bonheur, deren Werke in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Drucke in großen Auflagen zu erschwinglichen Preisen zirkulierten und manches Wohnzimmer schmückten, ⁴ zielen primär auf bestimmte affektive Reaktionen ab (Mitgefühl mit dem sterbenden Hirsch, Rührung über spielende Hunde, erhabener Schrecken im Angesicht kämpfender Bären etc.). Die beiden Register der Tierdarstellung, das wissenschaftlich-inventarisierende und das populär-affektive, überlagern

Abb.4: Die Köning der Löwen: Rosa Bonheur im Atelier.



sich aber auch. John Ruskin hielt seine Antrittsvorlesung als Slade Professor of Fine Art in Oxford im Jahr 1870 zum Thema des »English national genius«, des nationalen Genius Englands in der Kunst. In seiner Darlegung der verschiedenen Aspekte dieses Genius kommt Ruskin auch auf die bekannte Anteilnahme der Engländer an Tieren zu sprechen. Diese Anteilnahme, oder »sympathy«, habe unter anderen in den Werken von Edwin Landseer und weiterer seiner Kollegen ihren exquisiten Ausdruck gefunden. Landseers Malerei, so Ruskin,

»with the aid of our now authoritative science of physiology will, I hope, enable us to give to the future inhabitants of the globe an almost perfect record of the present forms of animal life upon it, of which many are on the point of being extinguished« (Ruskin 1959, 147).

Mehr als ein halbes Jahrhundert, nachdem Georges Cuvier die Interpretation von Fossilien zur wissenschaftlichen Methode erhoben und erstmals eine Theorie über das Aussterben von Tieren in Umlauf gebracht hatte, 45 und einundzwanzig Jahre nach Darwins »Origin of Species«, das der englischen »science of physiology« zu ihrem »authoritative status« in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verhalf, schreibt Ruskin Kunst und Wissenschaft die Erarbeitung eines gemeinsamen Projekts zu. Ein möglichst vollständiges Inventar und visuelles Archiv der Lebewesen, die derzeit die Erde bevölkern, soll es sein, und insbesondere die Tierarten, die vom Aussterben bedroht sind, sollen für zukünftige Generationen aufgezeichnet werden. Man könnte versucht sein, die Fixierung auf aussterbende Tiere für morbide zu halten und darin einen unbewussten Nachhall von Ruskins bekanntem Hang zu modernitätskritischen Positionen zu sehen. Die aussterbenden Tierarten verhielten sich demnach analog zur gotischen Kunst, mit der für Ruskin der Höhepunkt der europäischen Kunstentwicklung erreicht war. Tatsächlich aber bringt Ruskin in seiner Antrittsvorlesung einen zentralen Aspekt der kulturellen Logik der populärwissenschaftlichen Tierdarstellung auf den Punkt, wie sie sich im 19. Jahrhundert ausbildet. Auch einen guten Teil des Tierfilmschaffens durchwirkt die Absicht, ein Inventar bedrohter Tierarten zu erstellen (also schnell noch einen Film vor dem Aussterben zu drehen). Mehr noch: Man könnte auch auf die Analogie zur Ethnologie zurückkommen, die ich eingangs im Rückgriff auf Fabians Analyse der zeitlichen Konstitution des Untersuchungsgegenstandes skizzierte, und die These vertreten, dass ein guter Teil der Ethnologie, und namentlich auch die frühe visuelle Anthropologie, ein ähnliches Projekt verfolgt. In ihrem einflussreichen Aufsatz »Visual Anthropology in a Discipline of Words« von 1952 vergleicht Margaret Mead die Arbeit des bewahrenden Ethnologen, des »salvage anthropologist«, mit der eines tierschützerisch agierenden Naturforschers:

»Just as each year several species of living creatures cease to exist, impoverishing our biological repertoire, so each year some language spoken only by one or two survivors disappears forever with their deaths« (Mead 1993, 3).

Aussterbende Kulturen (die mit ihren letzten Angehörigen aussterben) verlangen von dem Forscher, der ihre Spur aufzeichnen soll, eine ähnliche affektive Disposition wie aussterbende Tierarten: eine virtuelle Nostalgie, die dem anstehenden Aussterben vorgreift und die Gegenwart aus dem Blickwinkel eines vorgezogenen Rückblicks archiviert. Die Ethnologie, wie der Tierschutz, behandelt ihren Gegenstand demnach im grammatikalischen Tempus des *futurum exactum*. Im Fall der tierschützerischen Haltung liegt der Zuschreibung des Nicht-mehr-sein-Werdens an den Gegenstand nicht zuletzt die Evolutionstheorie zugrunde (die für das beunruhigende Faktum des Verschwindens ganzer Tierarten eine Erklärung liefert); in beiden Fällen aber bleibt die Position des Beobachters von der Imagination des postapokalyptischen Zustandes ausgenommen. Die tierschützerische Haltung ist Teil eines humanistischen Wissenschaftsprojekts. Sie setzt den Menschen als Hüter und Bewahrer (bisweilen auch nur Aufbewahrer) der anderen Spezies voraus. Man könnte nun noch weiter gehen und im Anschluss an kritische Positionen aus der Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie darauf hinweisen, dass die Position des Beobachters in der tierschützerischen Konfiguration die eines körperlosen, a-historischen Subjekts des Wissens sei. Tatsächlich aber ist die Position des Tierbeobachters, von der John Ruskin ausgeht, aufs deutlichste markiert. Ruskin spricht von einer Allianz von Künstlern und Wissenschaftlern, die beide Repräsentanten einer bestimmten Nation sind: der englischen. Das Projekt eines vollständigen Archivs aller lebenden Tierarten, insbesondere derer, die vom Aussterben bedroht sind, hat als historischen Horizont letztlich die Geschichte der englischen Nation. Naturhistorisches Wissen versteht sich als Teil eines nationalhistorischen Erbes, eines »national heritage«. Der Akt des Aufzeichnens aussterbender Tierarten geht in die Geschichte (der Kunst) einer Nation ein; das ausgestorbene Tier findet ein Nachleben als nationale Ikone. Tiermalerei findet im 19. Jahrhundert denn auch nicht zuletzt im Zeichen eines Länderwettstreits statt: Was für England Edwin Landseer, ist für die USA James Audubon und seine »Birds of America« und für Frankreich Rosa Bonheur.

Der Mensch als bedrohliche Tierart: Die ökologische Konfiguration

Die ökologische Konfiguration definiert die zeitlichen Horizonte von Mensch und Natur neu. Der Mensch ist nicht länger der Wahrer und Hüter der Natur. Vielmehr tritt er selbst in der Natur auf, als bedrohliche Spezies. Weit davon entfernt, nur dem Gesetz der Evolution unterworfen zu sein, sind die Tiere nun vom Menschen bedroht. Mit dem Prozess der Industrialisierung hat der Mensch sich eine historische Schuld gegenüber der Natur aufgeladen, und nur auf dem Weg einer Rückkehr zur Natur kann er diese Schuld begleichen. Um es mit dem Historiker Andrew C. Isenberg zu sagen: Klassische Naturschützer des 19. Jahrhunderts versuchten, die Natur zu retten; ökologische Naturschützer versuchen vermittels der Natur, sich selbst und die Menschheit zu retten. In der ökologischen Konfiguration ist der Mensch demnach Beobachter und Beobachteter zugleich. Seine Haltung ist die eines systematischen Selbstverdachts, der als Selbstbeichtigung in der Form eines Appells an die Zeitgenossen vorgetragen wird. Der Mensch schadet der Natur, doch die bedrohliche Tierart Mensch bedroht auch sich selbst, und das Schicksal der Menschheit hängt davon ab, dass die Gattung im Einklang mit der Natur zur Besinnung kommt. Die Entfaltung dieses Selbstverdachts geht einher mit einer Moralisierung der Natur. Naturschutz ist nicht länger eine noble Verpflichtung zur Pflege eines nationalen Erbes, sondern ein moralischer Imperativ. Die Natur wandelt sich vom Reservoir zu archivierender Tierarten und nationalen Besitzstand zum moralischen Universum: zum Schauplatz des Dramas der Bedrohlichkeit des Menschen und zugleich zum Ort der Einkehr für den außer sich geratenen Vertreter der modernen Menschheit.

Zur Moralisierung der Natur in der ökologischen Konfiguration gehört, dass Mensch und Tier den zeitlichen Horizont einer ungewissen Zukunft teilen. Den historischen Rahmen der Tierbeobachtung bildet nicht mehr die Geschichte einer Nation, sondern die Gattungsgeschichte der Menschheit, und deren Schicksal ist keineswegs gewiss. Nicht von ungefähr tritt die ökologische Konfiguration in Tierfilmen der Jahre nach dem zweiten Weltkrieg besonders prägnant zu Tage. Bernhard Grzimeks oscar-gekrönter Kinofilm *SERENGETI DARF NICHT STERBEN* von 1961 ist dafür ein Beispiel. In einer Szene des Films sehen wir eine Löwenfamilie, die sich dem Flugzeug der Grzimeks in der Savanne nähert. Der Kommentar klärt auf über das Familien- und Sozialleben der Löwen. Demnach kümmern sich Löwenmännchen stets fürsorglich um den Nachwuchs, auch wenn dieser nicht der eigene ist. Namentlich weist der Kommentar darauf hin, dass sich die Löwen im Unterschied zu den Menschen untereinander

nicht bekämpfen. Unversehens erscheint die Löwensippe als eigentliches Modell für verantwortliches Sozialverhalten (um nicht zu sagen: als Modell des Sozialstaates). Großzügig unterschlägt der Kommentar, dass Löwen sich sehr wohl untereinander bekämpfen und dass eine der wichtigsten Aufgaben der Löwenmutter mitunter darin besteht, den Nachwuchs vor dem eigenen Vater zu schützen: Die ökologische Einbildungskraft will es anders. SERENGETI DARF NICHT STERBEN ist ferner ein Beispiel dafür, dass der Selbstverdacht und die Selbstbezüglichung des Beobachters keineswegs immer die einfache Struktur des schlechten Gewissens zu haben braucht, sondern durchaus auch als Anklage eines anderen (oder des Anderen, wie es postkolonialismustheoretisch korrekt heißen müsste) ausgetragen werden kann. Bedrohlich für die Welt der Tiere sind in Grzimeks Universum die Massai, die ortsansässigen Steppenbewohner. Sie jagen zuviel, deshalb ist das Überleben der Steppentiere in Frage gestellt. Sie jagen so viel, weil sie stets zahlreicher werden und immer mehr Nahrung brauchen. Anders gesagt: Laut Grzimek droht der Serengeti die Gefahr der »Überbevölkerung«, eine Analyse, auf die man als unvoreingenommener Beobachter angesichts der Weite der Steppe nicht auf Anhieb kommt. Man könnte die These vertreten, dass die Figur des Massai in der Dynamik der ökologischen Selbstbezüglichung eine psycho-ökonomische Funktion erfüllt: Indem der Beobachter die Selbstbezüglichung zu einer Schuldzuweisung umwandelt, entlastet er sich selbst. Grzimeks gelegentlicher Briefpartner Adorno hätte in diesem Zusammenhang wohl von »pathischer Projektion« gesprochen: Man schreibt dem anderen Züge zu, die man an sich selbst verurteilungswürdig findet, und entlastet sich so davon. Zugleich tut sich in der Verknüpfung der ökologischen Konfiguration mit dem für die sechziger Jahre zeittypischen Diskurs der Überbevölkerung auch das Unbehagen des abtretenden Kolonialisten kund: Kann man diese Leute wirklich sich selbst überlassen (bzw. die Tierwelt ihnen)? Man darf darüber spekulieren, inwiefern der Beiklang der spätkolonialistischen Besorgnis zu der internationalen Resonanz beitrug, die der Film zum Zeitpunkt seines Erscheinens fand.

Ein zentrales Element der ökologischen Konfiguration der Zeit ist schließlich auch die Darstellung des Tierlebens in harmonischen, stabilen und geschlossenen Zyklen, wie sie zur Grundausstattung des Tierfilms fürs Fernsehen gehört. Ich habe darauf hingewiesen, dass Mensch und Tier unter den Bedingungen der ökologischen Konfiguration den zeitlichen Horizont einer ungewissen Zukunft teilen. Wenn Tierfilme die harmonischen, stabilen Zyklen der Natur in den Vordergrund rücken, entwerfen sie das ahistorische, ideale Gegenbild einer Natur, die von der historischen, vom bedrohlichen Menschen in die Welt gebrachten Dynamik der Zerstörung gänzlich unversehrt bleibt. Sie stellen die

Natur, ganz im Sinn der ökologischen Mentalität, als »a higher, morally and scientifically integrated order« dar, um eine Formulierung von Isenberg (2002) aufzugreifen, und sie laden den Betrachter ein, in der Kontemplation dieser höheren Ordnung moralische Läuterung zu finden.

Postapokalyptische Imagination: Die evolutionäre Konfiguration

Die unterschiedlichen Konfigurationen, von denen dieser Text handelt, kommen nicht zuletzt durch einen Prozess der Popularisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse zustande, dessen Abläufe noch genauer zu untersuchen wären. Einige Entwicklungslinien lassen sich aber auch so schon skizzieren. Liegen die Ursprünge der ökologischen Mentalität und damit die Voraussetzungen der ökologischen Konfiguration der Zeit in Tierfilmen in den entsprechenden weltanschaulichen Bewegungen am Anfang des 20. Jahrhunderts, so lässt sich die dritte Konfiguration, die evolutionäre, nicht zuletzt auf Entwicklungen innerhalb der Lebenswissenschaften der letzten drei bis vier Jahrzehnte zurückführen. Die Fortschritte der Genetik in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts bereiteten einer Renaissance der Evolutionstheorie den Weg. Die moderne Genetik lieferte einen Schlüssel zum Verständnis der Prozesse der Mutation und der Selektion, die Darwin beschrieben hatte, ohne ihre »innere« Mechanik offen legen zu können (Mayr 1982, 550 ff. und 727 ff; Gould 2002, 505 ff.). So kontrovers die unterschiedlichen Modelle des Evolutionsprozesses innerhalb der Naturwissenschaften diskutiert wurden, so setzte sich doch ein Konsens hinsichtlich der Validität bestimmter Grundannahmen durch, der sich schließlich auch in einer neuen gesellschaftlichen Akzeptanz evolutionstheoretischer Überlegungen jenseits der vermeintlichen oder tatsächlichen Komplizität des Darwinismus mit sogenanntem »sozialdarwinistischem« Gedankengut niederschlug. ◀6

Zur Signatur der gesellschaftlichen Akzeptanz solcher Überlegungen zählt nicht zuletzt das, was ich die evolutionäre Konfiguration der Zeit in populärwissenschaftlichen Filmen nenne. Die evolutionäre Konfiguration setzt den menschlichen Beobachter erneut in ein anderes Verhältnis zum sichtbaren Tier. Von der **BEDROHLICHEN** wandelt sich der Mensch zur **BEDROHTEN** Spezies, die denselben unabänderlichen Gesetzen der Evolution unterliegt wie alle anderen Lebensformen, und vom Archivar, der die Naturgeschichte dem Inventar der nationalen Geschichte zuschlägt, und vom Mahner, der im Gestus der Selbstbeziehung an seine Zeitgenossen appelliert, wandelt sich der Beobachter zum

Chronisten seines eigenen Verschwindens, der im Modus der postapokalyptischen Imagination auf sein eigenes Fehlen in der Ordnung der Natur voraus- und zugleich zurückblickt. Bildet in der naturschützerisch-bewahrenden oder archivarischen Konfiguration noch die nationale Geschichte den zeitlichen Horizont der Beobachtung, und verschiebt sich dieser in der ökologischen Konfiguration auf die Geschichte der Menschheit, so ist es in der evolutionären Konfiguration die »geological deep time«, die lange Frist der geologischen Zeit, die für Mensch und Tier gleichermaßen den zeitlichen Horizont abgibt. Die archivarische Haltung prägte eine virtuelle Nostalgie. Der »almost perfect record of the present life forms«, den sich Ruskin erträumte, richtete sich an »future inhabitants« des Planeten. Bei einem Film wie *THE FUTURE IS WILD* hingegen haben wir es mit einem »visual record«, einer Aufzeichnung zukünftiger Lebensformen zu tun, die sich an gegenwärtige Einwohner des Planeten richtet, und zu deren Adressierung die Annahme gehört, dass es dereinst das Publikum solcher Darstellungen gar nicht mehr geben wird. War die Position des Beobachters in der archivarischen Konfiguration latent körperlos (wenn auch implizit markiert als die Position eines Subjekts bestimmter nationaler Herkunft), so ist die Beobachterposition, die in der evolutionären Konfiguration vorausgesetzt ist, letztlich leer. In diesem Sinn stellen die oben beschriebenen Szenen, in denen Tiere von ihren natürlichen Feinden attackiert werden und dieses aus einer subjektiven Perspektive gezeigt wird, noch mehr dar als nur Schauszenen mit der Intention, Schockeffekte auszulösen. Man kann sie auch als Allegorien der Auslöschung verstehen, als symbolische Vorwegnahmen des Aussterbens des Menschen anhand der Elimination eines der Tiere, das uns überleben soll (und es verdient in diesem Zusammenhang durchaus erwähnt zu werden, dass das Stilmittel der subjektiven Einstellung des Beutetieres in *THE FUTURE IS WILD* nur für Säugetiere eingesetzt wird). Auch in diesem Sinn stellt die Miniserie ein Beispiel für die Ankoppelung des populärwissenschaftlichen Films an die kulturelle Logik des Blockbusters dar: Die Filme setzten eine Reihe der Imagination postapokalyptischer Szenarien fort, zu der neben Filmen wie *DEEP IMPACT*, auf den *THE FUTURE IS WILD* in seiner Titelsequenz unmissverständlich referiert, auch *Titanic* (USA 1997, James Cameron) gehört, wie Herman Kappelhoff in seiner Analyse des Films darlegt (Kappelhoff 1999).

Die drei zeitlichen Konfigurationen der Evidenz skizziere ich hier im Sinne einer Heuristik: Sie bilden zusammen ein konzeptuelles Werkzeug für weitere Analysen. Sie lassen sich hinsichtlich ihrer wichtigsten Parameter folgendermaßen zusammenfassen:

Typ	Naturschützerisch-bewahrend («conservationist»)	Ökologisch («ecologist»)	Evolutionär («evolutionist»)
Methode	Taxonomie und Inventar	Systembeschreibung (»Gleichgewicht der Natur«)	Spekulative Extrapolation
Beobachterposition	Observation mit Adressierung an zukünftige Statthalter (future generations)	Selbstverdacht mit appellartiger Adressierung an Zeitgenossen (Mensch als Beobachteter und Beobachter)	Apokalyptische Imagination (Rückblick aus der Zukunft einer entleerten Beobachterposition)
Mensch/Tier-Verhältnis	Tiere als bedrohte Spezies; Mensch als »Krone der Schöpfung« außerhalb der natürlichen Ordnung	Tiere als bedrohte, Mensch als bedrohliche Spezies	Mensch als bedrohte/ ausgestorbene Tierart
Zeithorizonte	Natural history (befristete evolutionäre Episoden) als Unterkategorie der National History (unbefristete, teleologische Gattungs- und Nationalgeschichte)	Harmonische Zirkularität des Tierlebens vs. Unruhe der Menschheitsentwicklung	Homogener evolutionärer Zeithorizont (geological deep time)

Wenn ich nun die These vertrete, dass die Miniserie *THE FUTURE IS WILD* den Punkt markiert, an dem die evolutionäre Konfiguration ein erstes Mal prägnante Gestalt gewinnt, dann will ich damit nicht sagen, dass die drei Konfigurationen einander ausschließen und in einer historischen Reihe aufeinander folgen. Tatsächlich finden sich Spuren von allen drei Konfiguration zugleich in vielen zeitgenössischen Tierdokumentationen, was auch einen Beleg für eine gewisse Hybridität der Gattung liefert. Selbst auf *THE FUTURE IS WILD* trifft dies zu. So beginnt der erste Teil mit einer Sequenz, die illustrieren soll, wie dicht, ja allzu dicht die Welt mittlerweile von Menschen bevölkert ist, und wie hektisch und auf die Dauer nicht tragbar der Lebensrhythmus der Spezies ist. Gezeigt werden Verkehrsströme von Menschen und Autos in urbanen Räumen im Zeitrafferverfahren. Stilistisch ist diese Sequenz Godfrey Reggios *KOYAANISQATSİ* (USA 1982) nachempfunden, einem von Francis Ford Coppola produzierten Schlüsselwerk des von einer ökologischen Haltung getragenen Dokumentarfilms. Meine Analyse besagt nur, dass die evolutionäre Konfiguration von den drei analysierten historisch gesehen die jüngste ist. Wie ihre Vorgänger weist auch die evolutionäre Konfiguration bestimmte politische Implikationen auf, mit denen ich mich nun in meinen abschließenden Bemerkungen noch kurz befassen möchte.

Von der Geopolitik zur Biopolitik: Genetische und digitale Codes und die Unsichtbarkeit des Menschen

Mittlerweile stellt es schon fast einen Allgemeinplatz dar, dass die wissenschaftliche Inventarisierung der Tierwelt, zu der die Darstellung von Tieren in naturhistorischen Werken des 19. Jahrhunderts gehört, ein integraler Bestandteil der Praktiken des Kolonialismus war, also Teil eines geopolitischen Projekts der Erschließung und Nutzbarmachung der ganzen Welt durch die (vorwiegend) europäischen Nationalstaaten.◀7 Das gilt nicht zuletzt auch für den Tierfilm, zumal er den Anwendungsfall eines Mediums darstellt, das mitten in der imperialistischen Phase des Kolonialismus entsteht (Shohat / Stam 1996, 152). Wenn nun aber die klassischen naturwissenschaftlichen Tierdarstellungen in bestimmter Weise mit dem geopolitischen Projekt des Kolonialismus verknüpft sind: Welches – falls es einen solchen überhaupt gibt – ist dann der politische Bezugsrahmen, innerhalb dessen sich zeitgenössische computergenerierte Tierfilme wie die *THE FUTURE IS WILD*-Miniserie situieren lassen?

Zu mehr als einer umrisshaften Skizze einer Antwort auf diese Frage fehlt hier der Platz. Gleichwohl sei soviel festgehalten: Wie ich oben ausführte, ist die evolutionäre Konfiguration, die in *THE FUTURE IS WILD* zum Tragen kommt, nicht zuletzt eine Nachwirkung der folgenreichen Verbindung, die Genetik und Evolutionstheorie Mitte des 20. Jahrhunderts eingegangen sind. Die moderne Genetik ihrerseits ist zweifellos der bislang erfolgreichste und weitreichendste Versuch, die ›Sprache der Natur‹ zu decodieren und alle Phänomene des Lebens eine gemeinsame Sprache sprechen zu lassen bzw. in einer gemeinsamen Sprache zum Ausdruck zu bringen. Die Genetik macht die Natur lesbar, liefert aber im Prinzip auch den Schlüssel zur Rekonfiguration von Lebensformen, für das so genannte »genetic engineering«. Digitale Medien und zumal der Computer, dessen wissenschaftliche Voraussetzungen ebenfalls ungefähr zur selben Zeit geschaffen wurden, zu der auch die Innovationen der modernen Genetik stattfanden, speichern Information mit einem binären Code, der im Prinzip unbeschränkte Prozesse der Symbolisierung und der Rekonfiguration von Informationen zulässt. Vor einiger Zeit schon hat Donna Haraway auf die Verbindung zwischen Biowissenschaften und Kommunikationswissenschaften hingewiesen: »Communication sciences and modern biologies are constructed by a common move, THE TRANSLATION OF THE WORLD INTO A PROBLEM OF CODING« (Haraway 1991, 152).

Man könnte nun die These vertreten, dass ein Film wie *THE FUTURE IS WILD* das Problem der Übersetzung der Welt in ein Problem des Codierens, des De- wie des Eincodierens, in einen populärwissenschaftlichen Text übersetzt. Tatsäch-

lich stellt die BBC-Miniserie ein Beispiel für imaginäres »genetic engineering« mit den Mitteln der digitalen Bildproduktion dar. Das Fossil ist, wie oben schon festgehalten, ein Bild: Seit Cuvier liest man die Überreste von Tieren als Spuren, aus denen sich Lebensformen herauslesen und anhand derer sich ihr Leben rekonstruieren lässt. Zumindest im Bereich der populären Imagination erfährt die wissenschaftliche Methode der Analyse von Fossilien mit JURASSIC PARK (USA 1993, Steven Spielberg) eine Wendung ins Buchstäbliche. Der genetische Code, die DNA des Sauriers, die im koagulierten Blut einer in Bernstein versteinerten Mücke aufgespürt wird, ist ein Bild des Lebewesens. Anders als die Bilder, die ein Landseer malte, ist der Bluttröpfchen nicht nur ein Archivierungsmedium, das ein Nachleben in anderer Form (ein mediales Nachleben) garantiert. Vielmehr stellt es einen Speicher dar, der ein Programm für die Rekonstruktion des Lebewesens bereithält, für sein Wiederaufleben-Lassen (auch wenn dieses nur in der Diegese des Films nicht auf die mediale Repräsentation beschränkt bleibt). Spielbergs Film spielt dieses Szenario der Decodierung und Recodierung der genetischen Information unter Zuhilfenahme der digitalen Bildtechnik durch, die wenig später in den BBC-Filmen über Dinosaurier eingesetzt wird sowie zuletzt auch in THE FUTURE IS WILD. ◀ 8 WALKING WITH DINOSAURS verwendet die digitale Bildtechnik noch als Fortsetzung der Lektüre des Fossils mit anderen Mitteln, also illustrativ. Im »making of« zu der Serie sehen wir Paläontologen, die Knochen vor die Kamera halten und aus den Spuren Geschichten rekonstruieren, die umgehend von den CGI-Animatoren ins Bild gesetzt werden. THE FUTURE IS WILD hingegen ersetzt die archäologische Perspektive durch eine prospektive und benutzt den digitalen Code, um die Erscheinungsformen von genetischen Codes zu präfigurieren, die es noch nicht gibt. Ob nun im Modus der Präfiguration oder der Rekonstruktion: Die computer-generierten Bilder implementieren auch ein Projekt der Kontrolle des Lebens. In THE FUTURE IS WILD spielen sie, wenn man so will, ein Fort-Da-Spiel mit dem Beobachter. Sie inszenieren den Kontrollverlust des menschlichen Beobachters (»du wirst nicht mehr da sein«) und affirmieren zugleich seine Kontrolle, indem sie ihn, zumindest vorläufig noch, in die Position des Konstatierens seiner eigenen Abwesenheit versetzen. Ferner gehören die digitalen Bilder der Miniserie zu einem Projekt der Kontrolle des Lebens, insofern als sie nicht auf ein vollständiges Inventar dessen abzielen, was es gibt, sondern auf ein vollständiges Inventar dessen, was es noch geben WIRD. Sie erschließen demnach nicht (nur) den Raum, sondern (auch und in erster Linie) die Zeit, die »geological deep time«. Zu einer Logik der Kontrolle der Zeit gehören diese Bilder schließlich auch unter einem Gesichtspunkt der Rationalisierung. Die digitale Bildproduktion erlaubt es, an der wichtigsten Ressource zu sparen, die in die

Produktion eines Tierfilms einfließt: der Zeit, die ein konventioneller Tierfilmer aufwendet, um sich in den Habitat des Tieres zu begeben und darauf zu warten, dass sich das Tier zeigt und in einer Weise interessant verhält, die eine Aufzeichnung im Bildmedium lohnt (tatsächlich ist der Tierfilm in erster Linie eine Kunst des Wartens).

Man könnte also sagen, dass die archivarisch-naturschützerische Konfiguration zu einem geopolitischen Projekt der Erschließung und Kontrolle von Räumen gehört, ferner, dass die ökologische Konfiguration eine Krise dieses Projekts artikuliert (das Thema der »Überbevölkerung« besagt ja nicht zuletzt, dass die Ressource Raum knapp wird) und dass schließlich die evolutionäre Konfiguration die Verschiebung von der Geopolitik hin zu einem biopolitischen Projekt der Erschließung und Bewirtschaftung von Zeit markiert.

Biopolitisch ist dieses Projekt, sofern es die Ressource des Lebens selbst betrifft, sofern es Teil eines Prozesses ist, den Bernard Stiegler als »Industrialisierung des Gedächtnisses« bezeichnet, und der das Gedächtnis, das die genetischen Codes darstellen, mit erfasst (ders. 1996, 177). So macht die moderne Biochemie Szenarien denkbar, bei denen die Gesetze der Evolution, deren unverbrüchliche Geltung *THE FUTURE IS WILD* noch vor Augen führt, ausgesetzt werden und durch »genetic engineering« überwunden werden können.

Das Politische an einer Fernsehproduktion wie *THE FUTURE IS WILD* möchte ich aber noch stärker einschränken und im Sinne Jacques Rancières mit der Frage der Sichtbarkeit und der Ästhetik verknüpfen. Giorgio Agamben gebraucht Foucaults Begriff der Biopolitik bekanntlich expansiv in dem Sinn, dass er letztlich alle Politik dem Bereich der Biopolitik zuschlägt und darüber hinaus auch Praktiken, die etwa Jacques Rancière, einen Begriff von Hegel aufgreifend, als »Polizei« bezeichnen würde (Hygiene, Bevölkerungspolitik etc.).⁴⁹ Rancière fasst den Begriff des Politischen enger und fokussiert auf den Konfliktfall, in dem sich die Angehörigen einer Gemeinschaft nicht darüber verständigen können, wer dazugehört (den Fall des »Unvernehmens«, wie die deutsche Übersetzung des Buchtitels »La Mésentente« von 1995 lautet). Ausgetragen wird der Konflikt auf der Ebene der Ästhetik, der Sichtbarkeit: Wer sichtbar ist, kann darauf zählen, dass seine Ansprüche mit den verfügbaren Ressourcen der Gemeinschaft verrechnet werden und er seinen Teil erhält. Es geht also darum, sichtbar zu sein und in dieser Sichtbarkeit anerkannt zu werden. In einem solchen Sinne sind Szenarien, wie sie *THE FUTURE IS WILD* vorrechnet (in dem doppelten Sinne: als rechnergestützte Verrechnung) und in denen der Mensch vor seinen eigenen Augen seiner Sichtbarkeit verlustig geht, eminent politisch. Denn was kann man aus diesem populärwissenschaftlichen BBC-Tierfilm lernen (einmal abgesehen von den Erkenntnissen, die man über den Fortgang des

Prozesses der Evolution gewinnt)? Lässt man den Gesetzen der Evolution ihre Gültigkeit, dann verfallen die Ansprüche des Menschen auf seinen Teil an der Zukunft. Und wie kann man etwas dagegen tun? Indem man der Industrialisierung des (genetischen) Gedächtnisses ihren Lauf lässt und die Aussetzung der Gesetze der Evolution weiter vorantreibt. In diesem Sinn verhandelt die Ministerie einen politischen Konflikt, der sich im Rahmen eines größer angelegten, biopolitischen Projektes ergibt.

01► Lyells grundlegende Idee war es, Landschaftsformationen und Sedimentschichtungen als Spuren erdhistorischer Entwicklungsprozesse zu lesen, also z.B. Gletschermoränen als Anzeichen des Vorstoßens und des Rückzugs landschaftsgestaltender Eismassen. Lyell brach insbesondere mit der tradierten Sicht, dass die Gestalt der Erde das Resultat eines Schöpfungsakts sei. Gleichwohl stand er dem Bruch, den Darwin mit der christlichen Theologie des Schöpfergottes vollzog, anfänglich skeptisch gegenüber (vgl. Lyell 1990).

02► Richard Attenborough ist weltweit der dienstälteste und wohl auch erfolgreichste aller Tierfilmpräsentatoren. Attenborough moderiert seit den Anfängen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens in Großbritannien Mitte der fünfziger Jahre Tiersendungen. Seine Popularität in Großbritannien gleicht derjenigen des Chicagoer Zoodirektors Marlin Perkins, der Ende der vierziger Jahre eine der ersten Tiershows des US-Fernsehens lancierte, oder der von Bernhard Grzimek. Ähnlich wie sein amerikanischer Kollege Marty Stouffer (»WILD AMERICA«, PBS; wurde mit selbstgedrehten Tierfilmen Millionär, bevor er 1996 über Fälschungsvorwürfe stolperte und fiel) setzte sich Attenborough zunächst als filmender Weltreisender und Abenteurer in Szene. Mittlerweile hat sein Name im Bereich des Tierfilms in ähnlicher Weise Markenzeichencharakter wie das Label von BBC. Entsprechend beschränkt sich Attenborough mittlerweile weitgehend darauf, Tierprogramme zu präsentieren. Zuletzt war er als Präsentator in einer BBC-Produktion zu sehen, in der ein ferngesteuerter Hai auf echte Haie losgelassen wurde, mit dem Ziel, diese zu Reaktionen zu zwingen, die über ihre genetisch bedingten Verhaltensprogramme näheren Aufschluss geben sollten. Zur Präsentation des »Roboshark« stieg Attenborough zu dem ferngesteuerten Fisch in den Pool und schwamm mit ihm eine Runde. Zu Marlin Perkins vgl. Mitman 1999. Zu Marty Stouffer vgl. Hediger 2002. Zum Werdegang Attenboroughs vgl. Attenborough 2003.

- 03** ▶ Zum Konzept des »high concept« vgl. Wyatt 1994. Zum Begriff des Paratextes in seiner Anwendung auf Fernsehen und Film vgl. die Beiträge von Georg Stanitzek, Alexander Böhnke und Rolf Parr und Matthias Thiele in Kreimeier/Stanitzek/Binczek 2004.
- 04** ▶ Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts zählte Edwin Landseer zu den bekanntesten Künstlern der englischsprachigen Welt. So beginnt ein Band mit einer Auswahl bekannter Bilder des Malers mit folgender Einschätzung: »If the popularity of a painter were the measure of his artistic greatness, Sir Edwin Landseer's would be among the foremost of the world's great names. At the height of his career probably no other living painter was so familiar and so well beloved throughout the English-speaking world. There were many homes in England and America where his pictures were cherished possessions« (Hrull 1901, viii). Zu Landseer vgl. auch Manson 1902; zu Bonheur vgl. Pearce 1956; Krawitz 1998.
- 05** ▶ Vgl. Cuvier 1992.
- 06** ▶ Für eine Mentalitätsgeschichte des Sozialdarwinismus in den USA vgl. Hofstadter 1992.
- 07** ▶ Vgl. dazu Brockway 1979, Sheets-Pyenson 1989, Crosby 1986, Arnold 1996.
- 08** ▶ Zum Kino als Apparatur der Lesbarkeit der Natur vgl. auch Hediger 2004.
- 09** ▶ Vgl. dazu Agamben 2002, 2003; Rancière 1995.

Literatur

- Agamben, Giorgio** (2002) *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio** (2003) *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Arnold, David** (1996) *The Problem of Nature. Environment, Culture and European Expansion*. Oxford: Blackwell.
- Attenborough, David** (2003) *Life on Air*. London: BBC Publishing.
- Brockway, Lucile H.** (1979) *Science and Colonial Expansion. The Role of the British Royal Botanic Gardens*. New York, London, Sydney, Toronto: Academic Press.
- Cartmill, Matt** (1993) *A View to a Death in the Morning. Hunting and Nature Through History*. Cambridge MA, London: Harvard University Press.
- Crosby, Alfred W.** (1986) *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cuvier, Georges** (1992 [1812]) *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes. Discours préliminaire*. Paris: Flammarion.
- Darwin, Charles** (1964 [1859]) *The Origin of Species. A Facsimile of the First Edition*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Fabian, Johannes** (2002 [1983]) *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Gould, Stephen Jay** (2002) *The Structure of Evolutionary Theory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Haraway, Donna** (1991) *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York.
- Hediger, Vinzenz** (2002) »Mogeln, um besser zu sehen, ohne deswegen die Zuschauer zu täuschen.« Tierfilme, Vertragsbrüche und die Justiziabilität von kommunikativen Kontrakten. In: *Montage/AV111/2*, S. 87-96.
- Hediger, Vinzenz** (2004) Das Abenteuer der physiognomischen Differenz. Science Fiction, Tierfilme und das Kino als anthropologische Maschine. In: Petra Löffler, Leander Scholz (Hrsg.) *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln: DuMont, S. 11-30.
- Hofstadter, Richard** (1992 [1944]) *Social Darwinism in American Thought*. Boston: Beacon Press.
- Hrull, Estelle** (1901) *Landseer. A Collection of Fifteen Pictures and a Portrait of the Painter*. Boston, New York: Houghton, Mifflin and Company.
- Isenberg, Andrew C.** (2002) The Moral Ecology of Wildlife. In: Nigel Rothfels (Hrsg.) *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press, S. 48-64.

- Kappelhoff, Hermann** (1999) And the heart will go on and on. Untergangphantasie und Wiederholungsstruktur in dem Film TITANIC von James Cameron. In: *Montage / AV*, 8/1, S. 85-110.
- Krawitz, Henry** (1998) *Rosa Bonheur. All Nature's Children*. New York: Daesh Museum.
- Kreimeier, Klaus; Stanitzek, Georg; Binczek, Natalie (Hrsg.) (2004) *Paratexte in Literatur, Film und Fernsehen*. Berlin: Akademie Verlag.
- Lyell, Charles** (1990 [1830-1833]) *Principles of Geology*. Chicago: Chicago University Press.
- Manson, James A.** (1902) *Sir Edwin Landseer, RA*. London: Walter Scott Publishing.
- Mayr, Ernst** (1982) *The Growth of Biological Thought. Diversity, Evolution and Inheritance*. Cambridge, MA, London: Harvard University Press.
- Mead, Margaret** (1995 [1952]) *Visual Anthropology in a Discipline of Words*. In: Paul Hockings (Hrsg.) *Principles of Visual Anthropology*. 2nd Ed. New York: De Gruyter, S. 3-10.
- Mitman, Greg** (1999): *Reel Nature. America's Romance with Wildlife on Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pearce, Catherine O.** (1956) *Rosa Bonheur. Her Life*. New York: Henry Holt.
- Rancière, Jacques** (1995) *La Mésentente. Politique et Philosophie*. Paris: Galilée.
- Ruskin, John** (1959) *The Lamp of Beauty. Writings on Art*. London: Phaidon.
- Sheets-Pyenson, Susan** (1989) *Cathedrals of Science. The Development of Colonial Natural History Museums During the Late Nineteenth Century*. Kingston, Montreal, London: McGill-Queen's University Press.
- Shohat, Ella; Stam, Robert** (1996) *From the Imperial Family to the Transnational Imaginary: Media Spectatorship in the Age of Globalization*. In: Rob Wilson, Wimal Dissanayake (Hrsg.), *Global/Local, Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham, London: Duke University Press, S. 145-170.
- Stiegler, Bernard** (1996) *Technique et Temps II: La désorientation*. Paris: Galilée.
- Wyatt, Justin** (1994) *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.

DOCUMANIMALS. DAS DOKUMENTIERTE TIER IN FILM UND FERNSEHEN

Wenn ein Löwe sprechen könnte,
wir könnten ihn nicht verstehen.

LUDWIG WITTGENSTEIN

Der folgende Text befasst sich mit dokumentierten Tieren im Kinofilm, von denen es nicht mehr allzu viele, und mit Tieren im Fernsehen, von denen es mehr als genug gibt. Das dokumentierte Tier ist von den Leinwänden in die Monitore abge-

wandert und hat damit Veränderungen erfahren, die von der Medienspezifik des Fernsehens geprägt sind. Tiere im Fernsehen sind immer auch Fernsehtiere, und in dieser Hinsicht unterscheiden sie sich von ihren Artgenossen im Film und auf der großen Leinwand. Um Tierdokumentationen in zwei verschiedenen Medien betrachten und problematisieren zu können, bedarf es eines Zugriffs, der mehrere Perspektiven in sich vereinigt; es wird daher im folgenden auf die Differenzen der Medien ebenso einzugehen sein wie auf ihre Gemeinsamkeiten. Denn eines bleibt beim Medienwechsel immer gleich: Wo immer Tiere zu sehen sind, ob im Kino oder im Fernsehen, wollen uns die Dokumentationen über sie glauben machen, dass Tiere so sind, wie sie sie uns zeigen. Auch Tierfilme stellen die dem Dokumentarischen eigene Problemfrage nach der Wahrheit¹ – immerhin verlangen sie ihren Zuschauern ab, das Gezeigte und Behauptete auch zu glauben.

Glauben machen

Voraussetzung der dokumentarischen Fähigkeit, glauben zu machen, ist zunächst die Glaubwürdigkeit der jeweiligen Darstellung selbst, und diese hängt zum einen von Verfahren ab, die für das betreffende Medium spezifisch sind² (das Fernsehen verfügt über andere Verfahren als der Film), zum anderen aber auch von medienübergreifenden Verfahren, wie sie etwa in den Rhetoriken des Argumentierens und Überzeugens vorgegeben sind. Nach Bill Nichols (1991) zeichnet sich der Dokumentarfilm dadurch aus, argumentierende Rede über die Realität zu sein; er erzählt, so behauptet Nichols, seine Geschichten »durch

Evidenz und Argumente« (ebd., 107ff). Nichols wendet sich strikt gegen die Vorstellung, Dokumentarfilme seien als textuelle Konstruktionen auch nur Fiktionen wie andere, die eine Welt entwerfen. Für ihn verweist der Dokumentarfilm nicht auf EINE, sondern auf DIE Welt, ◀3 und er tut dies, indem er uns Bilder dieser Welt zeigt, die wir als solche wiedererkennen. In ihrer indexikalischen Bindung an die Welt erzeugen dokumentarische Bilder für Nichols eine andere Art der Evidenz, da sie sich weder den Bedürfnissen der Narration unterordnen, noch in einem metaphorischen Verhältnis zum Abgebildeten stehen.

So angreifbar Nichols Position ist ◀4, so zeigt sie doch sehr gut, wie letztlich alle ontologischen Dokumentarfilmtheorien das fotografische Bild a priori als historische Evidenz begreifen. Für Nichols ist »historische Evidenz« bereits in den Aufnahmen von Chrustschow enthalten, der mit dem Schuh auf das Rednerpult der UNO schlägt, und erst in einem zweiten Schritt, bei Einbettung des Bildes in einen argumentativen Zusammenhang, wird diese primäre Ebene der Evidenz zugunsten einer sekundären Ebene sinngebender Prozesse verlassen: »Wenn wir mit der Darlegung eines Arguments beginnen, dann überschreiten wir die Evidenz und das Faktische hin auf die Konstruktion von Bedeutung« (Nichols 1991, 117) ◀5.

Im Gegensatz zu Nichols erscheint mir Evidenz dem fotografischen Bild nicht inhärent, sondern zugeschrieben zu sein, und zwar genau in jenen sinnstiftenden Zusammenhängen, die für Nichols der Ebene von Evidenz erst folgen. Evidenz geht dem Diskurs jedoch nicht voraus, sondern ist (ebenso wie ›das Faktische‹) sein Produkt. Ein Filmausschnitt, der Chrustschow einen Schuh auf ein Rednerpult schlagend zeigt, ◀6 verfügt nicht über mehr Evidenz als ein Gemälde oder ein Spielfilmausschnitt derselben Situation. Kenne ich Chrustschow nicht, kann ich dem Bild keinen Referenten zuordnen und damit kann das Bild auch keineswegs die Funktion von Evidenz übernehmen, die in erster Linie eine Funktion der geglückten Verkürzung oder Abkürzung ist. Diese Funktion wiederum setzt einen Diskurs voraus, der sich abkürzen lässt, in diesem Fall mein Wissen darüber, wer Chrustschow war und wo er wann mit welchem Schuh auf welches Rednerpult geschlagen hat. Um Evidenzen in diesem Sinn produzieren zu können, müssen sich Dokumentarfilme an unserem Wissen orientieren; im Falle von Tierdokumentationen müssen sie sich an jenem populären oder wissenschaftlichen Wissen über Tiere orientieren, über das die Zuschauer bereits verfügen, und sie müssen sich an denjenigen Verfahren ausrichten, die der Produktion und Sicherung von Wissen gelten und immer schon Bestandteil unseres Wissens sind. ◀7 Erst der filmische Rekurs auf das, was wir aufgrund unseres Wissens als unsere (die) Welt verstehen und für selbstverständlich erachten, lässt uns glauben und gibt einem Film die Möglichkeit, geglaubt

zu werden. Dass es für bestimmte Probleme Experten gibt, die wissen, was wir nicht wissen, ist Bestandteil unseres Wissens. Experten sind daher Garanten ungewussten Wissens und treten als solche in den Medien auf.

Zu dem von Filmen und Fernsehsendungen voraussetzbaren Wissen zählt das Wissen um mediale Konventionen selbstverständlich dazu. Wissen ist an Medien unmittelbar gebunden. ◀ 8 Auch wenn Schrift und Sprache nach wie vor die dominanten Medien des Wissens sind, kommt den – etwas vorschnell visuelle genannten – Medien ein zunehmender Stellenwert in der Produktion und Distribution von Wissen zu. So hat Vinzenz Hediger (2003) in einem Aufsatz über digital produzierte Saurier-Dokumentationen überzeugend gezeigt, wie stark sich jene an der Ästhetik herkömmlicher Tierdokumentationen orientieren, d.h. wie stark sie sich auf voraussetzbares mediales Wissen stützen, um ihre ganz und gar erfundenen Geschichten glaubhaft zu machen.

Ein mediengeschichtlicher Exkurs

Selbst wenn die Saurier-Dokumentationen bekanntes Wissen (dass es Saurier gegeben hat) in bekannten Formen plausibilisieren, zeigen sie dennoch auch Neues: So ausgiebig haben wir die ausgestorbene Tierart zuvor noch nicht beobachten können. Populären Medien wie Film und Fernsehen kommt häufig die Aufgabe zu, Wissen auf neue Art und Weise zu präsentieren, und in diesem Prozess der medialen Wiederholung und Bestätigung von Wissen entsteht das Verlangen nach den »noch nie gesehenen Bildern«, das viele Tierdokumentationen auszeichnet. In ihnen kommen jene Logiken von Hypermedialität und Unmittelbarkeit zusammen, die für Jay David Bolter und Richard Grusin (1999) in jeder Medienentwicklung wirksam sind.

Angesichts der Durchsetzung der digitalen Medien haben Bolter und Grusin die Entwicklung von Medien generell als Akte der Remediation (remediation) beschrieben, d.h. als den Versuch, ältere Medien mithilfe neuer in ihren Fähigkeiten zu übertreffen. Was an neuen Medien neu ist, lässt sich nach Bolter/Grusin am besten dann verstehen, wenn man danach fragt, wie sie ihre Vorgängermedien remodellieren und wie andererseits diese Vorgängermedien die neuen Medien remodellieren. In dieser Perspektive ist Mediengeschichte keinesfalls als linearer Prozess der Abfolge und Ablösung alter durch neuer Medien zu verstehen, sondern als ein permanenter Prozess wechselseitiger Einflussnahme, der zur Aufgabe älterer Medien führen kann, aber nicht notwendigerweise führen muss: So wie der Film die Literatur nicht abgeschafft, wohl aber verändert hat, so hat auch die Literatur auf den Film Einfluss genom-

men und so wie sich das Fernsehen auf den Film oder auf das Radio bezogen hat, so wurde es selbst wiederum durch die digitalen Medien remodelliert. Die ständige Bezugnahme aller Medien aufeinander mündet folgerichtig in eine theoretische Ablehnung ontologischer Spezifika von Einzelmedien; Medienspezifika besteht nur aus jeweils spezifischen Remediatisierungsformen, etwa in der Nutzung digitaler Techniken durch den Film mit dem Ziel, seinen angestammten Realitätseindruck zu verstärken. Die Saurier-Dokumentationen, deren Gebrauch digitaler Techniken Hediger als Indiz einer »gewissen Einfallslosigkeit« (Hediger 2003, 57) betrachtet, wären für Bolter und Grusin eher ein Beleg für ihre These, dass der Film auf die digitale Herausforderung damit reagiert, die »Computergraphik in seine traditionelle Struktur einzugliedern« (ebd., 147).⁹ Gerade in Hinblick auf dokumentarische Formen ist die medienhistorische These der Remediatisierung interessant, weil sie nach Bolter und Grusin zwei widerstreitenden Logiken gehorcht: einer Logik der Unmittelbarkeit (immediacy), die einen unverstellten Zugang zur Realität bei Verwischung aller medialen Spuren verlangt und einer Logik der Hypermedialität (hypermediacy), die ganz im Gegenteil die eigenen medialen Bedingtheiten der jeweiligen Darstellung auszustellen wünscht, um so ihre spezifischen Vorteile in den Vordergrund zu rücken. Diese letzte Strategie sehen Bolter und Grusin bei den digitalen Medien, speziell beim Internet, im Fensterstil sowie in der Möglichkeit von Hypertext und Nonlinearität. Ihren Gegenpart findet diese Strategie in der Logik der Unmittelbarkeit, der die Autoren etwa beim Film Dreharbeiten an Originalschauplätzen zurechnen oder beim Fernsehen die von ihnen »Live-point of view«-Programme (ebd., 5) genannten Sendungen, die einen Streifengang aus der Perspektive des Polizisten oder ein Autorennen aus der Perspektive des Fahrers zeigen. »In allen diesen Fällen«, so schreiben sie, »fordert die Logik der Unmittelbarkeit das Medium auf, zu verschwinden, um uns in der Gegenwart des repräsentierten Dinges allein zu lassen: sitzend im Rennwagen oder auf der Bergspitze stehend« (Bolter/Grusin 1999, 6).¹⁰ Die genannten Beispiele zeigen bereits an, dass auch die beiden Logiken einander so modellieren, wie es für die Wechselbeziehung von Medien generell behauptet wird. Denn nicht immer geht es in den visuellen Medien Film und Fernsehen nur um die Konstruktion eines homogenen Sichttraumes, um die Transparenz des unverstellten Blicks; die Logik der Unmittelbarkeit verwirklicht sich ebenso als ästhetische Möglichkeit einer Erfahrung, die den Blick zwar streut, dafür aber Eigenschaften wie Gleichzeitigkeit, Geschwindigkeit, Höhe oder Affekte wie Angst und Schrecken erfahrbar macht. Diese Art der Unmittelbarkeit wird durch Hypermedialität erst ermöglicht; sie lässt den Zuschauer neue Erfahrungen mit einer zwar medial vermittelten, dennoch aber auf die Kenntnis einer

›realen Realität‹ abzielenden Wirklichkeit machen: ›Im Rennwagen sitzend‹ erlebt der Zuschauer weniger den gerichteten Blick auf die Straße als die Erschütterung des Wagens und seine Geschwindigkeit.

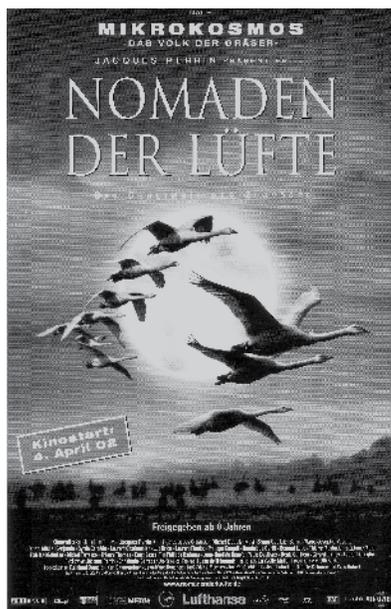
Diese in jeder Medienentwicklung wirkende Dualität von Hypermedialität und Unmittelbarkeit könnte der Grund dafür sein, dass das Dokumentarische mit den neuen Medien nicht verschwunden ist, wie viele Autoren in den 90er Jahren befürchtet haben, als sie ängstlich nach der Zukunft des Dokumentarischen im ›digitalen Zeitalter‹ fragten.◀¹¹ Denn mit der impliziten Logik der Unmittelbarkeit wird jeder Medienentwicklung von vornherein und unmittelbar ein Verlangen nach Realität eingeschrieben. Alle Medien sind als Objekte real und alle Medien remediatisieren die Realität: »Weil dem Akt der Mediatisierung schließlich nichts vorangeht, remediatisiert jede Mediatisierung in gewissem Sinn auch das Reale. Mediatisierung ist die Remediatisierung der Realität, weil Medien selbst real sind und weil die Erfahrung von Medien Gegenstand der Remediatisierung ist« (Bolter/Grusin 1999, 59).◀¹² Unter dieser konstruktivistischen Perspektive verwundert es nicht, dass sich gerade die der Realität verpflichteten dokumentarischen Formen ausgeweitet und ausgebreitet haben; ihre Expansion und Ausdifferenzierung zeigte sich zuerst im Fernsehen und inzwischen bis in den Kunstbetrieb hinein.◀¹³ Der Film hat auf die digitalen Techniken mit weniger stilistischer Ausdifferenzierung reagiert; vor allem Hollywood ist nach Bolter und Grusin dem konventionellen Erzählkino relativ treu geblieben, für dessen lediglich effizientere Produktion digitale Technik Verwendung findet. Im Fernsehen dagegen traten neue Sendeformen auf wie die Talkshows, Dokusoaps, Kompilationen aus Amateur- und Überwachungsvideos, neue Spielshows wie BIG BROTHER oder DAS SCHWARZWALDHAUS und immer aufwendiger inszenierte Medienereignisse im sportlichen, politischen oder gesellschaftlichen Bereich. Die Tiermagazine des Fernsehens sind Teil dieser neuen dokumentarischen Formen, in denen sich Unmittelbarkeit und Hypermedialität koppeln und ersteres sich oft genug dem zweiten erst verdankt.

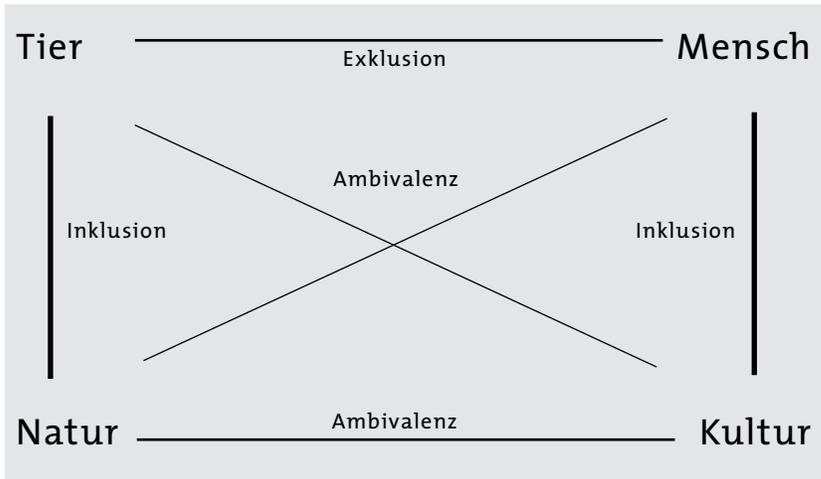
Das semantische Feld

NOMADEN DER LÜFTE, eine hybride Film-Fernsehproduktion aus dem Jahr 2002,◀¹⁴ kann als Beispiel für diese Koppelung dienen. Der Dokumentarfilm über Zugvögel, insbesondere über Gänse, hat über die Tiere nichts Neues zu sagen. Stattdessen wird unser Alltagswissen mystifiziert: Wir werden nämlich aufgefordert, über die Tatsache zu staunen, dass Zugvögel einen Großteil ih-

res Lebens fliegend in der Luft verbringen. Das wirklich Neue an dem Film ist die Art des Filmens selbst. Junge Gänse wurden trainiert, zusammen mit einem Leichtflugzeug zu fliegen, aus dem heraus ein Kameramann ›noch nie gesehene Bilder‹ ihrer Flüge drehte. Auf der einen Seite wird also das Technologische, der Prozess des Filmemachens selbst, in den Vordergrund gerückt, auf der anderen Seite steht dieser Prozess ganz im Dienst eines unmittelbaren Zugangs zur Realität, die jetzt als Realität ohne Technologie erscheint, als die dem Menschen ›eigentlich‹ unzugängliche Welt der Zugvögel. ◀15 Diese, durch moderne Medien erst erzeugte, Realität ◀16 koppelt sich unmittelbar an unsere Vorstellung von Natur, da wir jene immer noch als etwas denken, das unabhängig von unserem Wollen existiert. ◀17 Dieser Begriff von Natur ist insofern von Bedeutung, als er dem Repertoire an Vorwissen zugehört, auf das Tierdokumentationen immer wieder anspielen. Auch unsere Vorstellungen vom Tier sind den Filmen schließlich vorausgesetzt. Die wesentliche Bestimmung des Tieres liegt vor allem in der Benennung einer Differenz Erfahrung. Tiere sind keine Menschen. Zwar sind Tiere Lebewesen wie wir, aber nicht von der gleichen Art. Sie konstituieren ein permanentes ›anders Sein‹, das historisch jeweils unterschiedlich dingfest gemacht wurde. Zentrierte sich die Auseinandersetzung einst um die Frage, ob Tiere eine Seele haben oder über Selbstbewusstsein verfügen, so denken wir ihre Differenz heute eher in Begriffen wie Intelligenz oder Sprachfähigkeit. ◀18 Auch wenn sich im Zuge der Diskussion über einen möglichen Posthumanismus die Grenzen zwischen Mensch und Maschine ebenso verwischen wie die zwischen Mensch und Tier, ◀19 ist die strikte Opposition zwischen Mensch und Tier im Feld populären Wissens durchaus intakt und steht hier in enger strukturfunktionaler Verzahnung zur Opposition von Natur und Kultur. Diese vier Begriffe: Tier, Mensch, Natur und Kultur bilden daher den mentalen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext für ein Verständnis von Tierdokumentationen. Spannt man diese vier Begriffe als Rahmen auf, dann könnte jede Tierdokumentation entlang ihrer Linien beschrieben werden. Die Beziehung zwischen den Begriffen wird dabei in der Terminologie von Inklusion und Exklusion gedacht.

Abb.1: Leporello zu ›Nomaden der Lüfte. Das Geheimnis der Zugvögel‹





Zwischen Mensch und Tier bleibt die Beziehung der Exklusion zwingend: Tiere sind keine Menschen, ebenso wie Menschen keine Tiere sind. Zwischen Natur und Tier besteht eine Beziehung der Inklusion: Tiere werden als Teil von Natur betrachtet und eine Natur ohne Tiere wäre bestenfalls eine defizitäre. Die Beziehung zwischen Mensch und Kultur wird als eine der Inklusion gedacht, insofern der Mensch Teil jener Kultur ist, die er in gleichem Maße produziert, wie sie ihn determiniert. Alle anderen Beziehungen aber bleiben wesentlich ambivalent. Der Anteil Natur am Menschen ist einem dauerhaften Diskussionsprozess ebenso unterworfen wie der Anteil Kultur für das Tier. Diese Ambivalenzen erwachsen vor allem daraus, dass die Beziehung zwischen Natur und Kultur selbst brüchig geworden zu sein scheint. Doch jenseits der (banalen) Tatsache, dass Natur zentraler Bestandteil unserer Kultur ist und dass über Natur daher jenseits von Kultur nicht zu sprechen ist, »hindert uns das Wissen, dass das, was wir als äußere Natur ansprechen, vielfach artifiziell geprägt ist, nicht daran, die Gegenstände dieser Natur vom zielgerichteten Handeln zu unterscheiden. Unser ästhetischer Sinn für die Schönheit der Natur **BASIERT** auf dieser Unterscheidung – und erst recht unser Sinn für die **ZERSTÖRUNG** ästhetisch attraktiver Natur« (Seel 1996, 228).

Tiere als Bestand von Natur

Die Begriffsgeschichte von Natur kennt nach Mick Gold (1984) vor allem zwei große Metaphern: Diejenige von der Natur als Organismus und diejenige von

der Natur als Maschine. Natur als Organismus inkludiert den Menschen als Teil eines göttlichen Plans. Natur als Maschine dagegen exkludiert den Menschen, der jetzt der Natur gegenübersteht und glaubt, sie auf mathematischer Grundlage rational erfassen und ökonomisch verwerten zu können. Gegenwärtig allerdings, so Gold, sind wir mit den verschiedensten Naturvorstellungen konfrontiert, die gleichsam synkretistisch koexistieren. Die Ökologiebewegung und eine in ihrem Gefolge oftmals zu findende Technikfeindlichkeit greifen häufig auf die Vorstellung einer göttlichen Ordnung zurück, während die Naturwissenschaften und die kapitalistische Ökonomie sich an der Metapher der Maschine orientieren; wenn auch nicht immer explizit, so doch in ihren Handlungsformen. Die Gleichzeitigkeit jener Binarität schlägt auch auf unser Verhältnis zum Tier zurück, sofern es zum Bestand des Natürlichen zählt. Ein bereits anthropologisch ambivalentes Verhältnis zum Tier, das sich seiner Doppelfunktion als Partner wie als Objekt unserer kommunikativen Akte verdankt, wird gleichsam überdeterminiert in einer komplexen Gesellschaft wie der unseren, in der unterschiedliche Deutungsrahmen in unterschiedlichen sozialen Feldern Vorrang gewinnen. Dort, wo es um Eindeutigkeit und Berechenbarkeit geht, in der Wirtschaft ebenso wie in den Naturwissenschaften, dominiert nach Rainer Wiedenmann (1999) ein (primärer) Deutungsrahmen, der das Tier ausschließlich physikalisch als reflexgesteuert und intentionslos begreift. Prototypisch dafür steht die Kuh, die in der Fleischproduktion als betriebswirtschaftliche Rechnungsgröße gilt. Dort allerdings, wo wir mit Tieren kommunizieren, im privaten, vom Medium Liebe (und nicht vom Medium Geld) gesteuerten Bereich, dominiert ein (sekundärer) Deutungsrahmen, der auf eine gewisse Personalisierung des Tieres zielt, die zur Unterstellung von Intentionen und Subjektivität führt, zur Forderung nach ethischem Tierschutz und einer Ausweitung moralischer Grundsätze auch auf das Tier.

Die Ausbildung dieser beiden unterschiedlichen Deutungsrahmen führt Wiedenmann auf die Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften zurück. Damit das Tier als Mitwesen oder gar als Freund begriffen werden kann, sei die Trennung von privat und öffentlich ebenso zwingend, wie es die Herausbildung einer technisierten Naturbeherrschung für die Bestimmung des Tieres als geldwertem Äquivalent sei. Konkret haben die Rahmen aber auch mit dem Auseinanderdriften unserer Begegnungsformen mit dem Tier zu tun; wir erleben Tiere meistens nur noch als Haustiere oder im Zoo. Aus der Öffentlichkeit sind sie mehr oder weniger verschwunden, und an ihre Stelle sind Substitute getreten: Spielzeuge, Kinderbücher, Kekse und Würste in Tierform, die dann rückwirkend, wie Wiedenmann sagt, aus den Tieren »dressierte Statisten einer lediglich simulierten ›Natur« (1999, 373) werden lassen. Vor dem Hintergrund

von Wiedenmanns Überlegungen zu einer zunächst grundlegenden, in ihrer zeitgenössischen, historischen Ausformung an den Absolutheitsanspruch und die tatsächliche Dominanz unterschiedlicher Deutungsrahmen gebundenen Ambivalenz sind verschiedene Thesen zum Tierfilm möglich. Zum einen ließe sich formulieren, dass Tierdokumentationen eine soziale Komplementärfunktion übernehmen, insofern als sie ein Gegenbild zur verschwiegenen Nutztierhaltung darstellen. Diese Komplementärfunktion wäre in der kulturkritischen Perspektive eines John Berger (1981) nichts anderes als Kitsch auf der Basis von Grausamkeit, da die Filme einen unmittelbaren Zugang zum Tier inszenieren, über den wir nicht (mehr, in Bergers Perspektive) verfügen. Für Berger stellen Tierfilme höchstens Dokumente des ›Untergangs‹ der Tiere dar; in ihren ›Surrogaten‹ vollzöge sich die Kompensation eines für immer verlorenen Kontakts. Zum anderen ließe sich allerdings auch formulieren, dass Tierfilme, die ja keineswegs den Objektstatus von Tieren propagieren, sondern ganz im Gegenteil den von Wiedenmann so bezeichneten »sekundären Deutungsrahmen« der Subjektivierung präferieren, von vornherein in jene Ambivalenz unseres Verhältnisses zum Tier eingespant sind. Die kulturkritische Perspektive Bergers wäre dann nur eine Seite der Medaille. Die andere wäre sozial funktionaler ausgerichtet. Gerade weil Tierfilme den Subjektstatus von Tieren propagieren, können sie zu einer Entgrenzung des sekundären Deutungsrahmens aus dem Bereich des Privaten beitragen. In dieser Perspektive geben sie Anlass zu gesellschaftlicher Selbstreflexion; sie halten die Themen Ökologie und Tierschutz ebenso auf der sozialen Agenda wie das Wissen über Tiere oder, wie Luhmann sagen könnte, auch Tierdokumentationen »halten die Gesellschaft wach« (1996, 47).

Naturkonstruktionen

Befragt man einige der bekanntesten Tierdokumentationen auf ihre Konzeptualisierungen des Verhältnisses von Tier und Natur, dann bestätigt sich zunächst die Annahme, dass die Amalgamierung verschiedenster Vorstellungen und Ideologeme ein wesentliches Kennzeichen populärer Kultur darstellt.◀20 Der Anfang der berühmten Disney-Produktion *DIE WÜSTE LEBT* aus dem Jahr 1954 bietet ein anschauliches Beispiel.◀21 Der Film, der das menschenfreie Leben in verschiedenen amerikanischen Wüstenregionen (Death Valley, Monument Valley, Petrified Forrest National Park u.a.) zeigt, beginnt zunächst als Animation. Wir sehen einen Pinsel, der die großen Wüstenregionen und Gebirge der amerikanischen Westküste zeichnet. Es folgen, nun als Realfilm, ver-

meintlich wandernde Steine, brodelnde Gase aus dem Erdinneren, ein Sandsturm, bis nach einigen Minuten die ersten Tiere zu sehen sind. Deren Leben wird in kleinen Episoden und Mininarrativen aneinandergereiht, bis gegen Ende des Films Sturm und Regen wieder neues Leben entstehen lassen.

DIE WÜSTE LEBT zeichnet (im Wortsinn) eine Schöpfungsgeschichte mit durchaus komplexer Naturvorstellung. Die Frage, wer den Pinsel führt, um die Natur zu malen, führt schnell auf die Vorstellung eines Schöpfergottes, der die Natur sowohl als Bühne als auch als Schauspiel konzipiert (vgl. Abb.2). Natur hat hier die doppelte Funktion, ein sowohl (von Gott) bewegtes als auch selbstbewegendes, autopoietisches System zu sein. Einmal animiert, ist Natur fähig, selbst zu animieren, d.h. Leben zu schaffen und zu erhalten. Zugleich folgt die Schöpfungsgeschichte den Stationen einer evolutionären Entwicklung vom Unbelebten zum Belebten nach, von den statischen Gebirgen über die sich vielleicht bewegenden Steine, die sich durch die Gase sicher bewegenden Schlammbblasen bis hin zu den lebendigen Tieren. Der Moment des Übergangs vom Unbelebten zum Belebten, von der statischen Materie zur autogenetischen Natur wird als »Geheimnis und Wunder der Natur« beschrieben, als das Wunder der Schöpfung und des Lebens.

Interessanter als die Vorstellung von Natur, als animierter Kreation mit Fähigkeit zur Selbstschöpfung im endlosen Kreislauf von Werden und Vergehen, erscheint die Koppelung der biblischen Schöpfungsgeschichte zum einen mit evolutionstheoretischen, speziell darwinistischen Modellen, zum anderen mit der Problematik des Ästhetischen. Von der im Buch Genesis beschriebenen Schaffung der Welt weicht Disneys Schöpfungsgeschichte in wesentlichen Punkten ab. Zentral scheint dabei die völlige Abwesenheit des Menschen als Gottes Ebenbild, zu dessen Verfügung die vorab erschaffenen Pflanzen und Tiere stehen sollen. Bei Disney dagegen sind die Tiere Geschöpfe der autopoietischen Natur, und der Mensch scheint von der Schöpfung sogar ganz ausgeschlossen zu sein und wird nur mittelbar, als Zuschauer der filmisch nachvollzogenen Schöpfungsgeschichte, intendiert. Zum zweiten erscheint die in der Genesis technisch unbestimmte Schaffung der Welt (Gott ›schuf‹ und ›machte‹, aber er zeichnete nicht) als ästhetischer Akt; Gott malt die Welt mit einem Pinsel. Nicht ›gut‹ ist folgerichtig die Welt bei Disney, sondern eine Bühne für das Schauspiel ihrer selbst, das sich in der ›Symphonie‹ der Schlammbblasen eben-

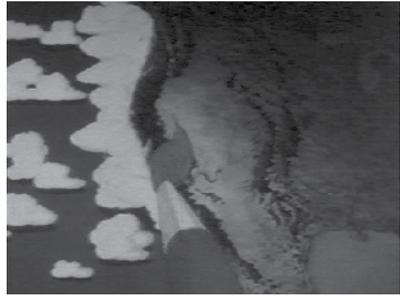


Abb. 2: ›Die Wüste lebt‹

so entfalten kann wie in der sich öffnenden Blüte einer Blume. Die in der Bibel ungeschiedene ›Welt‹ zerfällt bei Disney daher bereits im Akt ihrer Schöpfung in Natur und Kultur; Natur wird dabei unter vorgängig kultureller Perspektive als ästhetischer Akt zu Gottes Freude inszeniert. Der Mensch ist nur insofern Gottes Ebenbild, als er schließlich mithilfe des Films an dessen Stelle treten kann, primär als Beobachter einer von ihm unabhängigen, ihm aber zum ästhetischen Genuss zugedachten Natur, implizit jedoch auch als nachvollziehender Schöpfer, dessen ›Pinsel‹, das Medium Film, jetzt selbst gottähnliche Qualitäten bekommt.

In diese Schöpfungsgeschichte eingelassen sind evolutionstheoretische Annahmen, die sich in der Beschreibung des Verhaltens der Tiere darwinistisch gewendet finden. Zählt die Bedeutung des Wassers als lebensermöglichendes Element noch ebenso zu den ›neutralen‹ Annahmen der Evolutionstheorie wie die Vorstellung, dass sich komplexe Organismen aus einfachen Formen herleiten lassen, so steht das Sozialleben der Tiere unter dem Diktum des »survival of the fittest«. Lebendiges Dasein in der Natur bedeutet bei Disney den permanenten Kampf ums Überleben. Dieser Kampf richtet sich allerdings kaum an einer sozialdarwinistischen Perspektive aus: Nicht allein Stärke zählt, sondern ebenso Mut und Cleverness. Zum einen verdankt sich der Verzicht auf sozialdarwinistische Paradigmen der anthropomorphen Naturvorstellung des Films, die Natur als unparteiisch, humorvoll und für alle ihre Arten gleichermaßen eingenommen betrachtet, zum anderen lassen sich die exemplarischen Überlebensgeschichten des Films an ein amerikanisches Demokratieverständnis anbinden, das noch jedem Erfolg in Aussicht stellt, sofern er schlau genug ist, sich durchzusetzen. Der Käfer, der den Angriff der Tarantel übersteht, die Maus, die der Klapperschlange ein Schnippchen schlägt und besonders das verspielte Erdmännchen namens Fips, das sich ebenfalls gegen eine Schlange durchsetzen kann, geben nicht nur Anlass, die prototypische Geschichte von David gegen Goliath vielfach zu variieren, sondern fungieren aufgrund der

üblichen Mechanismen narrativer Figurenkonstruktion (Individualisierung, Benennung, Motivzuschreibung, Charakterzuschreibung etc.) durchaus als Aktanten mit appellativer Funktion.

Die zentrale Metapher vom »Wunder der Natur«, in das die Tiere eingeschlossen sind, hat



Abb. 3: a-e Eröffnungssequenz aus ›Mikrokosmos. Das Volk der Gräser‹

sich seit den 50er Jahren fast ungebrochen gehalten. Wird sie bei Disney noch stark vom Kommentar getragen, benötigt ihre Darstellung in neueren Filmen fast keine Worte mehr. So weist der erfolgreiche Kinofilm **MIKROKOSMOS. DAS VOLK DER GRÄSER** aus dem Jahr 1996, trotz seines weitgehenden Verzichts auf einen Kommentar, hinsichtlich seiner Naturkonzeption viele Ähnlichkeiten mit der Disneyproduktion auf. Der erste Blick auf den Schauplatz des Films, eine normale Wiese, fällt von oben, aus der Vogelperspektive herab (vgl. Abb.3). Wieder wird der Zuschauer in die Position Gottes gebracht, der auf seine Schöpfung blickt. Doch dann geht die Bewegung des Blicks bergab, tief ins Gras hinein, in jene Welt der kleinen Tiere, die wir für gewöhnlich kaum beachten. Der Kommentar verspricht uns eine Reise auf einen anderen Planeten, mit uns unbekanntem Bewohnern und mit einer anderen Zeit. Eine Stunde in unserer menschlichen Welt entspricht einem ganzen Tag in ihrer. Diesen Tag werden wir miterleben. Das Ende des Films zeigt einen Sonnenuntergang, eine kurze, sternenreiche Nacht und am Morgen die Geburt eines Insekts im Wasser. In der letzten Einstellung hört man eine Kirchenglocke und menschliche Stimmen.

Die Klammer des Films ist der von **DIE WÜSTE LEBT** analog: Sonnenaufgang und Sonnenuntergang symbolisieren den Kreislauf von Werden und Vergehen, ebenso die Geburt des Insekts im Wasser, das wie der Regen bei Disney als Medium des Lebens erscheint. Auch die Anfangsbewegung des Films aus dem Himmel auf die Erde ist gleich. Anders dagegen ist die Beziehung zwischen Natur und Mensch gefasst. Aus der lebendigen Wüste war der Mensch ausgeschlossen, aber der Mikrokosmos befindet sich mitten in seiner Welt und wird ihm am Ende zu-



rückgegeben. Zum Geläut der Glocken zieht die Kamera auf, der Rahmen wird größer, wir sehen den Kirchturm und einige Häuser. Das Wunder der Natur, das von der Welt der Kultur geschieden bleibt, befindet sich dennoch in ihrer Mitte. Natur und Kultur teilen den gleichen geografischen Raum, nicht aber die gleiche Zeit.

Der Film folgt der Struktur eines Tagesablaufs im Leben seiner Zuschauer: Ziel der Montage ist die Konstruktion eines Lebens, das unserem analog ist, die Inszenierung eines tierischen Alltags, der ebenso komplex und emotional erscheint wie der unsere. Zwei ›Sexszenen‹ zur Mittagszeit sind in dieser Hinsicht interessant. In der ersten sehen wir in einer Halbtotale ohne Musikbegleitung zwei Marienkäfer, die, so scheint es jedenfalls, versuchen, auf einem schwankenden dünnen Zweig einen Koitus a tergo zu vollziehen. Ganz anders ist die Inszenierung der zweiten Szene, die über eine Opernarie eingeführt wird, bevor wir zwei Schnecken im Gras sehen (vgl. Abb. 4). Die Haltung der Schnecken face to face, die Tatsache, dass sie sich aneinander aufrichten und sich mit ihren Fühlern wie in Zeitlupe so langsam berühren, ein Wechsel der Kameraperspektiven bis hin zur extremen Nahaufnahme sowie die Musik, evozieren hier die gesamte Semantik der Liebe. Die Anordnung beider Szenen kurz nacheinander betont ihre Differenz und aufgrund der Analogiebildung zwischen Fühlern und Armen, der Haltung der Schnecken zueinander und der menschlichen face to face-Kommunikation erwächst aus dieser Differenz eine umso größere Nähe der zweiten Szene zu menschlicher Kommunikation.



Abb.4: ›Mikrokosmos. Das Volk der Gräser‹

Der letzte Film, auf den ich unter dem Stichwort Natur hinweisen möchte, ist IMPRESSIONEN UNTER WASSER aus dem Jahr 2002.◀23 Seiner Fernsehstrahlung bei ARTE im August des gleichen Jahres ging eine Ansage der Regisseurin voraus, die zugleich Absichtserklärung wie Aufforderung war: Die wunderbare Welt unter Wasser, erklärte Riefenstahl frontal in die Kamera, sei in Gefahr, ganz besonders jene Korallenriffe, die wir gleich sehen werden, und nichts läge ihr mehr am Herzen, als mit ihrem Film zur Rettung dieser einzigartigen Natur beizutragen. Auch wenn der Film von den Auseinandersetzungen um seine Regisseurin überdeterminiert ist, scheint mir der Versuch berechtigt, ihn hier ausschließlich als Naturdokumentation zu betrachten und entsprechend nach seiner Naturkonzeption zu fragen.

Noch minimalistischer als MIKROKOSMOS kommen die IMPRESSIONEN vollständig ohne Kommentar aus. Dessen Funktion übernimmt zunächst die Einführung Riefenstahls, die den Rahmen festlegt, innerhalb dessen Natur zu betrachten ist, nämlich als bedrohtes Gut, das es zu schützen gilt. Die Bilder zeigen Fische und Pflanzen und manchmal die tauchende Filmemacherin selbst, wie sie etwas beobachtet oder auch berührt. Am Ende taucht sie wieder auf und die Unterwasserwelt bleibt unter ihr zurück.

Betrachtet man die Bilder ohne Musik, erweist sich ihre Binnenorganisation als statisch. Das abgebildete Objekt ist meistens in der Bildmitte zentriert, das Umfeld deutlich sichtbar, die Szenerie gleichmäßig ausgeleuchtet. Die Montage kombiniert einen Fisch, der von links ins Bild kommt, mit einem Fisch, der von rechts erscheint, und kehrt dann zu dem ersten Fisch zurück (Schema A B A'). Dem gleichen Schema folgt die Darstellung von Fischschwärmen oder Pflanzen. Die Montage kann Objekte aber auch nach rein formalen Kriterien kombinieren, etwa nach Farben. Einem roten Fisch folgt eine rote Pflanze, ein anderer roter Fisch usw., so dass die Montage insgesamt ausschließlich den basalen Prinzipien von Kombination und Addition gehorcht. Der Film verfolgt keinerlei narrative Strategien. Zwischen Anfang und Ende gibt es weder eine Entwicklung, noch werden Konflikte konstruiert oder aufgelöst oder Ereignisse kausal verkettet. Nur das Ende erinnert an Verfahren narrativer Schließung. Die letzte Einstellung zeigt von unten die gegen das Licht aufsteigende Taucherin Riefenstahl, das Verlassen der Unterwasserwelt wird hier in das symbolische Bild einer Auferstehung überführt. Ansonsten aber handelt es sich um eine mehr oder weniger aleatorische Kombination von Bildern, die sich wie in einem Fotoalbum abblättern. Ausrichtung, Zeitstruktur und Semantik erhalten die Bilder ausschließlich durch die Musik: Sie dominiert die Bilder und schreibt dem Dargestellten an vielen Stellen ›Sinn‹ jenseits des Abgebildeten zu.

In der Präsenz von Serialität, deren dominante Paradigmen Farbe, Form und Bewegungsrichtung sind, zeigt sich eher eine Anlehnung an die Maschinenmetapher von Natur als an die Vorstellung von Natur als einem Organismus. Die Tiere und Pflanzen erscheinen als Serien distinkter Farben und Formen aus der Perspektive einer formalistischen Ästhetik, die über das, was sie präsentiert, nicht mehr zu sagen hat. Natur erweist sich in dieser Perspektive ausschließlich als zu betrachtende Oberfläche, deren Semantik sich in Formenvielfalt erschöpft und nicht mehr, wie noch in DIE WÜSTE LEBT, seiner prokreativen Eigenschaften wegen bewundert werden soll.

Betrachtet man die drei erwähnten Filme im Zusammenhang, dann zeigt sich eine Entwicklung zunehmender Abstraktion und Ästhetisierung. In allen Filmen kommt Natur ein großer ästhetischer Wert zu, den man auch als Trans-

formation von Natur in jeweils voneinander geschiedene Landschaften (Wüste, Wiese, Wasser) beschreiben könnte. Aber nur in den Impressionen scheint der ästhetische Wert der einzige zu sein. Interessanterweise beruht dieser Eindruck auf der Anwesenheit eines Menschen im Bild, der, gleichsam stellvertretend für den Zuschauer, nur betrachtet und als Besucher einer ihm fremden Welt fungiert, deren Farb- und Formenreichtum er nur unbegriffen bewundern kann.

Moralische Geschichten: Tiere und Geschlecht

In der Mehrzahl aller Tierdokumentationen werden Tiere und ihre Verhaltensweisen nicht nur gezeigt, sondern zugleich bewertet. Die Frage des Geschlechts ist dabei zentral und kann beispielhaft herangezogen werden, um die moralischen und/oder ideologischen Implikationen von Tierdokumentationen in Film und Fernsehen zu beschreiben. Wie solche Wertungen Geltung erlangen, lässt sich an den bereits angeführten Filmen schon sehen: Entweder werden Werte anthropomorphisierend direkt sprachlich zugeschrieben (« Die Natur ist gerecht» oder »Nasenbären sind die geborenen Banditen« in *DIE WÜSTE LEBT*) oder über Evidenzen durch intuitive Analogiebildungen entwickelt (die Liebe der Schnecken in *MIKROKOSMOS*). In diese Verfahren eingeschrieben sind Prozesse der Naturalisierung moralischer Werte, die als aus den sogenannten ›Gesetzen der Natur‹ lediglich abgeleitet erscheinen. Gerechtigkeit erscheint in diesem Kontext ebenso natürlich wie Liebe und Sex und ihre Differenzierung. Diese Prozesse von Enthistorisierung, Naturalisierung und Universalisierung sind dort am deutlichsten, wo es um das Sozialverhalten von Tieren geht. Hier werden schnell Kategorien wie ›die Familie‹ in Anschlag gebracht, ohne zu erläutern, was eine ›Familie‹ bei Elefanten, Fledermäusen oder Löwen ausmacht, und damit werden mentale Schemata wie das der Kleinfamilie, das sowohl soziale Rollen als auch Geschlechterstereotypen impliziert, auf Formen tierischen Sozialverhaltens übertragen. Eng verkoppelt ist die Darstellung von Sozialverhalten mit Formen filmischer Narration. Da die reine Beobachtung weder ›Verwandtschaften‹ noch Sinn von Verhalten so ohne weiteres preisgibt, wenden Tierdokumentationen Verfahren der Sinngebung an, die der Tradition filmischen Erzählens entstammen: Tiere werden individualisiert, als Figuren, oft als Charaktere konstituiert; sie bekommen menschliche Eigennamen und erfahren psychologische Zuschreibungen; Schuss-Gegenschuss-Montagen vermitteln dem Betrachter ebenso Zugang zu ihrer Sichtweise und ihrem Innenleben wie die zahlreichen Großaufnahmen, die auf eine Analogiebildung zur

Semantik des menschlichen Gesichts zielen. Konflikte werden konstruiert, die Ursachen und Wirkungen haben, die wiederum an individualisiertes Verhalten gebunden sind; Tiere werden zu Aktanten, die planvoll handeln und kausal vorausschauend agieren. Oft werden sie in einer Situation konstanter Gefährdung gezeigt, einzig zu dem Zweck, Spannung zu erzeugen.

Die Darstellung (und stets implizite moralische Beurteilung) tierischen Sozialverhaltens hängt zum einen von der Form der Sozialorganisation der jeweiligen Spezies ab. An Ameisen – überhaupt allgemein an Tieren, die in großen durchstrukturierten Verbänden leben – wird weniger das Individuelle betont als die Vorteile von Massenorganisation. Quantität, Organisationsstruktur und die Funktionalität strenger Rollenverteilung dominieren die Darstellungen, in denen Geschlecht ausschließlich reproduktivfunktional in Erscheinung tritt.

Andererseits bildet die Sozialstruktur der Tiere eine gegenüber den Medien höchst durchlässige Grenze, selbst wenn es, wie Derek Bousé (2000) schreibt, »im Fernsehen systematische Präferenzen [...] bestimmter Arten gegenüber anderen gibt« (ebd., 165). ◀24 Doch selbst wenn Tierdokumentationen solche Tiere bevorzugen, deren beobachtbares Verhalten sich mit dem unseren leichter analogisieren lässt, bietet arteigenes Verhalten keinen Schutz vor dem individualisierenden Zugriff der Dokumentationen.

In einem Film aus der Peripherie der Avantgarde lässt sich die Analogiebildung zu menschlichem Verhalten gut zeigen. *THE PRIVATE LIFE OF A CAT* ◀25 zeigt die Katzen »he« und »she« in einer Wohnung. Er und Sie und eine Kiste bilden hier den Anfang allen Privatlebens. Das zweigeschlechtliche Paar zieht sich aus der Öffentlichkeit zurück, um in den eigenen vier Wänden die Reproduktion der Art als Familiengründung zu vollziehen. Die Paarung hat Regisseur Hammid diskret nicht gefilmt, wohl aber die zärtliche Annäherung der Partner he und she sowie die daraus folgende Geburt der Jungen und ihre gemeinschaftliche Erziehung. Die Kiste in Hammids Film veranschaulicht gut, dass das Zuhause primär eine Grenze zum öffentlichen Raum bildet. Wie jede Grenze formuliert auch das Zuhause eine Innen- und eine Außenseite, und soziale Regeln geben vor, wie beiderseits der Grenze zu handeln ist, wobei in der Befolgung dieser Regeln die Grenze immer wieder neu gefestigt wird. Die Entwicklung des Privatlebens und mit ihm die Entwicklung des Eigenheims sind zwar historische und nicht anthropologische Tatsachen, aber trotzdem unterstellen wir den Tieren nicht nur ein Zuhause, sondern ebenso dessen Funktion als Grenze zwischen öffentlichem und privatem Raum. Filme, die das ›Privatleben‹ bereits im Titel führen, wie derjenige von Hammid, sind zahlreich, und sie beziehen sich

nicht nur auf das Haustier. Auch den freien Tieren schreiben wir an Privatem zu, was bei uns als Privatleben gilt.

Mit der Zuschreibung dieser historisch und kulturell definierten Differenz werden die anhängigen Moralkodices jedoch unterschlagen. Das ›Privatleben‹ der Tiere dem öffentlichen Blick zu enthüllen, stellt eine gravierende Verletzung derjenigen Regeln dar, die der Mensch für sein Privatleben in Anspruch nimmt. Der private Raum ist ja eben jener, der nicht der Öffentlichkeit preisgegeben wird und selbst wenn sich die Grenzen zwischen öffentlich und privat immer wieder verschieben, gehört zumindest ein Einverständnis der Gefilmten zu den Regeln, die wir bei Tieren so großzügig missachten. Andererseits waren Liebe, Sex, Geburt und Tod im Dokumentarfilm lange Zeit tabu²⁶ und dem Spielfilm vorbehalten. Vielleicht dienen Tiere daher in allen Filmen, die ihnen Familienbildung und Privatleben zuschreiben, als Stellvertreter unserer selbst.

In einem Klassiker des Genres, dem Film *DIE LUSTIGE WELT DER TIERE* (1974)²⁷, hat ein Vogelpaar bereits zueinander gefunden; jetzt geht es um die Zuständigkeiten beim Hausbau. Ein Vogel verarbeitet Zweige zu einem Nest, der andere nicht. Der Kommentar erläutert, dass das bauende Männchen unter dem Stress der Beobachtung seiner Frau stehe, die das Nest dann testet. Es hält nicht, und der Vogel muss wieder von vorne beginnen. Nicht zufällig verdankt sich der Tierschutzgedanke kulturhistorisch der Beobachtung von Vögeln, weil diese mit den bürgerlichen Tugenden von Hausbau und Hygiene so gut harmonieren.²⁸ Das Storchenpaar, monogam und ortsgebunden, dient nun schon seit mehr als 100 Jahren den Menschen als Vorbild, und im Gegenzug hält sich auch der Nestbeschmutzer hartnäckig in unserem allegorischen Wortschatz. Der Witz aus der lustigen Tierwelt verdankt sich dagegen, wie so oft, jenem historischen Sexismus, dem auch die schimpfende und zänkische Frau sich verdankt. Über jene wusste Adorno (1969) noch zu schreiben, dass sie »keifend den Jammer rächt, der ihr Geschlecht getroffen hat« (ebd., 223), weswegen ihm das Schimpfen der Frau noch als Zeichen von Humanität erschien. Doch derlei Dialektik ist dem Tierfilm ebenso fremd wie der anderen Orts so populäre Diskurs von der Performanz des Geschlechts. Das genital ausgewiesene zweigeschlechtliche Paar bildet in Film und Fernsehen nach wie vor die Norm, auch wenn die Emanzipation durchaus Einzug in die Tierdokumentationen gehalten hat. Dies belegt eine Fernsehdokumentation mit dem Titel *DER KÖNIG DER KOALAS*.²⁹ Dieser Beitrag aus einer Reihe namens *PURE WILDERNESS* zeigt die Koalas als eine Spezies in Gefahr. Präsentiert wird das ›typische Leben‹ der Tiere, das aus Nahrung, Paarung, Geburt und Mutterschaft besteht, dabei aber der ständigen Bedrohung durch die menschlich-technologische Zivilisation ausgesetzt ist. Unter anderem wird in diesem Fernsehbeitrag gezeigt, wie sich ein

weibliches Tier (Lulu) auf den Weg zu einem entfernten Männchen (Arnie) macht. Der Kommentator erklärt, dass es sich bei ihrem ›Verhältnis‹ nicht um eine Liebesgeschichte handelt, obwohl der Ausschnitt einer entsprechenden Dramaturgie folgt: Lulu muss einige Abenteuer bestehen, bis sie Arnie endlich erreicht. ◀30 Doch der Kommentator erklärt uns nüchtern, dass es ihr nur um Arnies Gene geht. Das Weibchen zieht es zu Arnie, weil er der König ist, und er ist König, weil er der Beste und Stärkste ist. Solcherart rückt nicht nur die Monarchie ins Reich des Natürlichen ein, sondern auch die genetische Auslese als Ziel weiblichen Paarungswillens. Lulu wird nur deshalb als ›moderne, selbständige‹ junge Frau konzipiert, um der sozialdarwinistischen These der ›natürlichen Auslese‹ Evidenz zu verleihen.

DER KÖNIG DER KOALAS ist ein ganz willkürlich gewähltes Beispiel für die Fernseh-Tierdokumentation unserer Tage, aber es zeigt fast exemplarisch, welche Heterogenität an Ideologien die Tierdokumentation problemlos vereinen kann. Auf der einen Seite steht ein starkes ökologisches Bewusstsein, das uns auffordert, unsere Zivilisation mit Rücksicht auf die Natur und ihre Bewohner zu gestalten. Auf der anderen Seite steht eine Geschlechterideologie, die vollends unter das Diktat eines Sozialdarwinismus geraten ist und das moderne Verlangen nach Gleichheit der Geschlechter nur funktional für einen Prozess von Selektion begreifen kann. Während sich im Fernsehen die Funktionalität (des tierischen Verhaltens) mit der Moralität (der menschlichen Schlüsse aus diesem Verhalten) vor allem explizit sprachlich verbindet, finden sich in den wenigen Tierfilmen fürs Kino immer wieder Szenen scheinbar afunktionaler Schönheit. Mehr noch als im Fernsehen spielt hier Ästhetik eine entscheidende Rolle. Die bereits erwähnte ›Liebeszene‹ der Schnecken in MIKROKOSMOS zeigt sehr schön, wie schnell wir als Zuschauer bereit sind, unser biologisches Wissen über spezifische Tiere zu vergessen, wenn es darum geht, etwas zu sehen, was wir bereits kennen. Die moralische Wertung tierischen Verhaltens braucht Worte also nur implizit, eine visuelle Analogiebildung und/oder eine musikalische Emotionalisierung reichen für eine Bedeutungszuschreibung völlig aus.



Abb.5/6: Schuss-Gegenschuss aus: ›Der König der Koalas‹

Mutterliebe

Da es bei den Schnecken um Liebe geht, sehen wir ihre reproduktiven Folgen nicht. In den meisten Fällen aber hat die Darstellung von Sex in der Reproduktion ihre einzige Funktion. Lust ist im Tierreich kaum vorgesehen; die Bonobos, die aufgrund ihres – in unserer Terminologie – polymorph perversen Sexuallebens einstmals in die Schlagzeilen geraten waren, werden erstaunlich wenig gezeigt und wenn, dann hat ihr Sexualverhalten vielfältige rationale Funktionen wie Stressabbau oder Aufrechterhaltung eines sozialen Gleichgewichts. Tiere, deren Sexualverhalten unseren Neid erregen könnte, sind nicht diejenigen, die die Bildschirme bevölkern. Jene nämlich sind weniger der Ort von Utopien als der Ort des Konsenses, und in dieser Hinsicht sind Tiersendungen Hybriden aus Schulbuch und Medienspezifika. Der sexuelle Akt dient zur vergleichenden Betrachtung der Anatomie und befriedigt damit einen primären Voyeurismus, er endet jedoch immer in der Reproduktion und hat in ihr sein primäres Ziel.

Daher ist einer der zentralen Topoi vieler dokumentarischer Tierfilme die Mutterschaft. An das Bild der Mutter lassen sich einerseits Affekte anknüpfen (Stichwort ›Mutterliebe‹) und andererseits Strategien von Erziehung (Stichwort ›fürs Leben lernen‹). Muttertiere kämpfen von Sendung zu Sendung um das Überleben ihrer Jungen, bis diese so weit ›erzogen‹ sind, dass sie auch ohne die Mutter überleben können. Der Weg ins Erwachsenenalter wird dabei immer wieder als gefährlich geschildert, so dass sich die Narration der Filme von einem Konflikt zum nächsten, von einer gefährlichen Situation zur anderen bewegt.

Über diese Dominanz der Mutterschaft in den Tierfilmen lassen sich verschiedene Thesen bilden. Die erste These beruht auf der Annahme, dass die Redundanzen im Leben der Tiere nicht medientauglich sind. Daher konzentrieren sich Tierdokumentationen auf die Ausnahmesituationen, die allerdings so präsentiert werden, als machten sie den Alltag aus, der dadurch erheblich an Dramatik gewinnt. Aus der Monotonie und den Wiederholungen des Fressens und Schlafens filtern die Medien so die ›Ereignisse‹ heraus und konstruieren in deren Addition einen zwar völlig fiktionalen, aber im Sinne der Narration spannenderen Alltag. Neben der Jagd, dem Nestbau und den Konkurrenzkämpfen werden Geburt und Aufzucht daher zu medientauglichen Ereignissen, vor allen Dingen die Aufzucht, da hier narrative Schemata von Entwicklungs- und Erziehungsromanen Anwendung finden können.

Die zweite These zur Dominanz von Mutterschaft rekurriert stärker auf das Sozialleben der Tiere. Viele ziehen ihre Jungen eben nicht in einer menschenähn-

lichen Kernfamilie auf, so dass weibliche Tiere für den Nachwuchs in der Tat häufig eine wichtigere Rolle spielen als männliche. Die vom Menschen differierende Sozialstruktur wird dennoch menschlich als ›Familienbildung‹ gelesen und schreibt den weiblichen Tieren die Rolle perfekter Mutterschaft zu. Am Tier generiert sich so das Natürliche von Mutterschaft ebenso wie ihre moralischen Implikationen. Exemplarisch sei hier nur auf die sprichwörtliche ›Affenliebe‹ verwiesen, die schon Brehm (1876) ◀31 für die ihm ansonsten nicht ganz geheuren ›Banden‹ der Paviane eingenommen hatte.

Die dritte und letzte These wäre, dass das Thema der Mutterschaft auch deshalb so beliebt ist, weil sich an ihm gleich zwei moralische Legitimationen naturalisieren lassen. Neben der Konturierung der ›guten Mutter‹ steht nämlich die Konturierung des ›guten Kindes‹. Das Heranwachsen junger Tiere zeigt im Schnelldurchgang, dass die Disziplinierungen, die menschliche Gesellschaften ihren Kindern zumuten, natürliche Lernprozesse sind. Dass Kinder gehorchen müssen, dass sie in einer familialen Hierarchie die unterste Ebene bilden, dass körperliche Züchtigungen notwendig sind, um lebenswichtige Lernprozesse in Gang zu setzen, wird als natürliches Verhalten am Tier expliziert. Lehren und Lernen, Autorität und Unterordnung finden sich als die zwei Seiten der Medaille des Erwachsenwerdens in den Tierdokumentationen immer wieder.

Aus der Attribuierung moralischer Prinzipien und familialer Werte an die Tiere ergibt sich auch eine Hierarchisierung innerhalb der Tiere. Von der menschlichen Norm abweichendes Sozialverhalten wird der Entrüstung preisgegeben, falls es nicht verschwiegen wird. Generell gilt die Regel, dass diejenigen Tiere am sympathischsten sind, welche sich am besten mit unserem eigenen Verhalten und unseren eigenen moralischen Regeln analogisieren lassen.

Dazu ein Beispiel, das abschrecken soll. Die australische TV Produktion über freilebende Dromedare RIVALEN IM ROTEN WÜSTENSAND ◀32 beschreibt die Entwicklung des Hengstes Aramu in einer Sozialität, die auf strenger Geschlechterdifferenz und männlicher Machtausübung beruht. Auf der Suche nach einer Herde, der sie sich anschließen können, stoßen das Jungtier und seine Mutter Schama auf eine Gruppe ›Junggesellen‹, die das Muttertier zu ›vergewaltigen‹ suchen. Da das männliche Jungtier in Zukunft wahrscheinlich genau so einer Gruppe angehören wird, überspringt die Dokumentation diese Phase und zeigt den jungen Aramu erst wieder als älteren Hengst, der sich, um im Jargon zu bleiben, die Hörner bereits abgestoßen hat. In der Vergewaltigungsszene dagegen fungiert er als das bedrohte Kind in Gegenwart einer bedrohten Mutter, denen beiden die Sympathien der Zuschauer zukommen sollen, da beide individuelle Opfer sind. Die jungen Hengste erscheinen als marodierende Bande männlicher Postpubertierender, die aus lauter Gemeinheit ihre Umwelt in

Angst und Schrecken versetzen. Doch Mutter und Kind überleben, die natürliche Dyade hat sich in der Not bewährt. Mutter und Kind, das zumindest lässt sich aus dem Ausschnitt leicht ableiten, sind eine starke Gemeinschaft. Paarung, Geburt und Aufzucht bieten Filmen und Fernsehsendungen Anlass für moralische Geschichten, die sich weniger um die Frage der Elternschaft als um die Problematik von Mutterschaft und Erziehung drehen. Gerade das Aufwachsen junger Tiere führt dazu, die Sozialität von Tieren unter der Perspektive der westlichen Kleinfamilie zu thematisieren. Verwandtschaftsbezeichnungen wie Tante, Onkel, Nefte und Oma werden anstandslos auf die Tiere übertragen, wobei mentale Schemata Anwendung finden, die Geschlechterstereotypen eins zu eins auf Tiere applizieren. Väter, falls überhaupt anwesend, sichern die materiellen Ressourcen, Mütter die emotionalen. Sie sorgen sich und sind dem Nachwuchs in Liebe zugetan. Deren Älterwerden wird menschenanalog unter der Perspektive der Erziehung betrachtet. Lehren und Lernen, Unterordnung und Disziplin werden so als natürliche Tatsachen konstituiert.

Tiere und Affekte: Das Fernsehtier

Als Mitte der 80er Jahre in Deutschland das sogenannte »duale System« eingeführt wurde und die privaten Sender in Konkurrenz zu den öffentlich-rechtlichen traten, war eine Folge die Zunahme privater Themen. Jene zeigte sich vor allem in der Ausbreitung von Talkshows, aber auch in neuen Formaten und Serien, die durch die Möglichkeit von Feedback zunehmend stärker in das Alltagsleben der Zuschauer integrierbar wurden. In einer der ersten empirischen Untersuchungen des dualen Systems (Bente/Fromm 1997) wurde das »neue Fernsehen« unter der Perspektive affektiver Rückkoppelung beschrieben: Zwischen der gezeigten Emotion etwa eines Talkshowgastes und der im Zuschauer erweckten Emotion wurde eine rekursive Schleife unterstellt. Darüber hinaus wurde das sogenannte »Affektfernsehen« durch folgende Eigenarten charakterisiert: Es ist nicht fiktional, d.h. es zielt auf die Darstellung einer Realität, die als Realität von Emotionen gekennzeichnet wird. Die meisten Serien werden live in einem Studio mit Publikum aufgezeichnet und bedienen sich spezifischer ästhetischer Verfahren. Dazu gehören Nahaufnahmen facialer und gestischer Reaktionen der Gäste ebenso wie von individualisierten Zuschauern im Studio. Der Zuschauer vor dem Fernseher wird häufig direkt adressiert und zur Beteiligung aufgefordert: Er kann anrufen, via TED abstimmen, an Spielen teilnehmen, etc. Die einzig konstante Figur der Sendungen ist der Gastgeber oder Moderator, während sich die Gäste und ihre Geschichten immer ändern. Die

Themen konzentrieren sich auf zwischenmenschliche Beziehungen wie Liebe, Freundschaft, sexuelle Vorlieben und die damit verbundenen Emotionen wie Eifersucht, Neid, Trauer, Wut oder Zuneigung. Sie werden einzig aus der Perspektive des Gastes geschildert, dessen (unterstellt authentische) Affektbekundungen im Mittelpunkt der Sendung stehen.

Fernsehproduktionen über Tiere werden in der Untersuchung nicht erwähnt; die Autoren schreiben über Talk- und Game Shows, über Sendungen wie HERZBLATT, VERMISST oder TRAUMHOCHZEIT. Doch Tiersendungen können eine ähnliche Funktion erfüllen. Selbst wenn Tiere nicht sprechen können, so kann doch über sie gesprochen werden, und die Art und Weise, in der sie in Sendungen wie TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE charakterisiert werden, ist der Selbstpräsentation von Talkshowgästen analog. Als Koinzidenz kann betrachtet werden, dass die Serie TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE⁴³⁴ am Sonntagnachmittag ausgestrahlt wird, wo im späteren Abendprogramm die Sendung ZIMMER FREI prominente Gäste auf ihre Wohngemeinschaftstauglichkeit »überprüft«. Wie diese berühmten Gäste werden auch die (Haus)tiere am Nachmittag als starke Individuen präsentiert; sie verfügen über Eigennamen, ein Geschlecht und eine (meist traurige) Biografie. Aufgrund unglücklicher Umstände sind sie in ein Heim gekommen und suchen nun ein neues, glückliches Zuhause. Im Gespräch zwischen der Moderatorin und einer Tierpflegerin werden die Tiere charakterisiert und in ihren Eigenschaften beschrieben: Wir erfahren ihr Sozialverhalten, ihre Vorlieben und Abneigungen, ihre seelischen Problemlagen. Die wichtigste Eigenschaft jedes Tieres jedoch ist seine Fähigkeit zur Integration in die menschliche Gemeinschaft, die durch den zugeschriebenen Wunsch des Tieres nach affektiver Zuwendung »belegt« wird. Sätze wie »er/sie ist sehr verschmust, liebt es, gekraut zu werden und dankt die Zuwendung durch unverbrüchliche Treue« spielen auf die lange Kulturgeschichte des Verhältnisses von Mensch und Haustier an, vor allem auf die prototypische Erzählung von »Herr und Hund«. Setzt die Tiersendung generell das Tier als Objekt von Kommunikation voraus (die Sendung spricht ÜBER Tiere), wird es innerhalb von Haustier-Sendungen wie TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE oder HUND, KATZE, MAUS⁴³⁵ als Kommunikationspartner etabliert (Moderatoren, Mitarbeiter von Tierheimen, Tierbesitzer und Tierärzte sprechen MIT dem Tier). Das Tier erweist sich dabei als »Kommunikationslastenträger«, an dem nach Tilmann Allert (2002) moralische Unkorruptierbarkeit und exemplarische »Sittlichkeit« wahrnehmbar werden, da Tiere nicht lügen können.

TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE wendet sich direkt an Tierliebhaber und Haustierbesitzer, die bereit sind, ein Tier als Familienmitglied zu betrachten und bestenfalls bei sich aufzunehmen. Dadurch wird die Beziehung zwischen Familie

und Haustier wechselseitig verstärkt. Wenn die Familie und ihr Zuhause, d.h. die Wohnung, Voraussetzung für den privaten Konsum von Fernsehen sind, **36** dann reiht sich das über das Fernsehen vermittelte Haustier in diesen Kontext nahtlos ein. Der Erfolg der Sendung wird entsprechend als an der Quantität erfolgter Vermittlung bemessen gezeigt, und immer wieder gibt es Kurzberichte über geglückte ›Adoptionen‹, d.h. Besuche bei jetzt glücklichen Tieren und ihren neuen Besitzern. **37** Die Familie und das Haustier werden also gleichermaßen vom Fernsehen konstituiert: Das Fernsehen setzt einen Prozess in Gang, durch den Tiere dadurch zu ›normalen‹ Haustieren werden, dass sie in



Abb.7 / 8 : ›Tiere suchen in Zuhause‹

eine Familie aufgenommen werden. Dieser Prozess wird vom Fernsehen nicht nur initiiert, sondern gleichzeitig überwacht und ausgestrahlt und damit legitimiert. In diesem Sinne agiert das Fernsehen als ein Medium sozialer Selbstkontrolle.

Das gleiche gilt für all jene Sendungen, die sich der Ökologie und dem Tierschutz widmen. Jedes dieser Magazine zeigt die Erfolgsgeschichte von Menschen, die sich für den Erhalt der Spezies X im Land Y eingesetzt haben. Die Tiere werden ausschließlich als bedrohte inszeniert und die Fernsehzuschauer als moralisch Verantwortliche adressiert, deren Pflicht es ist, das Aussterben durch ihre Spende zu verhindern. Häufig zeigen die Sendungen die Kontonummern der entsprechenden Organisationen. **38** Wo Serien wie TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE mit der unmittelbaren Möglichkeit des Glücks handeln, operieren die Umweltmagazine mit der Drohung eines permanenten Verlustes. Diese Optionen trennen zugleich das Haustier vom wilden Tier, den Bereich der Kultur von dem der Natur. Ausgeschlossen bleibt das sogenannte Nutztier, das nach den kritischen Interventionen von Horst Stern **39** im Fernsehen keinen Ort mehr gefunden hat.

Die televisuelle Repräsentation des wilden Tieres dient aber nicht nur der ökologischen Irritation der Gesellschaft, sondern ebenso der Selbstreflexion und Legitimation des Mediums. Die Natursendungen der BBC etwa sind nicht nur dafür bekannt, jene bereits erwähnten ›noch nie gesehenen Bilder‹ zu zeigen, sondern sie darüber hinaus in einem Prozess von Ver- und Enthüllung in ih-

ren Produktionsbedingungen bloßzulegen. Ökonomie und Technologie werden dabei auf die Person des Tierfilmers enggeführt, der als moderner Held selbst zum Objekt der Magazine wird. Häufig sehen wir die Filmemacher, wie sie in der Natur leiden, um für uns die besten Bilder zu machen. Tierfilmer sind die Verkörperung der ursprünglich dokumentar fotografischen Ideologie des ›richtigen Moments‹,«40 in der die fotografische Technologie und eine bestimmte erkenntnistheoretische Position koinzidieren: Da sich die Welt im ›richtigen Moment‹ als lesbar zeigt, definiert sich jener daher einerseits durch die Zeitlichkeit der Welt selbst, andererseits durch die ihr angemessenen Aufzeichnungstechnologien, die allein in der Lage sind, uns jenes Typische im Fluss der Zeit zu zeigen, was wir niemals sehen können.«41 Der Tierfilmer, auch wenn er als Held erscheint, agiert in diesem Prozess, wie der Fotograf, lediglich als Mittelsmann, eigentliches Subjekt der Filme ist die Technologie selbst. Das zeigt sich vor allem in solchen Szenen, die den Blickpunkt eines Tieres mithilfe von am Tier selbst angebrachten Mikrokameras repräsentieren oder an Aufnahmen aus robotischen Fahrzeugen, die gefährlichen Tieren näher kommen können als jeder Mensch.«42

Diese Art der Selbstreflexion des Mediums im Medium ist Teil dessen, was John Thornton Caldwell (2002) »Televisualität« genannt hat, die zunehmende Dominanz von Stil, die die Entwicklung des Fernsehens in den letzten 20 Jahren begleitet hat. Televisualität gründet für Caldwell in den ökonomischen Veränderungen der 80er Jahre, in den finanziellen Krisen der großen amerikanischen Fernsehgesellschaften wie CBS und der daraus folgenden Entstehung neuer Gesellschaften wie CNN oder MTV. Aufgrund seiner ökonomischen Ursachen ist Televisualität allerdings nicht ausschließlich ein stilistisches Phänomen, sondern mit weiteren Veränderungen eng verbunden; so zeigt sie sich auch in einer veränderten Programmpolitik, vor allem im Stripping als neuem Programmierungsmodus für wesentlich kleinere Zuschauergruppen, die empirisch feinmaschiger vermessbar und damit für die werbende Wirtschaft mit geringeren Streuverlusten adressierbar sind als quantitativ zwar große, in ihren Selektionsmerkmalen jedoch heterogene Gruppen (Zielgruppenfernsehen). Das »Affektfernsehen« (Caldwell nennt exemplarisch die JERRY SPRINGER SHOW) ist ebenso Ausdruck von Televisualität wie es die Spartenkanäle sind, zu denen der amerikanische Natur- und Tierkanal »Discovery Channel« gehört.

Aber nicht erst im Gefolge von Televisualität bedeutet das Fernsehen für das Tier, ausschließlich in Übereinstimmung mit den Regeln der Fernsehproduktion und -distribution existieren zu können. Für Stanley Cavell (2002) liegt der spezifisch ästhetische Wert von Fernsehen in seiner Serialität und die zentrale Instanz dieser Serialität im Format. Der Begriff des Formats definiert, in ge-

wissem Maße vergleichbar mit dem Begriff des Genres für die Filmproduktion, eine spezifische Gruppe einzelner Sendungen oder Beiträge. Die Mitglieder dieser Gruppe repräsentieren dabei sowohl das Format als auch ihre eigene Mitgliedschaft, da sie, und dies in Abweichung zum Genrebegriff, ALLE Charakteristika des Formats in sich enthalten. Das Format entsteht aus einer zugrunde liegenden »narrativen Formel«, die sowohl die Kontinuität der Sendung als auch die Beziehung der Figuren regelt. Die einzelne Sendung zeichnet sich durch einen steten Wechsel ihrer variablen Elemente aus, die ihr innerhalb der invarianten Strukturen zur Verfügung stehen. Auf diese Weise produzieren formatierte Sendungen stets das gleiche und doch immer wieder Neues. So wie sich die Ereignisse der TAGESSCHAU täglich ändern, ohne das Format zu tangieren, so gehören auch die Tiere zu den Variablen innerhalb der invarianten Strukturen von Tierdokumentationen. Jede Sendung von TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE ist gleich, nur die präsentierten Tiere (und ihre Herrchen und Betreuer) ändern sich ständig. Gerade die Stärke der Invarianzen ermöglicht dem Fernsehen die zur Spannungserzeugung notwendige Improvisation. Das größte Maß an Improvisationsmöglichkeit sieht Cavell in den »Monologen, Unterbrechungen und Zufällen« der vor allem in den Talkshows geführten Gespräche. Dem Tier allerdings, so würde ich argumentieren, kommen aufgrund seiner spezifischen Kommunikationsweisen a priori Qualitäten zu, die es zu einem hervorragenden Objekt von Improvisation werden lassen. Wie Allert (2002) ausführt, faszinieren Tiere durch die Spontaneität ihrer Kommunikation. Gewisse Regeln menschlicher Kommunikation, die auch in Talkshows eingehalten werden müssen, wie die thematische Organisation der einzelnen Beiträge, die einen »Anschlusszwang« erzeugen, können vom Tier außer Kraft gesetzt werden. In der Kommunikation mit dem Menschen nimmt dieser am Tier »sensorische Sensibilität«, eine »Unmittelbarkeit von Reaktionen« sowie eine »gewisse Schamlosigkeit« wahr. In seiner Reaktion auf das Tier wiederum vermag der Mensch, die oben genannten Regeln zu durchbrechen. Der Hund, der in TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE versucht, der Moderatorin auf den Schoss zu klettern, ermöglicht ihr, die Kommunikation mit einem menschlichen Gesprächspartner zu unterbrechen, ohne unhöflich zu erscheinen, und mit dem Tier in eine völlig andere Kommunikation einzutreten, in der das Tier, wie Allert es nennt, zum »Träger von Evidenzappellen« wird. »Man steigt aus der laufenden Unterhaltung mit dem Gegenüber aus und suggeriert dem Tier [...] nicht nur aufmerksame Anteilnahme, sondern Zustimmung. Tiere eignen sich hervorragend, Überzeugungen zu validieren« (Allert 2002, 134). Dies gilt nach Allert vor allem in der alltäglichen Kommunikation, es gilt aber ebenso im Fernsehen, des-

sen Haustiersendungen der Darstellung und dem Training solcher Kommunikation Raum geben.

Die Ausdifferenzierung von Tiersendungen im Fernsehen ist gleichbedeutend mit ihrer zunehmenden Formatierung. **43** Spezifische Formate erzeugen differente Publika und generieren unterschiedliche Subjektivierungs- wie Vergemeinschaftungseffekte. In die Formatierung eingelassen sind ebenfalls die unterschiedlichen Perspektiven unterschiedlichen ›Expertenwissens‹ sowie die Beobachtungs- und Organisationsformen des Fernsehens selbst, das diese keineswegs synthetisiert. Das Tier tritt daher in einem breiten semantischen Spektrum zwischen den Polen des Opfers und der Gefährdung in Erscheinung, je nachdem ob sich der Tierhalter, der Tierarzt, der Pfleger im Zoo oder ein Biologe äußert. Es ist daher das Format, das das Tier im Fernsehen definiert, wobei die Entwicklung der letzten 20 Jahre, die hier unter den Stichworten »Affektfernsehen« und »Televisualität« angedeutet wurde, die Perspektive vom wilden Tier als einem ›Wissensobjekt‹ zunehmend auf das Haustier als einem Objekt affektiver Kommunikation zwischen Mensch und Tier verschoben hat. Mit der entstandenen Koppelung und Durchdringung von Fernsehen und Alltag wird die Differenz zwischen den (oftmals sogar gleichen) Tieren schärfer konturiert. Die WILDLIFE-Serien treten das Erbe des Kinofilms an; sie garantieren Schauwerte (nie gesehene Bilder), narrativ produzierte Affekte und kultivieren die Differenz von Natur und Kultur. Das wilde Tier ist dabei kaum noch und erst recht nicht ausschließlich Objekt von abstraktem, biologischem Wissen, sondern dient als Anlass zu sozialer Selbstreflexion, indem ökologische Themen auf der Agenda gehalten werden. Das Haustier dagegen ist Objekt von Wissen im praktischen Sinn; Haustiersendungen sind Ratgeber für den richtigen Umgang mit dem etwas anderen Familienmitglied. Hier können wir uns in unserem individuellen Verhältnis zum Tier permanent vergleichen und überprüfen: Sind wir gute Tierhalter? Erkennen wir die Seelenlage unseres Haustiers richtig? Geben wir das richtige Futter und nehmen Krankheitssymptome richtig wahr? Im überprüfenden Vergleich bestätigt sich, was Cavell als Wahrnehmungsmodus des Fernsehens (im Gegensatz zum Film) benennt: Das Fernsehen ist ein Medium der Weltüberwachung und insofern ein Medium permanenter individueller und sozialer Selbstreflexion.

Ein möglicher Ausblick

Film und Fernsehen lassen sich weniger nach den ideologischen Perspektiven ihrer Produkte differenzieren als anhand ihrer sozialen Praxen, ihrer Remediation durch die digitalen Medien, ihrer daraus folgenden Darstellungs- und Wahrnehmungsformen sowie ihrer Weltentwürfe. Nach Cavell (2002) entwirft das Fernsehen gar keine Welt, sondern überwacht sie. Während die materielle Basis des Films »eine Abfolge automatischer Weltprojektionen« (ebd., 143) darstellt, ist die materielle Basis des Fernsehens als »Strom simultaner Ereignisrezeptionen« (ebd., 144) zu kennzeichnen. Die entsprechend erforderte Wahrnehmungsform des Films ist die Betrachtung, die des Fernsehens die Überwachung. Für Cavell gibt es keinen Unterschied zwischen einer Live-Sendung und einer Aufzeichnung; wichtig ist, dass das Fernsehen immer da ist, immer gegenwärtig und abrufbar, ein unentwegter Strom ohne wirkliche Diskontinuitäten. Die Möglichkeit der Direktübertragung hat von der Beobachtung sich verändernder Ereignisse wie Sportwettbewerbe und Nachrichten zu deren Inszenierung in Talkshows, Quizsendungen und anderen Reality-Formaten geführt, die gerade aus der Ereignislosigkeit, aus der Wiederholung und dem allzu Bekannten leben. Der dem Leben selbst ähnliche Strom aus Ereignissen und Ereignislosigkeit, impliziert die Wahrnehmungsform des monitoring, dessen Verkörperung die, wie in der Anordnung von Überwachungsbildschirmen multiplizierten, Monitore sind: »Abfolge wird durch Umschalten ersetzt, das bedeutet, dass die Bewegung von einem Bild zum anderen nicht wie im Film durch Bedeutungskonstruktion motiviert ist, sondern durch die Erfordernisse der Gelegenheit und der Antizipation« (ebd., 151). Die zerstreute, aber in Bereitschaft gehaltene Aufmerksamkeit der Wahrnehmungsform des Überwachens im Gegensatz zur konzentrierten Aufmerksamkeit der Beobachtung eines Films hat für Cavell keinen negativen oder gar politischen Klang. Cavell tröstet diese permanente Ereignisproduktion in ihrer Ereignislosigkeit, weil sie uns die Angst vor der Unbewohnbarkeit der Welt nimmt. Diese Angst haben wir auf das Fernsehen projiziert (sie findet ihren Ausdruck vor allem in all den Besorgnissen über die ungewollte Einflussnahme des Fernsehens auf das Subjekt), was nach Cavell aber nur dazu führt, dass wir das Fernsehen noch gar nicht verstanden haben.

Bolter und Grusin stimmen Cavell zwar darin zu, dass die Wahrnehmungsform des MONITORING »sein [des Fernsehens] Paradigma bleibt« (1999, 188), und sie geben ihm auch darin recht, dass der Film dem Zuschauer gestattet, eine andere Welt zu betrachten, während das Fernsehen die Welt des Zuschauers strukturiert, aber ihr Interesse an beiden Medien ist ein medienhistorisches und

kein philosophisches. Sie fragen danach, wie die digitalen Medien auf Film und Fernsehen Einfluss genommen bzw. wie sich Film und Fernsehen dieser neuen Technologien angenommen haben. Das Fernsehen, und hier kommen die Autoren zu ähnlichen Schlüssen wie Caldwell, kann sich selber zum Ereignis machen; es kann seine spezifische Gegenwärtigkeit auf sich selbst richten und durch die Aneignung digitaler Techniken und Stile immer wieder seine Fähigkeit zur Unmittelbarkeit, seine spezifische Präsenz bestätigen. Der Fensterstil und die grafische Gestaltung von Schriften in Nachrichten, Sport- und Magazinsendungen sind nur ein Beispiel für die Remediatisierungsleistung des Fernsehens, das sich als Objekt unserer alltäglichen Routinen etabliert hat. »Wie die Allgegenwart des Computers und des World Wide Web, aber anders als der Film und virtual reality, konfrontiert uns das Fernsehen mit der Realität der Mediatisierung, weil es die Welt und das Leben und die Praktiken ihrer Bewohner überwacht und verändert. So wie es den Film und andere Medien remediatisiert, remediatisiert das Fernsehen das Reale« (Bolter/Grusin 1999, 194). **444**

Mit der Untrennbarkeit von Fernsehen und Alltag geht daher auch ein Wechsel der Authentizitätskonzeptionen einher: Richtete sich das Verlangen nach Unmittelbarkeit früher auf das Bild (das Bild sollte authentisch sein), so richtet es sich heute auf die Erfahrung durch das Bild (die Erfahrung soll authentisch sein). Es genügt nicht mehr, einen Löwen aus sicherer Distanz nur zu sehen, das Bild, das eine in einem camouflierten Stein versteckte Kamera aufnehmen kann, versetzt den Betrachter vielmehr in die Position, von der Schnauze des Löwen gestreift zu werden. Entsprechend verändern sich auch die Visualisierungen von ›Evidenz‹, die für das ›Glauben machen‹ so wichtig sind. Gegen Bill Nichols verstehe ich unter Evidenz einen Wahrnehmungseffekt und keine Eigenschaft von Bildern, nicht zufällig verknüpft sich der Begriff unmittelbar mit dem der Intuition. Bilder scheinen evident, wenn sie als Verkürzungen eines argumentativen Zusammenhangs akzeptiert werden können. Dann treten sie an die Stelle eines Arguments, das sie selbst nicht bilden können und übernehmen die Funktion eines unausgeführten Schlusses aus einer Indizienkette. Aber ohnehin erscheint mir zweifelhaft, ob Dokumentarfilme wirklich ›Argumente‹ über die Realität vortragen; eher scheinen sie mir Behauptungen aufzustellen, deren unausgeführte Prämissen eben ohne Argumentation in den vermeintlichen Schluss des Bildes führen. Wenn ein Film wie *NOMADEN DER LÜFTE* behauptet, dass Zugvögel einen Großteil ihres Lebens in der Luft verbringen und den Zuschauer fliegend neben die Vögel positioniert, kommt die fehlende (und noch dazu unsinnige) Prämisse dieser Behauptung (Vögel können fliegen) nicht mehr in den Sinn, weil das Bild die Behauptung anstelle eines Schlus-

ses gleichsam ›evidenziert‹: Wir fliegen mit. Wenn eine Sendung wie RIVALEN IM ROTEN WÜSTENSAND behauptet, ein Dromedar sei aufgeregt und wir ein Dromedar sehen, das hoch aufgerichtet mit dem Kopf wackelt, wird die Prämisse der Behauptung, dass Dromedare über solche Affekte wie Aufregung überhaupt verfügen, in der Evidenz eines Bildes zum Schweigen gebracht, das an einen aufgeregten menschlichen Beobachter gemahnt, den wir intuitiv evozieren. Evidenz entsteht daher zwar immer eingebettet in einen Diskurs, in dem die Prämissen von Behauptungen überhaupt Sinn machen, aber Evidenz ist zugleich Zeichen eines gerade fehlenden oder übersprungenen Arguments. Evidenz ist eben das, was ›sich von selbst versteht‹, was man ›eben sieht‹ und damit intuitiv versteht. Mit Evidenzen zu arbeiten anstatt zu argumentieren, ist aber sicher kein Spezifikum von Tierdokumentationen. Aber vielleicht sind sie ein geeigneter Gegenstand, Fragen filmischer Argumentation einmal genauer anzugehen.

01▶ »Ein Dokumentarfilm ist jeder Film, jedes Video oder jede Fernsehsendung, dem prinzipiell unterstellt werden kann, es sei gelogen« (Eitzen 1998, 26).

02▶ ›Spezifisch‹ weniger im Sinne einer Ontologie von Einzelmedien als im Sinne von Normenbildung und Erwartbarkeit.

03▶ »Documentary offers access to a shared, historical construct. Instead of a world, we are offered access to the world. The world is where, at the extreme, issues of life and death are always at hand. History kills« (Nichols 1991, 109). Hier wie im Folgenden werden fremdsprachige Zitate übersetzt und das Original in einer Fußnote angegeben.

04▶ S. Eitzen 1998, der eine strikt pragmatische Perspektive auf den Dokumentarfilm einnimmt und Nichols entsprechend für die Inkonsistenzen seiner zwischen Pragmatik und Ontologie schwankenden Theoriebildung kritisiert.

05▶ »Once we embark upon the presentation of an argument, we step beyond evidence and the factual to the construction of meaning«. **06▶** Nichols verwendet dieses von Jerry Kuehl übernommene Beispiel mehrfach.

07▶ Wissen im Sinne der Wissenssoziologie bedeutet nicht nur was, sondern immer auch wie gewusst werden kann. S. Berger/Luckmann 1977, 44ff.

- 08►** Die jenseits von Sprache medienabstinente Haltung der Wissenssoziologie ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert.
- 09►** »...to absorb computer graphics into its traditional structure.«
- 10►** »In all these cases, the logic of immediacy dictates that the medium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented: sitting in the race car or standing on a mountaintop.«
- 11►** Oder im Gegenteil auf eine Befreiung des Dokumentarischen von mimetischen Zwängen hofften wie Brian Winston: »For documentary to survive the widespread diffusion of such technology depends on removing its claim on the real. There is no alternative« (Winston 1995, 259).
- 12►** »Finally, just as there is nothing prior to the act of mediation, there is also a sense in which all mediation remediates the real. Mediation is the remediation of reality because media themselves are real and because the experience of media is the subject of remediation.«
- 13►** Mit dem kaum zu bewältigenden Anteil an Dokumentarfilmen bei der documenta XI wurden deren »Nischen« endgültig verlassen. Zum wachsenden Stellenwert des Dokumentarischen in der Kunst siehe Texte zur Kunst 13/51, 2003 (Nichts als die Wahrheit) und Die Springerin 9/3, 2003 (Reality Art).
- 14►** NOMADEN DER LÜFTE. F/D/CH 2002. Regie: Jacques Perrin, Jacques Cluzaud, Michel Debals.
- 15►** Entsprechend verspricht der Flyer des von der Lufthansa gesponserten Films »Reisen Sie mit den Zugvögeln in 90 Minuten um die ganze Erde. Nehmen Sie teil an einem atemberaubenden Erlebnis«.
- 16►** Die schon Walter Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz treffend auf den Punkt gebracht hat: »So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit [...] gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt« (Benjamin 1966, 32).
- 17►** Zur Wandlung des Naturbegriffs s. Weber 2001.

- 18** ▶ Zur Geschichte der Konzeptualisierung der Mensch-Tier-Differenz s. Münch 1999 und 2001.
- 19** ▶ S. Angerer 2001
- 20** ▶ S. Fiske 2000.
- 21** ▶ DIE WÜSTE LEBT. USA 1954, 67 Min. Regie: James Algar. Passend zum bereits Gesagten wird der Film im Internationalen Filmlexikon wie folgt beschrieben: »Dokumentarfilm aus der Sierra Nevada/Arizona über das Leben kleiner Wüstentiere mit großen Aufregungen. Walt Disney arrangiert bis dahin nicht gesehene Aufnahmen aus weithin unbekanntem Naturbereichen. Ebenso spannend wie lehrreich.« (Lexikon des Internationalen Films (1990). Bd.9. Reinbek, S.4368.
- 22** ▶ MIKROKOSMOS: VOLK DER GRÄSER. F 1996. Regie: Jacques Perrin. Der Film benötigt lediglich ein paar Worte zu Beginn, der Rest vertraut auf Montage und Musik.
- 23** ▶ IMPRESSIONEN UNTER WASSER. D 2002. Regie: Leni Riefenstahl.
- 24** ▶ »...there are systematic preferences in television for some species over others«.
- 25** ▶ THE PRIVATE LIFE OF A CAT. USA 1946. Regie: Alexander Hammid.
- 26** ▶ Auch Hammids Film unterlag wegen der Geburtsszene der Zensur; s. Omasta 2002, S.209.
- 27** ▶ DIE LUSTIGE WELT DER TIERE, Südafrika 1974, Regie: James Uys.
- 28** ▶ Zur Entwicklung des Tierschutzgedankens s. Löfgren 1986. Derek Bousé vermutet, dass Nest bauende Vögel wesentlich häufiger dargestellt werden und damit den Eindruck stärken, alle Vögel zögen ihre Jungen in einer Art »Kleinfamilie« auf. S. Bousé 2000, 166.
- 29** ▶ DER KÖNIG DER KOALAS, ca. 60 Min. brutto, ausgestrahlt bei VOX in der Reihe »Wildnis pur« am 09.02.2002. Copyright Wild Visuals 1996.
- 30** ▶ U.a. eine Kuhweide durchqueren und eine Autostraße kreuzen, wobei der Zuschauer in Lulus Position versetzt wird, auf die ein Wagen frontal zufährt.
- 31** ▶ s. Brehm 1876

- 32 ▶ RIVALEN IM ROTEN WÜSTENSAND**, 45 Min., Produktion ABC, deutsche Fassung NDR 2000, ausgestrahlt in der Reihe »Abenteuer Erde« im WDR am 27.11.2001.
- 33 ▶** Feedback durchaus im kybernetischen Sinn als Kontrollmechanismus der Funktionsweise des Systems Fernsehen. Nicht die Aktion des Publikums ist zentral, sondern die Tatsache, dass das Fernsehen diesen Mechanismus nutzt.
- 34 ▶** Produktion WDR; die Serie wird seit 1991 ausgestrahlt, zunächst 14tägig und 30 Min. lang, seit 1999 wöchentlich und 60 Min. lang. **TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE** ist der Prototyp der Haustier-Vermittlungssendungen.
- 35 ▶** Produktion VOX; die Serie wird jeweils am frühen Samstagabend ausgestrahlt. Es handelt sich um ein Magazin mit verschiedenen Kurzbeiträgen, die abwechselnd Tierbesitzer vorstellen und einen Tierarzt bei der Arbeit beobachten.
- 36 ▶** Vgl. den Aufsatz von John Hartley (1999) über den unverbrüchlichen Zusammenhang von Wohnung, Kühlschrank und Fernseher.
- 37 ▶** Im Internet führt die Redaktion Buch über die Anzahl geglückter Vermittlungen. http://www.wdr.de/tv/service/tiere/pechvoegel/bilanz_sdg.phtml (zuletzt einges. 12.4.04).
- 38 ▶** Beispielhaft die bei VOX ausgestrahlte Reihe **TIERZEIT**
- 39 ▶** Die Serie **STERNS STUNDE** wurde in der ARD in 24 Folgen zwischen 1970 und 1979 ausgestrahlt. S. Fischer 1997.
- 40 ▶** S. beispielhaft Cartier Bresson. Eines seiner Fotobücher heißt bezeichnenderweise »The Decisive Moment« (1962).
- 41 ▶** So spricht Klaus Honnef (1977, 197) in seiner Fotografiegeschichte vom »charakteristischen Moment«, in dem der Fotograf die »Wirklichkeitsoberfläche« durchdringen könne.
- 42 ▶** Beispielhaft sei hier eine Sendung der BBC genannt, die sich ausschließlich um Tierfilmer kümmert und ihre »Tricks« offen legt; bezeichnend der deutsche Titel: **HELDEN AN DER KAMERA**. Prod. National Geographic 1998, dt. Fassung ZDF 1999.
- 43 ▶** S. die von Fritz Wolf (2003) im Auftrag der LfM NRW erstellte Expertise »Alles Doku oder was?«. Tiersendungen nehmen hier im thematischen Spektrum dokumentarischer Produktionen mit 11,5% Rang 3 ein. S. 539.

44► »Like ubiquitous computing and the World Wide Web, but unlike film and virtual reality, television confronts us with the reality of mediation as it monitors and reforms the world and the lives and practices of its inhabitants. Just as it remediates film or other media, television remediates the real«.

Literatur

Adelmann, Ralf/Hesse, Jan/Keilbach, Judith et al (Hrsg.) (2002) Grundlagentexte der Fernsehwissenschaft. Konstanz.

Allert, Tilmann (2002) Liebe ohne Ambivalenz. Zur kommunikativen Funktion von Tieren. In: Bielstein/Winzen 2002, S.126-143.

Angerer, Marie-Luise/Peters, Kathrin/Sofoulis, Zoe (Hrsg.) (2002) Future_Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction. Wien/New York.

Angerer, Marie-Luise (2001) Antihumanistisch, posthuman. Zur Inszenierung des Menschen zwischen dem ›Spiel der Strukturen‹ und der ›Limitation des Körpers‹. In: Angerer/Peters/Sofoulis 2002, S.223-250.

Benjamin, Walter (1966) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M.

Bente, Gary/Fromm, Bettina (Hrsg.) (1997) Affektfernsehen: Motive, Angebotsweisen und Wirkungen. Opladen.

Berger, John (1981) Warum sehen wir Tiere an? In: Das Leben der Bilder. Die Kunst des Sehens. Berlin, S.7-26.

Berger, Peter/Luckmann, Thomas (1977) Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Frankfurt/M.

Bielstein, Johannes/Winzen, Matthias (2002) Das Tier in mir. Die animalischen Ebenbilder des Menschen. Köln/Baden-Baden.

Bolter, Jay David/Grusin, Richard (1999) Remediation. Understanding New Media. Cambridge/London.

Bousé, Derek (2000) Wildlife Films. Philadelphia.

Brehm, Alons Edmund (1876) Brehms Thierleben. Säugethiere, Bd. 1: Affen und Halbaffen, Flatterthiere, Raubthiere, Leipzig, 2. Aufl., S. 40-285

Caldwell, John Thornton (2002) Televisualität. In Adelmann et al, S.165-202.

Cavell, Stanley (2002) Die Tatsache des Fernsehens. In: Adelmann et al, S.125-164.

Eitzen, Dirk (1998) Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: montage/av 7,2, S.13-44.

- Fischer, Ludwig** (Hrsg.) (1997) Unerledigte Einsichten. Der Journalist und Schriftsteller Horst Stern. Hamburg.
- Fiske, John** (2000) Lesarten des Populären. Wien.
- Gold, Mick** (1984) A History of Nature. In: Geography Matters! A Reader. Hrsg.v. Doreen Massey & John Allen. Cambridge, S.12-33.
- Hartley, John** (1999) Housing Television. A Film, a Fridge and Social Democracy. In: Uses of Television. London/New York, S.92-111.
- Hediger, Vinzenz** (2003) Credo ut intelligam oder: Wie die Saurier wirklich waren. Computergenerierte Bilder, dokumentarische Form und die mediale Repräsentation ausgestorbener Tierarten. In: Navigationen. Siegener Beiträge zur Medien- und Kulturwissenschaft 3,1, S.49-62.
- Honnef, Klaus** (1977) Das Spektrum der fotografischen Möglichkeiten. Mainz (Kunstforum International 26/4: 150 Jahre Fotografie).
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor** (1969) Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/M.
- Löfgren, Orvar** (1986) Natur, Tiere und Moral. Zur Entwicklung der bürgerlichen Naturauffassung. In: Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung. Hrsg. v. Utz Jeggle et al. Reinbek, S.122-144.
- Luhmann, Niklas** (1996) Die Realität der Massenmedien. Opladen.
- Münch, Paul** (Hrsg.) (1999) Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses. Paderborn.
- Münch, Paul** (2001) Freunde und Feinde. Tiere und Menschen in der Geschichte. In: ZDF Nachtstudio, S.19-36.
- Nichols, Bill** (1991) Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington/Indianapolis.
- Omasta, Michael** (Hrsg.) (2002) Tribute to Sasha. Das filmische Werk von Alexander Hamid. Wien.
- Seel, Martin** (1996) Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt/M.
- Weber, Jutta** (2001) Umkämpfte Bedeutungen. Natur im Zeitalter der Technoscience. Diss. Universität Bremen.
- Wiedenmann, Rainer** (1999) Die Fremdheit der Tiere. Zum Wandel der Ambivalenz von Mensch-Tier-Beziehungen. In: Münch 1999, S.351-381.
- Wiedenmann, Rainer** (2002) Die Tiere der Gesellschaft. Studien zur Soziologie und Semantik der Mensch-Tier-Beziehungen. Konstanz.
- Winston, Brian** (1995) Claiming the Real. The Documentary Film Revisited. London.
- Wolf, Fritz** (2003) Alles Doku oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Düsseldorf. (Expertise im Auftrag der LfM NRW).
- ZDF Nachtstudio** (Hrsg.) (2001) Mensch und Tier. Geschichte einer heiklen Beziehung. Frankfurt/M.

Herbert Schwaab

SEHEN UND ERLEIDEN: DIE NATÜRLICHKEIT DES WAHRNEHMENS AM BEISPIEL DER FAMILIENSERIE SEVENTH HEAVEN

»Man braucht nur an einer anziehenden Stelle im Wald lang genug ruhig sitzen zu bleiben, damit alle seine Bewohner sich der Reihe nach vorstellen.«

HENRY DAVID THOREAU,

»Walden- Leben in den Wäldern«

Dieser Text folgt einer populärkulturellen Fantasie, Fernsehen als Natur zu betrachten, in der man mit einem unvorbereiteten, unwissenden Blick umherschweifen kann und dabei Erscheinungen begegnet, die im Betrachter etwas wachrufen, erregen – und zu diesen Erscheinungen werden Momente der amerikanischen Familienserie Seventh

Heaven (dt. Eine himmlische Familie) gezählt. Aber es genügen einige wenige Szenen aus dem Vorspann und der Serie, um diese Perspektive massiv in Frage zu stellen. Diese Bilder scheinen etwas evident machen zu wollen: Man sieht Bilder einer glücklichen Familie und deren Zuhause. Der Text des Titelsongs spricht und singt von dem Ort, zu dem man immer hingehen kann, wenn ›die Welt dort draußen einen schlecht behandelt‹, um in der Liebe der Familie Geborgenheit zu finden. Aber gerade das, was als natürlich und selbstverständlich ausgegeben werden soll und die Konnotationen von Alltag so stark in sich

»Seventh Heaven, when I see the happy faces smiling back at me, Seventh Heaven, I know there are no other places then the love of family. Where do you go when the world don't treat you right? The answer is home, that's the one place you can find.«

TITELSONG VON »SEVENTH HEAVEN«.

trägt, kann sich als die künstlichste, als die ›unnatürlichste‹ aller Ordnungen entpuppen. Fernsehen hat Anteil an einer aktiven Suburbanisierung der Welt, die eine Vernichtung von Öffentlichkeit nach sich zieht (vgl. Silverstone 1994, 77). Ein Aspekt dieser Politik ist, das Heim und die Familie als Exklusionsinstrumente zu nutzen, durch den ein Innenraum festgelegt wird, der vor dem be-

drohlichen Außenraum der Welt geschützt werden muss (vgl. Morley 2000, 128f). Das alles lässt einem einigermaßen geschulten kritischen Wissen die Serie alles andere als natürlich erscheinen, sondern im Gegenteil als geradezu durchdrungen von beglaubigenden Bildrhetoriken, die darum ringen, als das Gewöhnliche und Natürliche anerkannt zu werden, aber eher ein Übermaß an Kultur und Ideologie zum Ausdruck bringen.

Eine populärkulturelle Fantasie von Evidenz

Doch erscheint damit diese Fantasie von Natur, Wahrnehmung und Begegnung als unangemessen? Die Metapher einer Begegnung richtet sich eher auf die Wirkung der Bilder, und das ist etwas, was eine Kritik, die im Begriff Evidenz die mit Bilderscheinungen erzeugten Ordnungen (und damit auch die Rhetorik) von Bildern meint, nicht berücksichtigt. Dieses Wissen über Bildstrategien kann Folgendes nicht beschreiben: Warum berühren diese Bilder auf fast schmerzhaft Weise, warum sind sie ihren Betrachtern peinlich, warum fühlt er sich ertappt, wenn er diese Serie sieht? Was geschieht wirklich mit ihm, wenn er sich diesen Bildern aussetzt? Eine Auseinandersetzung mit diesen Wirkungen macht einen anderen Sinn der Bilder sichtbar, der direkt auf seine Betrachter zurückverweist und der sich mit den Begriffen von Bildrhetoriken nicht mehr fassen lässt. Dieses Wissen muss sich in einer anderen Sprache als der Sprache der wissenschaftlichen oder kritischen Beobachtung artikulieren: Hier geht es weniger um Analyse, Theorie oder Interpretation, sondern es geht um etwas, was auf geheimnisvolle Weise sichtbar, »evident« ist ganz im Sinne eines von Wittgenstein beschriebenen, zwiespältigen Sehsinns: »Wir wollen etwas verstehen, was schon offen vor unsern Augen liegt. Denn das scheinen wir, in irgendeinem Sinne, nicht zu verstehen« (1984, Philosophische Untersuchungen, § 89).

Dieser Satz unterstreicht einige der Bestrebungen analytischer Sprachphilosophie, sich mit dem Gewöhnlichen zu beschäftigen, es zu erklären und es gleichzeitig als etwas erscheinen zu lassen, was sich diesen Erklärungsversuchen entzieht. Dies beschreibt weniger die Modalitäten der Beobachtungsanordnungen eines philosophischen Ansatzes, sondern es beschreibt eine Perspektive, eine Richtung des Fragens. Hier soll eine Wahrnehmungsform thematisiert werden, die sich auf andere Weise mit Bildern beschäftigt und sie so zu Bildern einer anderen Art macht, deren Aufgabe es nicht mehr ist, etwas zu bebildern. Dafür bedarf es einer Stimmung oder einer Sensibilität, die von den Gegenständen ausgelöst wird, aber gleichzeitig auch an sie herangetragen wird. Und dann geschieht Folgendes: Die durchsichtigen, einfachen Bilder



werden plötzlich opak. Sie sind nicht mehr auf affirmative Weise gewöhnlich, sondern fremd, unergründlich, wie ohne Absicht und ohne Schöpfer entstanden, ohne Referenten, wie etwas, über das wir nicht mehr verfügen können. Die Bilder gehören nicht mehr dem Reich der Kultur, sondern der Natur an. Die Bilder begegnen uns und betreffen unsere Subjektivität auf unmittelbare Weise. Kurz: Es sind Bilder, die wir nicht sehen, sondern erleiden.

Natur verweist also in diesem Kontext auf Erscheinungen intensiver Begegnungen, in der Grenzen von Objekt und Subjekt durchdrungen werden, in der Bilder zu einem Teil der Erfahrung seiner Betrachter werden. Das bedeutet auch, dass man sich nicht mit dem beschäftigt, was man beobachtet, sondern mit dem, was man gesehen und erfahren hat. Dieser Text geht der spezifischen Möglichkeit oder Fantasie nach, Populärkultur als Natur zu betrachten, Worte für die dort auftretenden Erscheinungen zu finden und dabei die Erfahrung von Bildern zu befragen. Hier soll ein Kontrast zwischen einem unbeteiligten, wahllosen, wissenschaftlichen Zugang, der sich von einer Terminologie und Technik leiten lässt und einem die Erfahrung befragenden Zugang beschrieben werden. Ein Zugang, der auf die Erfahrung rekurriert, wählt sich nicht die Bilder, die untersucht werden, sondern hat sie sozusagen bereits ausgewählt. Bild wird dementsprechend als Begriff im Kontext dieses Textes bewusst etwas undeutlich gehalten. Es soll nicht darum gehen, einzelne Einstellungen für eine Analyse einzufrieren, sondern – im Idealfall – Momente einer Erzählung, die erinnert werden, wiederzugeben. Somit geht es auch latent immer um Fantasien von Bildern: Bild, Moment, Szene, Narration, Erscheinung oder Text gehen in dieser Betrachtung ineinander über. Dies führt zu einer produktiven, populärkulturellen Fantasie von Evidenz, dass die Serie selbst sich seine Betrachter aussucht. Diese These ließe sich nicht vertreten, wenn sie keine autobiografische Fundierung hätte: In den letzten Jahren war in meinem Bekanntenkreis eine seltsame Erscheinung zu beobachten. Unabhängig voneinander, nach zufälligen Begegnungen im Fernsehprogramm, durch keinen Hype oder intertextuelles Wissen unterstützt, hatten mehrere meiner Bekannten eine seltsame Affinität zu *Seventh Heaven* aufgebaut. Seltsam deswegen, weil die seit 1996 von Aaron Spelling produziert und von Brenda Hampton entwickelte Serie konservativ ist und die Welt des Pastors Eric Camden, seiner Frau Annie, der Kinder Matt, Mary, Simon, Ruthie und den kleinen Zwillingen Sam und David (Abb.1) als eine harmonische, vernünftige Welt zeichnet, geprägt von der Anerkennung von Grenzen, die einer Ordnung gesetzt werden, geprägt aber eben auch von Abweichungen und Verirrungen, die es mit Gesprächen und Strafen zu überwinden gilt. Es ist auf den ersten Blick eine eigenartig unangenehme Serie, deren Reiz aber auch der Autor dieses Textes bald erlag. Aber warum soll-

ten sich vernünftige, junge, gesunde Menschen für eine konservative, amerikanische Familienserie interessieren, noch dazu in einem politischen und historischen Kontext, der konservative amerikanische Familienwerte alles andere als harmlos und unschuldig erscheinen lässt? In der Tat ließe sich behaupten, dass diese Serie die Agenda George W. Bushs vertritt, auch wenn die Serie lange bevor man es überhaupt für möglich gehalten hätte, dass es diese Agenda geben würde, konzipiert, produziert, gesendet und populär wurde. Dies behaupten zu können, hat mit einem Potenzial von populären Fernsehtexten zu tun, gesellschaftliche Stimmungen aufzugreifen und artikulieren zu können, noch bevor diese ihre Hegemonie institutionell gefestigt haben. ◀2

Dieses Wissen, dass die Serie ein Lebensgefühl und eine Ideologie bebildert, springt geradezu ins Auge, etwa wenn Matt, der älteste Sohn, in einer Folge die tolle Arbeit von Verteidigungsminister Donald Rumsfeld lobt. Oder wenn eine fünfjährige Ruthie vor einer mit Flaggen und Plüschtieren dekorierten Wohnzimmerbühne die gerade erlernte Nationalhymne singt und damit die ganze Familie zu Tränen rührt (Abb. 2). Vielleicht befriedigen solche Szenen eine symptomatische Lust des kleinen Forschers in uns allen – sozusagen eine Lust darauf, den deutlichsten und durchschaubarsten Evidenzen zu begegnen und auf den klaren, untiefen Grund einer Ordnung zu sehen, die sich nicht mehr verbergen kann. Dieses Interesse richtete sich dann darauf, zu beobachten, wie vor und in der Bush-Ära Familienwerte verkauft werden, wie Religion in den Alltag eindringt, wie ordnungspolitische Fantasien im kleinen Umfeld von Familie ihre erste Umsetzung finden. In einer Folge geht Eric Camden an einem Fernseher vorbei, der Bilder von nächtlicher Straßenkriminalität zeigt. Aus dem Off des Fernsehers ist eine Stimme zu hören: »Wissen Sie, wo Ihre Kinder gerade sind?« Der einigermaßen geschulte Betrachter weiß, dass die Bedrohung von Jugendlichen durch Kriminalität auch ein Effekt der durch das Fernsehen induzierten Angst vor abweichendem Verhalten ist, das zu umfassenden Kontrollfantasien führen kann. Die Serie kann so zur leichten Beute eines auf die Bilder anwendbaren, kritischen Beobachterwissens werden. Aber diese »symptomatische Lust« ist bei weitem nicht der einzige Grund, warum diese Serie von Menschen wie mir, die nicht zum Zielpublikum zu rechnen sind, gesehen wird. Diese Serie wurde meist durch Zufall entdeckt, das heißt, es muss etwas in den Bildern gewesen sein, was ihre Betrachter auf den ersten Blicken fasziniert, aber auch irritiert hat. Das ist ein As-

Abb. 2: »Geständnisse«.



pekt des peinlichen Gefühls, das einem in dieser Begegnung am Nachmittag ereilen kann. Dem in diesem Text zugrundegelegten Ansatz geht es sehr stark darum, dass man solche Irritationen als Elemente einer sich am Gegenstand vollziehenden Erfahrung erforscht, weil sie ebensoviel über den Gegenstand wie über seine Betrachter zum Ausdruck bringen. Die Betrachter neigen aber dazu, diese Irritation zu umgehen und in Auswechdiskurse zu verfallen, um zu erklären, warum sie die Serie sehen. Sie sprechen beispielsweise davon, dass sie eine masochistische Freude an den durch die Bilder erzeugten Schmerzempfindungen haben, so als testeten sie auf sportliche Weise Grenzen des Identifikationsvermögens. Oder es wird hervorgehoben, dass die Inszenierung durchschaut wird, dass erkannt wird, wie rhetorisch, wie ›platt‹ das Ganze ist, aber dass dies gerade den Reiz beim Betrachten ausmache. Eine besonders tief im Seriensumpf steckende Bekannte sprach sogar von ihrer Angst, dass Seventh Heaven wieder anlaufe und sie rückfällig werden würde. Diese Beschreibungen und Erklärungen gehen den Bildern und ihren Inhalten aus dem Weg. Es sind keine Erklärungen dafür, warum etwas gefällt, warum diese Bilder ›erlitten‹ wurden, auf seltsame Weise wehtun und einen doch nicht loslassen. Das, was in ihnen ›zusätzlich‹ sichtbar ist, hat nicht gleichgültig gelassen und eine Spur hinterlassen, der es nachzugehen gilt. Eben hier brauchen wir ein Verfahren, um das zu verstehen, was so offen vor unseren Augen verborgen liegt. Dieses Verfahren ist sehr stark von der Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Philosophen Stanley Cavell geprägt. Timothy Gould hebt in seiner Studie über Stanley Cavell hervor, dass dessen Verfahren auf eine Unterrichtung im »seeing the obvious« hinauslaufen (Gould 1998, XII). Stanley Cavell entstammt der Schule der Philosophie der Alltagssprache und wird heute zur sogenannten post-analytischen Philosophie gezählt, was – wie etwa Nagl feststellt – bedeutet, dass man argumentierend vorgeht, ohne dabei einem reduktionistischen Rationalitätskonzept zu folgen (Nagl 2002, 163ff.). Im weitesten Sinne orientiert sich die von Cavell angewante Methode an etwas, was Wittgenstein in den »Philosophischen Untersuchungen« so beschrieben hat:

»Es ist uns, als müssten wir die Erscheinungen durchschauen: Unsere Untersuchung aber richtet sich nicht auf die Erscheinungen, sondern, wie man sagen könnte, auf die – Möglichkeiten – der Erscheinungen. Wir besinnen uns auf die Art der Aussagen, die wir über die Erscheinungen machen. [...] Unsere Betrachtung ist daher eine grammatische... « (1984, §90).

Cavell entwickelt vor allem in »Must We Mean What We Say?« (1976) ein Verfahren, das versucht, die ›Art der Aussagen‹, die über einen Gegenstand getroffen wurden, zu untersuchen, was bedeutet, sich selbst als Objekt einer Untersuchung dieser Art zu wählen, also die Erfahrung zu erforschen. Der

von diesem Zugang bestimmte Betrachter steht in einer Beziehung zu den Objekten seiner Betrachtung und erforscht jeden Aspekt dieser Beziehung. (Selbst)Beobachtungen dieser Art erfordern es, dass man sich tatsächlich auf diese Aussagen, wie von Wittgenstein beschrieben, ›besinnen‹ muss, das heißt, dass man sich selbst erforschen muss und den Motiven dessen, was man zu sagen geneigt war, nachspüren muss. Cavell unterstreicht dabei eine von Wittgenstein angedeutete Perspektive, die Anwendung der Methode der Philosophie der Alltagssprache als Therapie zu betrachten (Cavell 1976, 72f). Es geht nicht darum, den Dingen auf den Grund zu gehen oder den Gebrauch von Sprache zu korrigieren, sondern beispielsweise die Ansprüche, die in Aussagen gestellt werden, zu erforschen und sich diesen Ansprüchen nicht dadurch zu entziehen, indem man sich auf die Position eines der Welt entrückten Beobachters zurückzieht (ebd., 34). Es geht darum, Fragen und Probleme verstehen zu lernen, indem sie in ihre ›natürliche Umgebung‹ versetzt werden.◀³

Diese Methode dringt in einen hybriden, kontaminierten Bereich des Alltags ein, bezieht sich auf die Erfahrung und nicht auf eine laborwissenschaftliche Situation der Theorie. Das bedeutet, dass zahlreiche Unterscheidungen zu treffen sind, etwa genau zu unterscheiden, auf welche Weise, unter welchen Umständen etwas erscheint, was Cavell beispielsweise dann untersucht, wenn er das Hollywoodkino zum Gegenstand einer Auseinandersetzung macht, die das ›Philosophieren‹ der Filme selbst nachzuzeichnen versucht. Er besinnt sich in seinen Arbeiten über die Ontologie des Films (»The World Viewed« 1979a), über einen Zyklus klassischer Hollywoodkomödien und -melodramen (in »Pursuits of Happiness« (1981) und in »Contesting Tears« (1996)) auf Filme, die er gesehen hat und die ihm gefallen haben. Zum Teil liegen diese Erfahrungen Jahrzehnte zurück. Cavell versucht sich dabei in einen ›natürlichen‹ Erlebniskontext zurückzusetzen und zeigt so, wie weit der Kontext von Filmwissenschaft oder -theorie, aber auch der heutigen Filmkultur, von einem in der populären Hollywood-Filmkultur möglichen, unvorbereiteten Zugang, der unmittelbar auf die Bedeutungen des Films reagieren kann, entfernt ist.◀⁴ Cavell schreibt Film eine unmittelbare Reflexivität zu, weil er dem Menschen die Präsenz einer Weltdarstellung gibt, aber diese Welt von ihm durch die abschirmende Leinwand entfernt hält und ihn so schützt. Der Betrachter hat Anteil an einer Welt, die ihn nicht braucht und so auf wohlthuende Weise aus der Verantwortung entlässt, was aber nichts mit einer voyeuristischen Passivität des Betrachters zu tun hat, sondern ihn zu dem Denken über die Welt einlädt – ein Prozess, den die filmphilosophischen Arbeiten Cavells nachzuzeichnen versuchen.

Film, vor allem der populäre Film, ermöglicht eine entsubjektivierte Kunstwahrnehmung, in der Darstellungsstrategien und künstlerische Inhalte eine andere Rolle spielen und die betrachtete Welt und nicht das Betrachten in den Vordergrund tritt. Diese Konditionen lassen sich auf modifizierte Weise auch an Fernsehkultur herantragen und auf die seltsame, unkünstlerische Erscheinungsform etwa einer Familienserie anwenden. Das Gefühl der Zufälligkeit einer überinszenierten, sich desemantisierenden Erscheinung, die keinem Ursprung zugeordnet werden kann und muss, spielt dabei eine große Rolle. Eine der wichtigsten Thesen dieses Textes lautet dementsprechend, dass *Seventh Heaven* auf spezifische Weise eine entsubjektivierte Wahrnehmung erlaubt, die die Fantasie seiner Leser in besonderer Weise am Text beteiligt.

Cavells Zugang nimmt nicht die Bilder, sondern sich selbst als Objekt der Bilder zum Gegenstand der Untersuchung. Er geht immer davon aus, dass etwas da ist, auf das sich eine Untersuchung beziehen kann. Das ist ein hinweisender Gestus seiner Rhetorik, die im gewissen Sinne von Evidenzeffekten ausgeht. Cavell wehrt sich damit gegen die Rhetorik von Theorien, die sich darauf konzentrieren zu sagen, dass etwas nicht oder nicht wirklich da ist, oder nur der Effekt einer Subjektivitätsbildung innerhalb eines Diskurses ist, oder, was zum Beispiel die Cultural Studies gerne behaupten, gänzlich der Bedeutungsproduktivkraft seiner Betrachter unterworfen ist. In einer Serie wie *Seventh Heaven* haben wir es mit dem Gewöhnlichen zu tun, einer unreinen, künstlichen Form des Gewöhnlichen, weil es zwanghaft als das Gewöhnliche, als das Normale erscheinen will, aber auch mit etwas, was wirklich gewöhnlich ist, weil es keine Kunst ist und sein will, weil es alltäglich im Fernsehen läuft, weil die Begegnung mit ihm zufällig ist und nicht im Rahmen einer Kunstinstitution und somit relativ unvorbereitet stattfinden kann. Cavells von Wittgenstein und John L. Austin, aber auch von den sogenannten amerikanischen Transzendentalisten Henry David Thoreau und Ralph Waldo Emerson geprägte Auseinandersetzung mit dem Gewöhnlichen, geht von dessen äußerst fragilem Status aus. Es garantiert keine einfachen Bedeutungssicherheiten, wie man in der Philosophie der Alltagssprache annehmen könnte, sondern es dient eher als eine umfassende Perspektive der Auseinandersetzung mit Welt, Sprache und Wirklichkeit, eine Perspektive der Besinnung auf die Kontexte des Gesagten und Erlebten, aber auch eine Perspektive, die den Menschen in eine neue Intimität mit dem Alltag und der Umwelt versetzen soll, was sich vor allem auf Cavells Thoreau- und Emersonlektüren bezieht.

Lesen und ›Gelesen-werden‹

Das Gewöhnliche ist allerdings auch einem Widerstand ausgesetzt, weil – wie Cavell vor allem in seiner Wittgenstein-Interpretation darstellt – es einen Widerstreit zweier menschlicher Impulse oder Stimmen gibt: die Stimme des Gewöhnlichen und die (philosophische) Stimme der Verleugnung des Gewöhnlichen. ◀⁵ Dass das Gewöhnliche keine Lösungen, sondern allenfalls Perspektiven oder so etwas wie eine Stimmung der Wahrnehmung anbietet, hat damit zu tun, dass es das Gewöhnliche nicht wirklich gibt, es sich unserem Zugriff immer entziehen muss, dass es aber Möglichkeiten gibt, sich ihm auszusetzen, anzunähern und dadurch zu verändern. Cavell zeigt dies in seiner Lesart von Thoreaus »Walden – Leben in den Wäldern« (»The Senses of Walden« 1981). Nicht das Experiment, zwei Jahre einsam im Wald zu verbringen, sondern Thoreaus literarische, philosophische Beschreibung des Experiments rückt in das Zentrum dieser Beschäftigung, in der immer deutlich wird, dass Natur hier nicht nur wirkliche Natur, sondern auch dargestellte Natur ist. Thoreau beschreibt sozusagen eine Fantasie von Natur – die von diesem Experiment geprägte literarisierte Erfahrung ist aber nur in dieser tatsächlichen Begegnung mit Natur möglich. Cavell entwickelt aus Thoreaus Auseinandersetzung mit einer Natur, die immer zugleich Text und Natur ist, ein Modell der Beziehung zu einem Text, in der der Leser vom Text selbst gelesen wird, sich dem Text aussetzt und seine Bedeutung erleidet, was auch heißt, dass er davon verändert wird. Das Motto aus Walden, das diesem Text vorangestellt wurde, findet in dem Aufsatz »The Politics of Reading« – unter anderem eine Auseinandersetzung mit den Ansprüchen, die der Neostrukturalismus an die Lesarten von Texten stellt oder nicht stellt – seine Erläuterung. Dass man nur lange genug still im Wald sitzen bleiben muss, bis sich seine Bewohner von selbst vorstellen, wird von Cavell als die Darstellung einer Möglichkeit von Interpretation, des Lesens und Gelesen-Werdens, betrachtet (Cavell 1984, 51). Dies führt ein therapeutisches, psychoanalytisches Element der Interpretation ein, die sich so von anderen Formen der Interpretation deutlich unterscheidet: »...it is not first of all the text that is subject to interpretation but we in the gaze or hearing of the text« (ebd., 52). Gelesen zu werden kennzeichnet Cavell auch gelegentlich als eine produktive Fantasie, die sozusagen die Bereitschaft dazu motiviert, sich einer Erscheinung auszusetzen. Hier bedeutet die Natur, die Thoreau tatsächlich und literarisch beschreibt und der er sich in seinem Experiment auszusetzen versucht, auch etwas, was Emerson – der andere große Vertreter der amerikanischen Transzendentalisten – als die Einübung in eine Aufmerksamkeit dafür beschreibt, was am Rande liegt, was unbedeutend erscheint, was ein von Begriffen über-

formtes Sehen nicht mehr zu fokussieren weiß. Die Einübung einer Wahrnehmung, die sich auf das Gewöhnliche richtet, ist als Therapie eines Individuums gedacht, das sich zunehmend an Konventionen orientiert und ›unauthentisch‹ wird. Emerson beschreibt in seinem Essay »Experience« eine Situation, in der die Welt keinen Eindruck mehr auf ihre Betrachter macht, sich keine Beziehung mehr zu den Gegenständen aufbauen lässt oder alles nur noch rhetorisch und falsch erscheint. Dem setzt Emerson etwas entgegen, was Cavell in einem Essay über Emerson in einen Appell umformuliert: »Wir müssen aufhören damit, etwas zu verleugnen« (Cavell 2002, 258). In gewissem Sinne beschreibt Cavell damit einen spezifischen Evidenzeffekt, der hier im Zusammenhang mit Fernsehkultur herausgearbeitet werden soll und bei dem die Bilder von Seventh Heaven eine Bedeutung verkörpern, die sich ihnen nicht so ohne weiteres ablesen lässt. Er kritisiert damit aber auch einen Zugang, der geradezu davon besessen ist, zu verleugnen, dass etwas da ist, was im Modus des Skeptizismus von Theorie, Ideologiekritik und Wissenschaft oft der Fall ist.

Dieser Zugang versucht Populärkultur als Natur aufzufassen und davon auszugehen, dass die Bilder, die wir erleben, in uns etwas wachrufen, allerdings nur, wenn wir lange genug still im Wald sitzen bleiben. Die damit verbundene Aufmerksamkeit richtet sich retrospektiv auf ein bereits erlebtes Bildereignis, das sich in der Erfahrung als Bedeutung manifestiert. Im Grunde genommen geht es um eine besondere Form der Auflösung von Subjekt / Objekt, aber auch um eine, im Modus der Fernsehwahrnehmung ermöglichte, Erscheinung von Entsubjektivierung: Fernsehen lässt sich deswegen mit Natur in Verbindung bringen, weil die dahinterstehenden Institutionen zu komplex und undurchsichtig sind, was bedeutet, dass die in ihnen beheimateten Erscheinungen keinen Ursprung zu haben scheinen. So bewegt man sich durch eine Welt scheinbar gleichförmiger Eindrücke, bis sich etwas Besonderes auf unmittelbare Weise mitteilt und den Betrachter dieser Gleichförmigkeit entreißt. Der FLOW, ein Begriff der Theorie, der diese flüssige, sich über Programme hinwegsetzende Konfiguration der Erscheinungsform des Fernsehens bezeichnet (Williams 2002, 42f), materialisiert sich für einen Moment zu etwas anderem, einem Gegenstand, einem Moment, der festgehalten werden kann. Aber nur der FLOW gibt dieser Erscheinung dessen eigenartige Präsenz. Fernsehen ist geradezu das Medium, das dieser Ökonomie der Wahrnehmung Raum gibt und damit eine bestimmte Fantasie provoziert, die Entsubjektivierung ermöglicht.

Bilder von der Heimatfront: Suburbane, melodramatische Bildfantasien

Was das sein könnte, was aus dieser Gleichförmigkeit erlöst, was seinen Leser liest, in ihm Gefühle auslöst, findet sich am ehesten in Bildern, die wehtun. Es lassen sich in *Seventh Heaven* in der Tat Bilder finden, die Scham bis zur Schmerzgrenze erregen. Es sind seltsame, melodramatische Fantasien, Bildkonstruktionen, die heterogene Elemente und Gefühle zusammenbringen, auf extreme Weise ausgedacht wirken, aber gerade dadurch die Bedeutungen hintertreiben, die durch sie hervorgebracht werden sollen.

Eine dieser Szenen findet sich in einer Folge, in der die Schwester von Pastor Eric Camden zu Besuch kommt und sich dabei herausstellt, dass sie eine gefährliche Alkoholikerin ist. Eric und sein ältester Sohn Matt gabeln sie in einer Kneipe auf und bringen die im Rausch randalierende Frau in ihr Zuhause. Als sie von beiden gestützt in das Heim eintritt, steht der Rest der Familie im Halbkreis um sie herum und blickt sie voller Angst, aber auch mit unverhohlener Abscheu an, weil sie ein Eindringling, ein ›Alien‹ zu sein scheint, weil sie etwas, was draußen bleiben soll, in ihre Welt einschleust. Ihr herausgeschrienes »Aber ich liebe doch diese Familie!« gibt der Verzweiflung über dieses Ausgeschlossen sein Ausdruck. Diese Szene ist ›over the top‹, unerträglich, unpassend, und sie kann in einer Weise als beklemmend erlebt werden, die nicht mehr in Worte zu fassen ist, weil hier das, was diese Familie als das Gewöhnliche affirmiert und festhalten will, ausgelöscht wird oder zumindest hochgradig fragwürdig wird. Übertrieben ist hier nicht nur der Wunsch der Schwester nach Anerkennung, übertrieben ist hier auch die unchristliche Verachtung, die ihr entgegenschlägt, auch wenn sie die Chance bekommt, bei ihrer Familie einen Entzug zu machen und geheilt zu werden.

Andere Szenen wirken scheinbar deswegen so lächerlich, weil die Geringfügigkeit eines Deliktes mit der Melodramatik des dadurch erregten Geschehens in Konflikt zu stehen scheint. In einer Folge wird Matt ein Joint zugesteckt, den er vergisst und zuhause verliert. Als die Eltern den Joint finden, verdächtigen sie jeden in der Familie, sogar die kleine Ruthie, während die Kinder, die ebenfalls von der Existenz des Joints erfahren, ihre Eltern verdächtigen. Bald jedoch wird klar, dass Matt damit zu tun hat. Sein Vater stellt ihn vor der Familie zur Rede, schreit und tobt da-

Abb. 3: ›Große Kinder, große Sorgen‹.



bei hemmungslos herum und fordert damit Matts Widerstand heraus. Dieser flieht aus dem Zuhause, das nicht mehr so heimlich erscheint, fährt mit Freunden durch die nächtliche Vorstadtwelt, lässt sich aber bald absetzen. Auch seine Eltern hält es nicht zuhause. Sie gehen spazieren und suchen Trost in der Kirche. Aber dort ist bereits ihr Sohn, der in der Kirchenbank vor dem Altar kniet. Wir sehen ihn von vorne, wie er mit Gott ›Zwiesprache hält‹, seine Fehler bereut und um Vergebung fleht, was die im Bildhintergrund lauernden Eltern ihm prompt erteilen und den verlorenen Sohn wieder in ihre Mitte nehmen (vgl. Abb.3).

Das Haus, die Kirche, die Eltern, Verbote und Übertretungen, Vertrauen und Verdächtigungen spielen in dieser Folge eine wichtige Rolle. Was hier irritiert, ist der melodramatische Effekt im Kontrast zur Geringfügigkeit des Vergehens, was nicht allein bedeuten muss, dass es hier um Übertreibungen, Paranoia und Hysterie geht, sondern auch um ein Misstrauen, dass keine Anlässe und Inhalte braucht, das immer existent ist, sich nicht verleugnen und ausschließen lässt und immer die ängstliche Frage danach stellen lässt, was eigentlich die Kinder dort draußen gerade machen.

Die letzte Folge, die in diesem Zusammenhang angesprochen werden soll, übertrifft fast die Vorstellungskraft selbst eines populärkulturell geschulten Betrachters. Die unglaublichen Einfälle dieser Inszenierung machen deutlich, in welchem Maße hier die Bush-Agenda vertreten wird, aber auch, wie weit die Vorstellung von etwas, was Amerika als Inszenierung ›normal‹ erscheinen mag, von dem entfernt ist, was wir kennen und akzeptieren. Diese Folge wurde etwa ein halbes Jahr nach dem 11.9. 2001 in den USA ausgestrahlt und war auf dem deutschen Sender VOX tatsächlich am ersten Jahrestag der Anschläge zu sehen. Die Folge inszeniert die Welt der Camdens als die Heimatfront und zollt den sich bereits in Afghanistan befindlichen Soldaten Tribut. Ruthie nimmt als Teil eines Schulprojektes Briefkontakt mit einem dort stationierten Marine auf. Zunächst ist die Familie davon etwas irritiert, aber als Ruthie vor der versammelten Familie einen ihrer patriotischen Briefe an den Marine vorliest – in dem davon die Rede ist, wie sehr das zuhause gebliebene Amerika deren demokratisches Engagement für die Freiheit aller Menschen auf der ganzen Welt schätzt – entfacht sie auch bei ihnen eine patriotische Begeisterung. Was an dieser Inszenierung aber vor allem irritiert, ist folgende Wendung: Natürlich wird der Soldat Opfer des Krieges, einer von mehreren Dutzend, die zu diesem Zeitpunkt gefallen sind und die im Abspann alle namentlich aufgezählt werden. Aber der Marine, um den es sich in dieser Folge handelt, ist ein richtiger Marine, der tatsächlich getötet wurde.◀6 Und so dreht sich diese Folge vor allem um die Trauer- und Gedenkfeier, die ihm zu Ehren unter pastoraler Betreu-

ung von Eric Camden, veranstaltet wird. Hier kann wirklich von einer Evidenz, von einer Überdeutlichkeit, einer extremen Sichtbarkeit im visuellen Exzess einer hochkomplexen Bildkonstruktion die Rede sein: In der mit Sternenbanner zugeflaggten Kirche zeigt uns die Kamera Einstellungen unterschiedlicher Ordnungen. Auf der einen Seite die inszenierte Familie Camden, die mit modischen, patriotischen Accessoires ausgestattet ist, auf der anderen Seite die ›rechte‹ Familie des toten Marine: dicke, einfache, unmodische, aber auf fast anrührende Weise authentische Amerikaner. Und auch wenn das eine die inszenierte Normalität und das andere die wirkliche Normalität, die abgebildet werden soll, darstellt, könnte der Kontrast nicht größer sein (vgl. Abb. 4 und 5). Danach folgt die Episode einer eigenartigen narrativen Spur. Die suburbane Welt wird durch das Gedenken an den Soldaten, der sich für ihre Gemeinschaft geopfert hat, verwandelt. Immer wieder ereignen sich kleine Wunder des Alltags, wenn zum Beispiel Simon seine Ersparnisse einem Kriegswaisenfond spendet oder Pastor Eric Camden einem Obdachlosen begegnet, der auf einer Parkbank sitzt, und der auf die Frage, auf was er denn warte, antwortet, er warte auf Gott, der in dem hier vorbeikommenden Bus fahre, worauf Eric ihm seine Schuhe schenkt und auf Strümpfen nach Hause läuft. Immer dann wendet einer oder eine der an diesen Szenen Beteiligten den Kopf gen Himmel und sagt: »Danke, Staff Sergeant Dwight J. Morgan« und gibt damit dem Opfer, das narrativ eigentlich in keinem Zusammenhang mit den gezeigten Ereignissen steht, eine kaum nachvollziehbare religiöse Bedeutung.

Diese Schilderungen von Szenen der Serie sind nicht neutral. Sie können nicht der Versuchung widerstehen, das Gesehene auch gleich zu kommentieren und zu kritisieren, statt sie für sich selbst stehen zu lassen und nur zu beschreiben. Das ist ein Effekt dieser Überdeutlichkeit einzelner Bildkonstruktionen – es sind nicht nur visuelle, sondern, vor allem in der Serienfolge anlässlich des 11. Septembers, auch ideologische Exzesse. Die Kritik ist aber auch eine Reaktion der Hilflosigkeit; ein Mittel der Beklemmung, die die Bilder hervorrufen, Herr zu werden. Man schämt sich nicht allein für die Bilder, weil man weiß, welche einfache Ideologie da-

Abb. 4 u. 5: ›Für Ehre und Vaterland.‹



hinter steckt. Man schämt sich auch dafür, dass heterogene, unpassende Dinge zusammengebracht werden, dass die Inszenierung ungeschickt wirkt, dass sie zusammenzubrechen scheint unter der ihr aufgeladenen Bedeutungslast. Aber es ist irgendwie auch eine hochkomplexe Inszenierung, die man sich fast nicht mehr ausdenken kann, die einfach geschieht und einer seltsamen, kaum zu bewältigenden Fantasie Ausdruck zu geben scheint. Für den Betrachter, geübt oder ungeübt, bleibt die Feststellung: Es ist zu viel. Das hier skizzierte Verfahren versucht nicht, die Kritik an den Bildern zu thematisieren, sondern den Betrachter als Objekt der Bilder. Es geht darum, zu schildern, was mit dem Betrachter (wirklich) passiert ist. Dann geht es nicht mehr um etwas, das sichtbar ist, sondern eher um ein Gefühl, etwas ist sichtbar. Mit einem von Cavell inspirierten Verfahren soll so den Implikationen von Evidenzeffekten nachgespürt werden.

Um diese Bilder und die Reaktionen darauf etwas besser verstehen zu können, sollen hier einige Begriffe und Theorien näher erläutert werden, die bei deren Wahrnehmung eine Rolle spielen können. Hier soll noch einmal darauf eingegangen werden, in welchem Zusammenhang Natur und das Gewöhnliche als philosophische Perspektive mit der Serie *Seventh Heaven* stehen. Aber es geht hier auch um das Phänomen *CAMP* als Rezeptionsmöglichkeit, die Erscheinungen der Populärkultur in einem besonderen Rahmen von Begegnung stattfinden lässt. Und es geht nicht zuletzt um narrative, genrespezifische Kennzeichen der Serie, die bestimmte Implikationen für den Betrachter haben, also um die Frage, wie bestimmte Kennzeichen der Narration eine Serie zu einem Medium werden lässt, das etwas Bestimmtes zum Ausdruck bringt.

Die Zerstörung und Errettung des Gewöhnlichen

Man könnte sagen, dass *Seventh Heaven* das Gewöhnliche affirmiert. Der von Cavell beschriebenen Perspektive des Gewöhnlichen geht es darum, das Insignifikante, das, was am Rande steht, zu fokussieren, was natürlich auch bedeutet, dass es nicht unbedeutend bleiben kann, weshalb diese Art von Aufmerksamkeitsübung niemals zur Ruhe kommt und sich immer neue Objekte suchen muss, was wiederum bedeutet, dass *Seventh Heaven*, wenn es den Alltag inszeniert, ihn zugleich zerstört. Das Gewöhnliche ist in diesem Alltag nicht mehr zu finden, weil Alltag dort genau das ist, was nicht mehr Alltag sein kann, weil es zu sehr dem Zugriff überdeterminierter Bedeutungen ausgeliefert ist, weil Familie und das Zuhause das Produkt vielfältiger Darstellungskonventionen und -strategien sind. Aber das Gewöhnliche findet sich dafür auf einer anderen

Ebene. In einer von Cavell häufig zitierten Beschreibung seiner Beziehung zu dem Gewöhnlichen spricht Ralph Waldo Emerson von dem Wunsch, den Blick abzuwenden von dem bedeutungsvollen und großen Dingen und auf andere Objekte zu richten:

»I ask not for the great, the remote, the romantic; what is doing in Italy or Arabia; what is Greek art, or Provencal minstrelsy; I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low« (Emerson 1888, 333).

Das ist Teil einer Therapie Emersons, die sich gegen die Konventionen, das Rhetorische in der Welt und der Kunst wendet. Diese Art der Ab- und Hinwendung findet sich in einer Zone, die das populärkulturelle Fernsehen dann bewohnt, wenn wir annehmen, dass es eine Affinität zwischen dem Gewöhnlichen und der Alltagskultur gibt. Der Betrachter kann sich dafür entscheiden, nicht den neuesten, durchtriebenen Bildstrategien von Lars von Trier oder David Lynch – das, was sich heute wohl am deutlichsten mit dem Etikett überseriöser, anstrengender Kunst versieht – seine Aufmerksamkeit zu schenken, sondern an dem ›Großen‹ und ›Entfernten‹ vorbeizusehen und stattdessen diese einer unansehnlichen, unbekanntem Form wie *Seventh Heaven* zu schenken. Es ist eine Serie, die meist durch Zufall, ohne Anstrengung, ohne sich in Institutionen von Kunst zu bewegen, ohne Erwartungen und Wissen haben zu müssen, entdeckt wurde, was heißt, dass man sie mit einem bestimmten Blick belebt, aber dieser Blick unmittelbar zurückgeworfen wird und seine Betrachter belebt oder leiden lässt. Cavell macht in seiner Auseinandersetzung mit populären Filmen deutlich, dass es einen großen Unterschied macht, in welcher Form ich einem Film begegne und wie stark die Wahrnehmung von diesen Kontexten – der Kunst, oder des Alltags – markiert ist. Das hat mit der bereits erwähnten Zufälligkeit zu tun, die die Institution Fernsehen erlaubt. Die von Cavell beschriebene Unsichtbarkeit des Apparats Film findet seine Analogie in der latenten Unsichtbarkeit der Institution Fernsehen, wobei es aber nicht darum geht, apparative Strukturen in den Hintergrund treten zu lassen, um den Betrachter zu hintergehen, sondern ihm die Möglichkeit zu geben, die eigene Subjektivität von Ansprüchen der Kunstform und ihrer Produzenten zu befreien. Weil man den Absender nicht kennt, wirkt *Seventh Heaven* nicht allein kunst- und lieblos produziert, sondern auch fremd, künstlich, ohne Intentionen, auch wenn die Serie noch so normal erscheinen will. Sie versinnbildlicht damit auch die Undarstellbarkeit des Gewöhnlichen, die konstante Krise des Alltags und der Wirklichkeit.

Die Analogie zur Natur ergibt sich also bei *Seventh Heaven* daraus, dass die Serie etwas in einem anderen Sinne Fremdes ist wie beispielsweise Kunst, die im

deutlich umgrenzten Raum einer Kunstinstitution den Betrachter verblüffen und überfordern will und von ihm kognitive Anstrengungen fordert. Die Begegnung findet stattdessen in der Natur statt, für einen passiven Betrachter, der seinen Blick über die Programmlandschaft schweifen lässt, bis sich die Tiere des Waldes ihm von selbst nähern und der Gegenstand selbst, zumindest in dieser Rezeptionsfantasie, sich zur Geltung bringt. Fernsehen kann als Apparat betrachtet werden, der die hergestellte Evidenz zerstört, der sich Antizipationen, Rhetoriken, Institutionen und Konventionen entzieht. In diesem entkontextualisierten Moment der Begegnung mit diesen Bildern gibt es nur mich und die Erscheinung.

Die ›campiness‹ von Seventh Heaven

›Camp‹ stellt ein Wahrnehmungsphänomen dar, das dem Aspekt der Zufälligkeit, den die Populärkultur hat, eine besondere Bestimmung, ein Motiv gibt. Seventh Heaven hat eine ›campiness‹ an sich, die sie einer Klasse von Objekten zuordnet, die eine besondere, aktive Wahrnehmung und ästhetische Fantasie ermöglichen. Camp heißt übersetzt ›übertrieben‹ und ›manieriert‹. Im Grunde genommen ergibt sich aus Camp auch ein Verfahren, das man als eine Demokratisierung von kritischer Kompetenz bezeichnen könnte, in dem sich größere Formationen des Publikums die Kompetenz der Interpretation – aber vor allem des gegen-den-Strich-Lesens eines Textes zugestehen.

Es war vor allem Susan Sontags Text »Anmerkungen zu ›Camp‹« (1982) der den Begriff in den späten 1960ern bekannt gemacht und in diese Richtung diskutiert hat. Nach ihrer Lesart hat Camp seinen Ursprung in der subkulturellen Bewegung des Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts, in der nicht nur Kunst, sondern auch die Wirklichkeit und die eigene Lebensform auf ästhetische Weise betrachtet wurden. Dieser Ästhetizismus lebt in den modernen Subkulturen ausgegrenzter Minderheiten in etwas modifizierter Weise fort:

»Camp ist keine natürliche Weise des Erlebens. Zum Wesen des Camp gehört vielmehr die Liebe zum Unnatürlichen: zum Trick und zur Übertreibung. Und Camp ist esoterisch – eine Art Geheimcode, ein Erkennungszeichen kleiner urbaner Gruppen« (ebd., 322).

Camp wird somit zu einer Rezeptionsform, die sich auf die Effekte von Kunst – das, was an ihr übertrieben und künstlich erscheint – beziehen kann, gleichzeitig aber auch der Kunst die Funktion erteilt, einen verbindenden, äußeren Lebensinhalt zu stiften. Begleitet wird die Rezeptionsform von folgender ästhetischer Feststellung: »...es ist gut, weil es schrecklich ist« (ebd., 341). Sontag

deutet aber auch an, dass Camp mehr ist als eine provokative, affektgesteuerte Ästhetik des Schlechten: Die Subjekte von Camp suchen nach dem Authentischen, nach dem Moment der Wahrheit oder einer anderen Wahrheit im Künstlichen, weil sie die Definition des Guten, Schönen, Wahren und Authentischen einer Gesellschaft, die sie ausgrenzt, nicht akzeptieren können. In dieser Erfahrung der Ausgrenzung und Entfremdung wird etwas entdeckt, was die Theorie (etwa Cultural Studies) auf andere Weise entdeckt, nämlich die Relativität von Kultur:

»Die Camp-Erfahrungen basieren auf der großen Entdeckung, dass jede Erlebnisweise der hohen Kultur keinen Alleinanspruch auf Kultur hat. [...] In erster Linie ist Camp eine Form des Genusses und der Aufgeschlossenheit, nicht aber des Wertens« (ebd., 340).

Dass Camp eine Form des Aufgeschlossenseins sein kann, bedeutet, dass es als so etwas wie eine Stimmung beschrieben werden kann, in der Erscheinungen auf eine besondere Weise wirken. Es ist nicht nur ein Blick, der sich auf die Form richtet, der Lesekompetenz andeutet, der an Effekten interessiert ist und diese durchschaut, sondern es ist auch ein entschuldigender, toleranter Blick, der alles hinnimmt, aber sich auch überraschen lassen will. Er entzieht sich den voraussetzungsvollen, kalkulierten Bildern der Hochkultur und dringt in das offene, beziehungsreiche Gestrüpp der Populärkultur ein. In diesem Reich der wilden Bilder herrscht das Unerwartete.

Camp stellt also eine besondere Lesekompetenz dar, die mit einer wissenschaftlichen oder kritischen Lesekompetenz nicht gleichzusetzen ist. Das Wichtigste daran ist, dass sie Ursachen und Motive hat, ihr zum Beispiel Erfahrungen von Entfremdung zugrunde liegen. Dieser Text, der versucht, eine Familienserie für komplexer und interessanter zu halten, als sie anfangs erscheinen mag, der versucht, einigen widersprüchlichen Spuren von Erlebnissen mit ihr zu folgen, hat ebenso seine Ursachen in Erfahrungen von Entfremdungen, etwa eine Abscheu vor Erscheinungen, die keinen Eindruck mehr hinterlassen. Hier ließe sich einfach feststellen, dass mir etliche von der Hochkultur hervorgebrachte Bilder zunehmend stumpf und wirkungslos erscheinen und eine unangenehme Gleichgültigkeit hinterlassen, deren Ursachen nachzuspüren hier zu weit führen würde. Und ebenso ließe sich hier sagen, dass es auch eine Abscheu vor den vielen rhetorischen Bildern aus Nachrichten, Magazinen und Reportagen gibt – Bilder, die auf unerträgliche Weise durchsichtig und wirkungslos sind. Um der von Kultur und Ideologie hinterlassenen Indifferenz etwas entgegenzusetzen, suche ich nach luziden Bildern, nach Affekten, die eine medial induzierte Erstarrung aufzulösen vermögen, nach Bildern, die wehtun und auf andere Weise etwas bezeugen als mit Bedeutungen überfrachtete Bilder.

Teile dessen finde ich, wenn ich *Seventh Heaven* sehe, deren Bilder ambivalenter und vielschichtiger erscheinen als rhetorische, bezeugende Bilder. Nicht durch die Inszenierung der in einer suburbanen, christlichen Familie verkörperten Fantasie des Gewöhnlichen, sondern eher dadurch, wie die Bilder zwischen Künstlichkeit und der durch sie erregten sinnlichen Wirkungen oszillieren, wird das Gewöhnliche dargestellt. Die Bilder scheinen mehr zu sagen, als sie sagen, – durch die Inszenierung, durch ihre Ausleuchtung, durch die Art, wie die Figuren in die Kamera blicken. Und welche Bedeutung in ihnen steckt, bringt eine besondere Stimmung – zum Beispiel eine von Camp geprägte Stimmung – erst hervor.

Das Gefühl *Seventh Heaven*: Fernsehgenre und Narration

Was mitgeteilt wird, oder was das Gefühl vermittelt, dass etwas vermittelt wird, hat viel mit der Erzählform einer Fernsehserie zu tun, wobei es nicht um etwas geht, was unmittelbar abgebildet wird oder evident gemacht werden könnte, sondern um etwas, was das Produkt seltsamer, zufälliger Vermischung von Aspekten ist, die sich aus dem jeweiligen Genre ergeben. Das macht Ien Ang in »Das Gefühl *Dallas*« (1986), ihrer wichtigen Arbeit über die amerikanische Fernsehserie *Dallas*, deutlich: Die Serie ist eine hybride Mischung – eine melodramatische Endlosserie im Gewand einer aufwendigen zur Prime-Time ausgestrahlten Soap Opera. Ihr Erfolg lässt sich auch daraus erklären, dass sie einen »emotionalen Realismus« zur Abbildung bringt, der eine vielfältige Identifikation erlaubt: Wenn auch das Setting noch so unwirklich und unserem Lebensalltag entrückt erscheinen mag, Sue Ellens Gefühle können wir verstehen, weil deren basalen Inhalte nicht weit von unseren Gefühlen entfernt sind, was Ang auch als den Unterschied zwischen der denotativen und konnotativen Seite der Inszenierung beschreibt (ebd., 53f). Ang weist also auf einen Zugang hin, der sich nicht notwendigerweise auf die kritikwürdigen Inhalte richtet, sondern auf etwas, was die Serie als Gesamttext zu vermitteln versteht und zum Vehikel der Darstellung bestimmter Gefühle werden lässt. Jane Feuer (1995) macht in ihrer Arbeit zu *Dynasty* (dt. *Denver Clan*) in ähnlicher Weise auf einen hintergründigen Inhalt aufmerksam, der sich aus der Erzählform ergibt, in dem sie den Unterschied zwischen der Erzählform der Sitcom und der melodramatischen Endlosserie herausstellt: Die progressive, liberale Sitcom, die es seit den 1970er Jahren gibt, mag zwar von den selbstreflexiven, ironischen Elementen ihrer Inhalte bestimmt erscheinen, aber sie hat auch etwas extrem Affirmatives, weil es die Episodenstruktur erfordert, dass ein am Anfang stehendes Pro-

blem oder eine Irritation am Ende eine (Auf-) Lösung findet und die Sitcom damit, obwohl sie die Wandelbarkeit von Wirklichkeit und Identitäten andeutet, immer wieder zu einem Status quo zurückkehrt. Dagegen kennt eine Serie wie *Dynastie*, in deren Welt Humor keinen Platz findet, nur den permanenten Ausnahmezustand. Hier wird aber auch wirklich überhaupt kein Problem gelöst. Der Erfolg der Serie erklärt sich dadurch, dass es ihr so gelingt, die impliziten, von konservativer Ideologie verhüllten Widersprüche und Defizite der Reagan-Ära zu artikulieren (ebd., 125f). *Dynastie* bebildert nicht nur die Leere der reichen Menschen von Denver, sondern auch die Leere seiner Zuschauer. Es geht im Melodrama um diese innere Leere, um das Gefühl, sich nur noch durch übertriebene Gesten Raum und Ausdruck verschaffen zu können. Melodrama kann damit auch als ein widerständiger Ausdrucksmodus betrachtet werden.◀7

In diesem Kontext ist *Seventh Heaven* zu betrachten: Die Serie schlägt sozusagen den Bogen von Reagan zum jungen Bush. Ein narrativer Zufall ermöglicht es der Serie, zum Vehikel der Darstellung bestimmter Widersprüche seiner Zeit zu werden, für die es keine andere Ausdrucksform gibt. Niemand denkt sich eine implizite Widersprüche bebildernde Erzählform aus. Es ist eine zufällige Evidenz, die sich als Anschlussphänomen aus dem Erfolg dieser Serien ergibt, die sich auch nur dann erforschen lässt, wenn man die »eigene« Reaktion auf die Serie untersucht.

Was sie zu einem Medium bestimmter Gefühle macht, ist unter anderem die Mischung der Episodenstruktur der Sitcoms, bei der am Ende einer Episode immer alle Probleme gelöst sind, mit der Endlosigkeit einer melodramatischen Serie, die Probleme immer nur aufschiebt, zu einem großen Gefühlsstau anhäuft und in deren Welt es keinerlei Humor und Entlastung gibt. Dementsprechend mischen sich zwei Tonarten. Oft agieren die Figuren wie in einer Sitcom: Einer macht einen Witz, der andere reagiert darauf verzögert, so als warteten sie jetzt auf die Reaktionen eines Studiopublikums.◀8 Obwohl sie dabei nicht besonders witzig sind, bringt dies bestimmte Konnotationen ins Spiel. Dazu kommt noch folgende sitcomtypische Struktur: Meist gibt es pro Folge ein Problem, das mit allen Figuren durchgespielt wird: Wenn die kleine Ruthie Angst hat, dann haben auch Simon und Mary vor irgendetwas Angst. Am Ende scheint sich dieses Problem aufzulösen, aber in Wirklichkeit löst sich nichts auf. Der melodramatische Charakter zeigt sich in fernsehgenreotypischen Momenten, wenn etwa am Ende einer Szene die Kamera sehr lange auf dem Gesicht eines Darstellers ruht. Das bringt andere, negative Konnotationen ins Spiel: Auch die Welt der *Camdens* erscheint wie die Welt der *Carringtons* in *Dynastie* im Modus eines permanenten Ausnahmezustands. Obwohl die Figuren vorgeben, ihre Lektion gelernt zu haben, haben sie in Wirklichkeit nichts gelernt und machen

dieselben Fehler immer wieder. Es gibt in dieser Welt einen Grundkonflikt, der keine Lösung findet. Was als Zuhause den siebten Himmel darstellen soll, erweist sich als ein unangenehmer Ort der totalen Überwachung und Bestrafung. In der Tat sind die Eltern besonders darin geübt, sich immer wieder neue, ›vernünftige‹ Strafen für die harmlosen Vergehen ihrer Kinder auszudenken. Den wohlgelaunten, harmonischen Bildern drängt sich ein zweiter Sinn auf, nämlich der unmögliche Versuch, diese Welt von tiefergehenden Konflikten und Widersprüchen reinzuhalten. Dieser Innenraum der Familie scheint sich nur erhalten zu können, wenn er das Draußen als das Schlechte markiert, so dass dem Draußen und seinen Zuordnungen – Drogen, Verbrechen, Sexualität – oft nur mit Hysterie begegnet werden kann.

Therapeutische Evidenzeffekte

Aber wenn dies misslungene, falsche Inszenierungen sind, warum berühren sie dann ihre Betrachter? Diese melodramatischen Extremfälle der Serie, in der diese Welt zu kollabieren scheint, bebildern eben auf unnachahmliche Weise nicht eine eingebilddete Angst, sondern eine ›wirkliche‹ Angst. Das Draußen wie auch der Innenraum der Familie und des Zuhauses lassen sich nicht freihalten, sie müssen innere wie äußere Widersprüche verkraften können. Das etwas nicht zurückgehalten werden kann, wird deutlich, wenn Matt seiner Familie entflieht und in der Kirche wieder eingefangen wird, wenn die Schwester im Alkoholrausch tobend den Ausschluss aus der von ihr so geliebten Familie beklagt, aber auch in einer der Szenen, in der Eric im Zimmer eines Mädchens ein Waffenarsenal in einem Kinderbett entdeckt und damit der extreme Kontrast zweier Welten – kindliche Unschuld und jugendliche Delinquenz – betont wird.

Dass alles sind irritierende Bilder, erregende Bilder, übertrieben und damit auch zufällig, weil das, was der Text *Seventh Heaven* zu bezeugen glaubt, hintertrieben wird. Es fällt leicht, sie rhetorisch zu lesen, genau zu bezeichnen, welche falschen Vorstellungen hier bebildert werden sollen. Sie lassen sich aber auch als Evidenzeffekte einer anderen Art lesen, die dazu einladen, über diese fragile Fantasie einer Familie und ihrer basalen Ängste und unmöglichen Versuche, eine reine (narrative) Welt aufzubauen, nachzudenken. So lässt sich hier auf eine Dimension zweier unterschiedlicher Evidenzeffekte hinweisen. Es geht um einen Gegensatz zwischen rhetorischen Bildern und anderen Bildern, die schwerer zu klassifizieren sind. Es geht hier aber auch um eine Zone des Gewöhnlichen, die sich der endlosen Affirmation von Bedeutung durch Wieder-

holung des Bekannten entgegenstellt, die in einer Populärkultur, die als Natur betrachtet werden kann, etwas anderem als sich selbst (als Teil einer Kultur) begegnen will. Es geht hier um eine Zone der Entsubjektivierung, eine Zone des Affektes und des Schmerzes, die im Sinne Emersons, Wittgensteins und Cavells zur Therapie dienen kann, die nicht nur dazu einlädt, die Wirklichkeit zu sich vordringen zu lassen, sich nicht mit naheliegenden Erklärungen zu begnügen, damit aufzuhören, etwas zu verleugnen, sondern auch von falschen Vorstellungen und Bildern, die von uns Besitz ergreifen, geheilt zu werden.

Ich verstehe also die Bilder von *Seventh Heaven*, wie auch andere Bilder, die in der und durch die Populärkultur hervorgebracht werden, als therapeutische Bilder, Bilder, die nichts meinen oder etwas anderes meinen, oder meinen, ohne dass jemand etwas gemeint hätte – mehr Natur als Kultur. Es sind Bilder, die von den vielen Bildstrategien, Rhetoriken des Bildes, von den vielen Versuchen, Evidenz herzustellen und Ideologie zu naturalisieren, von allen Bildern, die von uns Besitz ergreifen sollen, befreien, indem sie auf andere Weise von uns Besitz ergreifen. Sie entziehen sich auf hintergründige Weise der Vorstellung eines einfachen Sehens, weil es Bilder sind, die erlitten werden, die abstoßen, die Erwartungen hintergangen haben, die nicht ausgedacht worden sein können.

Das ist sozusagen nicht nur ein therapeutischer, sondern ein funktionaler Sinn der Bilder, der einen Aspekt des Interesses an ihnen ausmacht und sich nicht auf deren Inhalte richten muss. Aber jenseits dieser Wirkung, die durch eine auf seltsame Weise bezeugende Kraft dieser Bilderscheinerungen erreicht wird, finde ich noch etwas anderes in ihnen, wenn ich über sie nachdenke, abwarte, auf produktive Weise ersten Eindrücken misstrauere, sie auf mich wirken lasse. Ich kehre zu diesen ungeheuerlichen Bildern der Episode über den in Afghanistan getöteten US-Soldaten in der Kirche zurück (vgl. Abb. 4 und 5). Die Einstellungen vereinigen die ›authentisch‹ trauernden und die ›narrativ‹ trauernden in einem Bild. Auf der einen Seite sehen wir etwas, was im Kontext der Künstlichkeit der Serie als Kontrastphänomen noch wirklicher wirkt und was einem Bild oder einer Fantasie von unverstellter Realität, die immer wieder am filmischen Bild entwickelt wurde, extrem nahe kommt. Auf der anderen Seite sehen wir etwas, was gerade in der übertriebenen Inszenierung von Wirklichkeit auf vermittelte Weise die Effekte von Wirklichkeit entstehen lässt. Nach einer langen Verzögerung erscheinen die Einstellungen, die zu einer inneren Bildfantasie zusammengefügt werden, die im ersten Moment deswegen wehzutun scheint, weil sich hier eine so durchsichtige Rhetorik der Heimatfront Ausdruck verschaffen will, als eine überaus komplexe, suggestive Darstellung des Wechselspiels von Wirklichkeit und Fantasie. Letztendlich ist dies eine Inszenierung,

Darstellung und Abbildung des Gewöhnlichen, also von etwas, was da ist, sich aber nicht wirklich festhalten lässt und gerade dann verschwindet, wenn es festgehalten werden soll. Die Bilder nähern sich der von Cavell als so überaus flüchtig beschriebenen Materialität und Präsenz des Gewöhnlichen an. Und diese Darstellung wird einzig durch die Populärkultur – durch die Zufälligkeit und Natürlichkeit ihrer Erscheinungsformen, aber auch durch die Bereitschaft und Fähigkeit, sich Campfantasien hinzugeben –, ermöglicht. In diesem Sinne finde ich sie nicht allein als rhetorisches, politisches, soziokulturelles Phänomen interessant, sondern auch ästhetisch zutiefst überzeugend.

- 01▶** Aaron Spelling ist der erfolgreiche Produzent so unterschiedlicher Formate wie Hart to Hart (dt. Hart aber Herzlich) in den 80er und Beverly Hills 90210 in den 90er.
- 02▶** Das beschreibt etwa John Fiske in *Media Matters*, wenn er darauf hinweist, dass Serien wie *The Simpsons* oder *Married with Children* als ein Abgesang auf die Familienwerte der 80er zu betrachten sind und damit das Ende von Bush (dem Älteren) bereits 4 Jahre vor seiner Abwahl anzukündigen begannen. Die populäre Abstimmung darüber hat beispielsweise in dem Moment stattgefunden, als *The Simpsons* die konservative ›family values‹ vertretende Serie *The Bill Cosby Show* zum ersten Mal in den Einschaltquoten überflügelt hat. (Fiske 1994, 122f).
- 03▶** »The profoundest as well as the most superficial questions can be understood only when they have been placed in their natural environments« (Cavell 1976, 41).
- 04▶** Der klassische Film ist die Kunst, die im 20. Jahrhundert erfolgreich war, ohne die Last der Ernsthaftigkeit tragen, ohne über sich selbst als Medium nachdenken zu müssen (Cavell 1979a, 118), was sich spätestens seit den frühen 60ern geändert hat. Mit dem Wunsch, Kunst zu werden, hat Film seine Fähigkeit der unmittelbaren Reflexivität seiner Erscheinungen verloren.
- 05▶** Diese Spannung ergibt sich aus der Fragilität der Übereinstimmungen in der Sprache, die immer nur vorläufig, auf die Kontexte gerichtet sind und die eine Sehnsucht nach stabilen Übereinstimmung auslösen. Das bringt den Philosophen dazu, sich diesen Kontexten der gewöhnlichen Sprache und damit des Menschlichen zu entziehen, was aber auch einen ›natürlichen‹, existenziellen Impuls darstellt: »Nothing is more human than the wish to deny one's humanity, or to assert it at the expense of others« (Cavell 1979b, 109).

- 06►** Am Anfang der Folge ist ein aufgestelltes Foto des Marine in Uniform zu sehen, das mit folgender Ankündigung versehen ist: »Die heutige Folge ist Staff Sgt. Dwight J. Morgan und dem United Marine Corps gewidmet«.
- 07►** Cavell stellt diesen Aspekt des Melodrams, der sich auf andere Weise gegen Unterdrückung wehrt, in *Contesting Tears* (1996) heraus. Das Übertriebene, die Campiness des Melodramas, der visuelle Exzess geht mit einer sprachlichen Krise einher, die nach anderen Modi der Mitteilung suchen muss: »It is like searching for the power of a word when the conditions of language have been lost« (Cavell 1996, 42).
- 08►** Die Serie wird von Gitarrenmusik begleitet. Immer dann, wenn eine witzige Bemerkung fällt, wird der reaction shot von einigen Akkorden begleitet, die komisch klingen sollen, etwas, was man von der Musik in Westernkomödien oder von witzigen Tierfilmdokumentationen kennt.

Literatur

Ang, Ien (1986) *Das Gefühl Dallas. Zur Produktion des Trivialen*. Bielefeld: Daedalus Verlag.

Cavell, Stanley (1976) *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cavell, Stanley (1979a) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* Cambridge: Harvard University Press.

Cavell, Stanley (1979b) *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

Cavell, Stanley (1981a) *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press.

Cavell, Stanley (1981b) *The Senses of Walden*. Chicago und London: The University of Chicago Press.

Cavell, Stanley (1984) *The Politics of Interpretation (Politics as Opposed to What?)*. In: ders. *Themes Out Of School. Effects and Causes*. Chicago und London: The University of Chicago Press, S. 27-60.

Cavell, Stanley (1996) *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago und London: The University of Chicago Press.

- Cavell, Stanley** (2002) Der Streit um das Gewöhnliche. In: ders. Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays. Frankfurt: Fischer, S. 219-264.
- Emerson, Ralph Waldo** (1888) The American Scholar. In: Selected Writings of Ralph Waldo Emerson. Eingel. von Percival Chubb. London: Walter Scott, Ltd., S. 318-335.
- Feuer, Jane** (1995) Seing Through the Eighties. Television and Reaganism. Durham und London: Duke University Press.
- Fiske, John** (1994) Media Matters. Everyday Culture and Social Change. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gould, Timothy** (1998) Hearing Things. Voice and Method in the Writings of Stanley Cavell. Chicago: The University of Chicago Press 1998.
- Morley, David** (2000) Home Territories. Media, Mobility and Identity. London / New York: Routledge.
- Nagl, Ludwig** (2002) Stanley Cavells Philosophie des Films. In: Deutsche Zeitung für Philosophie Nr. 1, 2002. Berlin: Akademie Verlag, 163-174.
- Silverstone, Roger** (1994) Television and Everyday Life. London / New York: Routledge.
- Sontag, Susan** (1982) Anmerkungen zu ›Camp‹. In: Kunst und Antikunst, Suhrkamp: Frankfurt a. M., S. 322-341.
- Thoreau, Henry David** (1979) Walden oder Leben in den Wäldern. Zürich: Diogenes.
- Williams, Raymond** (2002) Programmstruktur als Sequenz oder ›flow‹. In: Grundlagen-texte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Hrsg. v. Adelman, Ralf et. al. Konstanz: UVK, S. 33-44.
- Wittgenstein, Ludwig** (1984) Philosophische Untersuchungen. In: Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Bd.1. Frankfurt: Suhrkamp.

ERINNERUNG, EVIDENZ UND KINO

Der Zeitraum um die letzte Jahrhundertwende gilt als eine Phase des kulturellen Umbruchs, in der sich überstürzende technische und mediale Entwicklungen traditionelle Denkformen in Frage stellten. Insbesondere die Theorien Bergsons und Freuds sind beispielhaft für einen Zusammenhang, den Hans-Ulrich Gumbrecht als typisch für die Jahrhundertwende benennt: das Aufkommen der Bildmedien und damit einhergehend ein sinkendes Vertrauen in die Möglichkeiten der begrifflichen Welterschließung. Gumbrecht sieht in der 1895 beginnenden Geschichte des Films den Beginn eines epistemologischen Umschlags vom begrifflichen Denken zur »Beschreibung von vorkonzeptuellen Schichten des Bewusstseins« (1995, 175). Neben Meads Theorie der Vorstellungskraft und Sigmund Freuds Traumdeutung ist Henri Bergsons Begriff der Dauer eine solche Theoretisierung einer vorbegrifflichen Wahrnehmung. Gumbrecht weist darauf hin, dass es um die Jahrhundertwende auch eine Gegenbewegung gegeben hat, nämlich »philosophische Positionen, welche sich gerade aus dem Widerstand gegen die Verflüssigung der Begriffe in bewegte Bilder und gegen die Verflachung der Erfahrung in Wahrnehmung konstituierten« (ebd.), z.B. Max Scheler, Karl Mannheim, Alfred Schütz. Diese Ansätze konnten allerdings, so Gumbrecht, die Implikationen des unaufhaltsamen Vormarschs der Bildmedien nicht auffangen und wurden gewissermaßen überholt: »Während die Intellektuellen an solchen Versuchen zur Rettung der Erfahrung, des Verstehens und der Werte arbeiteten, schritt im Alltag die Umstellung auf eine körperzentrierter Wahrnehmung fort.« (ebd.) Inzwischen ist es zu einer Spaltung beider Bereiche gekommen, das Problem ist aber nach wie vor virulent: »Noch die epistemologische Situation der Gegenwart scheint von der Bifurkation zwischen einer Sphäre der Begrifflichkeit, der Statik, der Sprache und einer Sphäre der Wahrnehmung, der Bewegung, des Körpers beherrscht zu sein [...]« (ebd. 176).

Die Vorstellung der Evidenz gehört dieser Sphäre des Nicht- bzw. Vorbegrifflichen an, denn Evidenz muss sich nicht über die Art ihres Zustandekommens ausweisen. Ein evidenten Phänomen mag zwar gute Begründungen

haben, kommt aber auch ohne diese aus, denn evident nennt man ja im gängigen Sprachgebrauch das, was unmittelbar einleuchtet und unzweifelhaft erscheint. Wenn ich mich im Folgenden mit Konzepten von Evidenz beschäftige, so möchte ich hierfür Beispiele aus dem Bereich der Gedächtnistheorien der Jahrhundertwende heranziehen. Das Gedächtnis war ein wichtiges Thema in Philosophie und Psychologie, weil sich auf diesem Terrain eine Reihe von Konflikten bearbeiten ließ: z.B. die Frage nach der Treue von Repräsentationen zeitlich zurückliegender Komplexe, die Frage nach dem Zusammenspiel von Körper und Geist, das Problem der Bildvorstellungen und der Fantasie bei der Urteilsbildung, die Frage nach der Bewältigung einer Flut von Informationen und die Art und Weise ihrer Verarbeitung – um nur einige zu nennen. Eine historische Epoche, für die Sichtbarkeit und Begrifflichkeit in die Krise geraten sind, interessiert sich hier für ein menschliches Vermögen, dessen Produkte zwischen Notwendigkeit und Zweifelhaftigkeit angesiedelt sind, und die auf nur schwer durchschaubaren Wegen zustande kommen. Diese Problemfelder betreffen ebenso die gleichzeitig sich entwickelnden Massenmedien, insbesondere das Kino. Auch das Kinoerlebnis präsentiert unmittelbar Einsichtiges, sinnlich-bildliche ›Wahrheiten‹, deren Status ungeklärt ist: Im Kino ›sieht man, wie es ist‹. Die komplexe Beziehung zwischen Sichtbarkeit und Aussagekraft wird dabei zur Offensichtlichkeit eingeschmolzen. Wenn sie auch das intellektuelle Raisonement überspringen oder umgehen, so können Urteile dieser Art dennoch nicht einfach als irrational/ungültig verworfen werden. Sie repräsentieren massenmediale Umformungen von Charcots berühmtem Diktum „sehen ist erkennen“ und gehören der Sphäre vorbegrifflichen Erkennens an, der auch Gedächtnisurteile zuzurechnen sind.

In den folgenden Überlegungen wird der Schwerpunkt auf einer Entfaltung des Evidenz-Gedankens in gedächtnistheoretischen Schriften der Jahrhundertwende liegen, und zum Abschluss werden diese auf das damals neue Medium Kino bezogen. Beispiele für Evidenz-Vorstellungen finden sich vor allem im Zusammenhang mit Erörterungen der subjektiven Erinnerung als eines Teils der Gedächtnistätigkeiten. Bevor ich auf die entsprechenden historischen Texte eingehe, möchte ich zunächst anhand neuerer Darstellungen die Problematik, die den Kontext bildete, kurz skizzieren.

Gedächtnis und Erinnerung

Die Arbeit des menschlichen Gedächtnisses ist vielfältig und geht weit über das hinaus, was andere Informationsverarbeitungsmechanismen oder -systeme zu leisten vermögen; sie besteht im Wesentlichen aus der Verarbeitung von Inhalten, deren Transformation und der Bildung von Repräsentationen. Über die Form der Repräsentation (zumal über die materielle) von Inhalten im menschlichen Gedächtnis ist wenig bekannt, und was die Transformationsbildung betrifft, so ist diese außerordentlich komplex: Ihre Ergebnisse reichen von unwillkürlichen Reproduktionsleistungen bis hin zu Erinnerungen, bei der das ›wieder Geholte‹ weit von der Wiederholung oder gar einer Reproduktion entfernt ist. Bei jedem Zurückgreifen auf bereits erworbenes Material ist dessen Vergangenheit weniger relevant als der gegenwärtige Kontext. Henry H. Price formuliert dies am Beispiel der bewussten Erinnerung: »What matters [...] is not what my past actually was, or even whether I had one; it is only the memories I have now which matter, be they false or true« (Price 1969, 84).

Bezeichnend für das menschliche Gedächtnis ist seine Prozesshaftigkeit: Seine Aufgabe besteht nicht darin, Geschichte (im Sinne eines endgültig Vergangenen) zu produzieren, sondern in der Gewährleistung von Stabilität und Flexibilität zugleich. Zweites Charakteristikum ist die affektive Organisation des Gedächtnisses: Es bewertet sein Material nach den jeweiligen Affektbeträgen, und die Affekte wiederum stellen die Energie für die Gedächtnisarbeit bereit (vgl. z.B. Rapaport 1977; Palombo 1978). Diese Arbeit nun besteht nicht einfach im Aufnehmen und Speichern, sondern zunächst in der Prüfung der Relevanz des aktuellen Materials. Der Großteil der Wahrnehmungsinhalte besteht diese Prüfung nicht und wird gezielt vergessen; die Spuren dessen, was zunächst Eingang gefunden hat, werden immer wieder umorganisiert, verstärkt und abgeschwächt, zusammengefasst und verschmolzen, sortiert und ökonomisch vereinfacht. Theorie und Forschung zum Gedächtnis können sich naturgemäß viel besser mit dem Auseinandersetzen, was bereits in das Gedächtnis hineingelangt ist, als mit dem Vergessenen; es muss jedoch davon ausgegangen werden, dass vieles von dem, was im Lauf der Zeit an Bedeutung verliert, wieder vernichtet wird:

»Contrary to common belief we forget most of our experiences; the greater part of what happens to us is soon irretrievably lost. [...] we remain unaware of the many things we have forgotten, precisely because we have forgotten them. Linton's periodic reviews of her diary, in which she had noted the outstanding events of her each day in 1972, revealed that memory grossly altered events [...]. Originally significant details of her life became fragments of nonsense, whole phrases utterly unintelli-

gible [...] until after six years one-third of her recorded events had entirely vanished from memory« (Lowenthal 1985, 208).

Obwohl so vieles vergessen wird, ist die Menge dessen, wovon Dauerspuren gebildet werden, immer noch außerordentlich groß: »[...] in order to make our way through the everyday world, we are required to summon up our own memories of the past on a mass-production schedule« (Palombo 1978, 30). Damit das aufgenommene Material bei Bedarf wieder aktiviert werden kann, muss es ›sinnvoll‹ eingeordnet werden; d.h. verwandtes, bereits vorhandenes Material muss aufgesucht und mit dem Neuen verknüpft werden. In der Regel wird eine Vielzahl von Verbindungen gebildet, so dass jedes Element auf unterschiedlichsten Wegen wieder erreicht werden kann. Ein Großteil des Gedächtnisinhalts besteht nicht aus Einzelereignissen, sondern aus Schemata und Ordnungskategorien, die man sich vermutlich nicht als bildhafte Elemente vorzustellen hat, sondern vielmehr als Bahnungen, die aufgrund der häufigen Benutzung besonders schnell leiten. Jede Wahrnehmung hängt davon ab, auf welchem Hintergrund von Vergangenen sie stattfindet, jedes Erkennen ist immer ein Wiedererkennen.◀1 Die Reaktivierung vergangenen Materials ist also nicht nur zur Bildung von Dauerspuren erforderlich, sondern bereits dann, wenn es gilt, das Gegenwärtige überhaupt zu verstehen, auch wenn es keinen Eingang in das Gedächtnis finden wird.

Dieser permanente Abgleich von Vergangenen und Gegenwärtigem ist ein Prozess, der sich automatisch und von uns unbemerkt vollzieht. Lediglich das, was man im eigentlichen Sinne ›Erinnerung‹ nennt, ist dem Bewusstsein zugänglich und bis zu einem gewissen Grad von ihm steuerbar. Unwillkürliche Erinnerungen, die ins Bewusstsein gelangen, sind manchmal nur schwer zu beeinflussen, und die Produktion willkürlicher Erinnerungen ist möglich, muss aber den Wegen folgen, die durch das jeweilige Gedächtnis vorgegeben werden. Nicht nur der Weg, sondern auch das spezifische Erscheinungsbild, in dem die gesuchten Erinnerungselemente sich präsentieren, werden durch das Gedächtnis bestimmt. Es ist nicht ohne weiteres zu Diensten, sondern vielmehr eine Macht, der man sich ein Stück weit überlassen muss, um von ihr profitieren zu können. Der These Palombos zufolge ist das Gedächtnis auf hohe Aufnahmefähigkeit unter Zeitdruck angelegt und weniger auf schnelles Wiederauffinden einzelner Inhalte (vgl. Palombo 1978, 34).

Mag der Anteil der Erinnerung an der gesamten Gedächtnisarbeit auch gering sein, so ist sie doch neben der Vielzahl von gelernten und ständig benutzten Schemata und Kategorien am leichtesten zugänglich und damit auch bestimmend für unsere Auffassung vom Gedächtnis im Allgemeinen. Am Beispiel ih-

rer bildhaften Repräsentationen lässt sich die beständige Dynamik, die für alle Gedächtnisoperationen kennzeichnend ist, für viele Gedächtnistheoretiker am greifbarsten darstellen. Theodor Ziehen charakterisiert sehr treffend die Natur dieser Bilder: »Es [das Erinnerungsbild] zerfließt gewissermaßen fortwährend unter dem Einfluss anderer Erinnerungen bzw. Vorstellungen, von denen wir es nicht isolieren können« (Ziehen 1908, 9).

Dieses unabgegrenzt fließende der sichtbaren Gedächtnisinhalte scheint darauf hin zu deuten, dass es womöglich überhaupt keine festen Vorstellungskomplexe gibt, die im Lauf der Zeit immer wieder revidiert, also aufgerufen und umgeformt werden, sondern nur ein Netz von Verflechtungen, aus denen heraus immer neue, mehr oder weniger ähnliche Verdichtungspunkte aktualisiert werden. Erinnerungsbilder verweisen auf eine Vergangenheit, deren Status immer unklar bleibt: Der historische Kontext ihrer Entstehung, also des auslösenden Vorfalls, vermischt sich untrennbar mit ihrer weiteren Entwicklung innerhalb des Gedächtnissystems, mit der Geschichte ihrer Modifikationen und Umstrukturierungen, sie werden »usuriert«, wie Freud sagt.❷ Manche Erinnerungen mögen eher »realistische« Aussagen über vergangene Ereignisse oder Gedanken treffen, andere sind viel stärker selbstreflexiv und integrieren Elemente größerer Zeitspannen – sichtbar ist jedoch nichts davon; für die Gestalt von Erinnerungsbildern ist die Trennung von innen und außen, früher oder später, Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit nicht wichtig.

»To remember a thing is at best to credit it as probable; [...] memories can be checked only against other recollections of the past, never against the past itself. [...] No one else can wholly validate our own experience of the past. [...] on the whole, we place unjustified confidence in our own memories« (Lowenthal 1985, 200).

In der Regel spielt ein Abgleich mit der historischen Wahrheit für die Erinnerung nur eine geringe Rolle; persönliche Erinnerungsbilder haben eine Evidenz für denjenigen, der sie produziert und sind damit einfach gültig.❸

Erinnerungsevidenz, Bewusstsein, Immersion

Dieser Status der Erinnerung zwischen Unzuverlässigkeit und dem subjektiven Gefühl des Überzeugtseins lässt sie um die Jahrhundertwende zu einem interessanten Gegenstand werden. Die Frage nach der Tatsächlichkeit dessen, worauf Erinnerungen sich beziehen, ist dabei meist von untergeordneter Bedeutung. Treue in der Reproduktion ist eine Forderung, die eher an automatisch ablaufende oder automatisierbare Gedächtnistätigkeiten gestellt wird, sowie

an den Bereich des körperlichen Gedächtnisses. Die Erinnerung dagegen ist ein besonderes Phänomen, das auf seine jeweilige Bedeutung hin, weniger auf Verifizierbarkeit befragt wird. ◀4

Bergson z.B. entwickelt eine Theorie des Bewusstseins, die das Qualitative der Bewusstseinsinhalte in der Zeit betont. Damit entwickelt er eine Gegenposition zu Konzepten, die versuchen, das menschliche Bewusstsein mittels räumlicher Ordnungsvorstellungen zu beschreiben. Charakteristisch für das Bewusstsein ist für Bergson die Dauer, womit er die virtuelle Gleichzeitigkeit geistiger und sinnlicher Inhalte und unterschiedlicher Zeiten meint. »Die [...] tieferen Bewusstseinszustände [haben] keine Beziehung zur Quantität; sie sind reine Qualität; sie vermischen sich [...]. Die Dauer, die sie so erzeugen, ist eine solche, deren Momente keine numerische Mannigfaltigkeit ausmachen [...]« (Bergson 1994, 103). Diese Dauer ist im wesentlichen Gedächtnis, in dem Zeiten ineinander übergehen, sich von der Virtualität zur Aktualität bewegen, indem sie sich voneinander differenzieren. Die Gegenwart existiert nicht nur gleichzeitig mit ihrer eigenen Vergangenheit, zu der sie beständig wird, sondern mit der Vergangenheit im Allgemeinen. Die Dauer ist damit weniger durch das Nacheinander als durch die Koexistenz bestimmt. Die Trennung zwischen Vorher und Nachher ist im Bewusstsein nicht notwendig, da die miteinander verschmolzenen Vorstellungskomplexe keinen Raum einnehmen. Sie befinden sich in einem virtuellen Nebeneinander; und auch wenn unterschiedliche Vorstellungen zu unterschiedlichen Zeiten an Dominanz gewinnen, so muss dies nicht heißen, dass sie einander ursächlich bedingen und in einer Reihe aufeinander folgen, so wie dies der Fall wäre, wenn sie eine räumliche Extension hätten. Am Beispiel der Erinnerung formuliert Bergson dies wie folgt:

»Ich atme den Duft einer Rose ein und alsbald kommen mir verworrene Erinnerungen aus meinen Kinderjahren ins Gedächtnis. In Wahrheit sind diese Erinnerungen nicht durch den Rosengeruch erst wachgerufen worden; ich atme sie im Dufte selbst mit ein; er ist mir dies alles« (ebd., 122).

Die in der Aktualisierung auftauchenden Teile des Ganzen müssen nicht vorher darin (als einzelne Elemente) enthalten gewesen sein; im Akt der Erinnerung gibt es nur gegenseitige Durchdringung.

Bergson erfasst sehr treffend das eigenartig Fließende des Bewusstseins im Zustand der Kontemplation. Damit meint er nicht, dass dies der dominante Zug des alltäglichen Bewusstseins ist, denn aus theoretischen Gründen trennt er Bewusstsein und Handeln; sobald Handlungsanforderungen auftreten, werden die Bewusstseinsinhalte separiert und geordnet, denn sie stehen im Dienst einer potentiellen Aktivität. Diese Kategorisierung und Verräumlichung schuldet sich allein der Praxis, Bergson aber geht es um die Darstellung des eigentli-

chen Charakters des Bewusstseins an sich. Die Erinnerung ist für ihn von jedem Handeln weit entfernt und insofern durch die virtuellen Gleichzeitigkeiten des Bewusstseins gekennzeichnet. Sie ist kein Zurückschreiten, das sich in irgendeiner Weise mit räumlichen Metaphern beschreiben ließe, sondern eine Kontraktion des Bewusstseins in Schichten der Vergangenheit. Das Einatmen der Erinnerungen im Rosenduft ist ein Evidenzerlebnis, und es wird möglich, da das Bewusstsein keine verschiedenen Ebenen kennt, sondern Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einem umspannen kann. Die Frage nach Wahrheit und Berechtigung stellt sich hier nicht, denn über die gegenwärtige sinnliche Wahrnehmung findet eine Immersion in vergangene Zeiten und Ereignisse statt, deren Wahrheit in der Synthese liegt, nicht in den Einzelbestandteilen. Es ist auch irrelevant, ob der Rosenduft aus der gleichen Zeit wie die Kindheits-erlebnisse stammt, bedeutsam ist nur, dass er mit ihnen verbunden ist. Diese Verbindung ist ›wahr‹ in dem Sinne, dass die Beziehung zwischen diesem Duft und dieser Erinnerung unbedingt ist. Ein solches Erleben interessiert sich nicht für Repräsentation und die Rechtfertigung der Repräsentation durch nachweisbare Referenten – wenn der Duft die Erinnerung ›ist‹, besteht zwischen beiden keine Distanz, die die Konstruktion einer Brücke erfordern würde.

Erinnerungsevidenz, Unbewusstes, Unvordenkliches

Eine Aufklärung über die Bedeutung einer solchen Koinzidenz wäre sicher möglich, allerdings nicht in Kategorien, die den traditionellen Anforderungen an Statik und Verlässlichkeit genügen. Dies wird deutlich in den Schriften Freuds, die sich mit der Interpretation von Bewusstseinsinhalten beschäftigen, die einerseits mit der Aura absoluter Evidenz auftreten, deren Hintergründe aber ausgesprochen obskur sind. Es ist allgemein bekannt, dass Freud sehr bald den Gedanken eines historischen Tatsachengehalts der von seinen Patienten mitgeteilten Erinnerungen aufgab und sich stattdessen mit der Zerlegung der komplexen Strukturen in Repräsentationen und deren vielfältigen Beziehungen beschäftigte. Diese Analyse besteht in einer mühsamen Entzifferung der unendlichen Verschiebungen, Verdichtungen und Entstellungen der Gedächtnisinhalte, die bei der Bewusstwerdung immer wieder neue Formen annehmen. Bildet auch die auf dem Hintergrund sich wiederholender Strukturen (sei es im analysierten Material, sei es in den Deutungen) formulierte Theorie die Basis, so hat die Interpretationsarbeit dennoch immer wieder den Charakter, dem Augenscheinlichen, aber ›Unsinnigen‹ Sinn entlocken zu müs-

sen. Kein Rätsel ist abschreckend genug, um die Suche nach seiner Lösung zu verhindern.

Beispielhaft hierfür ist etwa das Phänomen der »Deckerinnerungen«. Es handelt sich dabei um Erinnerungen aus der frühen Kindheit, die meist aus gleichgültigen oder alltäglichen Eindrücken bestehen, zu denen sich häufig kein überzeugendes Äquivalent tatsächlicher Vorkommnisse finden lässt. Sie sind in der Regel mit überdeutlichen sensorischen Elementen ausgestattet (z.B. starke Farbigkeit, intensive Geruchs- oder Geschmackseindrücke), die halluzinatorisch übertrieben wirken, aber der jeweiligen Erinnerung einen äußerst überzeugenden Charakter verleihen. Damit verwandte Phänomene sind die Erinnerungstäuschungen, manchmal als *FAUSSE RECONNAISSANCE* oder *DÉJÀ VU* bezeichnet. Auch diese sind oftmals beeindruckend plastisch ausgearbeitet, beziehen sich aber auf Vorkommnisse, von denen nachweisbar ist, dass sie nicht stattgefunden haben. Die Deckerinnerungen verdanken ihre Bezeichnung der Tatsache, dass Freud sie als Verdichtungen von Erinnerungselementen interpretiert, die andere, in der Regel spätere, verdrängte Bewusstseinsinhalte vertreten. In »Über Deckerinnerungen« (Freud 1999a) beschreibt er einen Fall, in dem zwei Fantasien eines jungen Mannes verschmelzen, die beide verlorene Chancen der Vergangenheit mit möglichen zukünftigen Entwicklungen verquickten – sie wurden in einer (vermutlich etwas abgewandelten) Kindheitsszene zusammengefasst, die durch diese Rückprojektion einen hohen symbolischen Gehalt bekam. Das Bild der Vergangenheit vertritt dabei die Wünsche für die Zukunft.

»Für die Angaben unseres Gedächtnisses gibt es überhaupt keine Garantie. Ich will [...] aber zugeben, dass die Szene echt ist; [...] [sie wurde] aus unzählig vielen ähnlichen oder anderen hervorgesucht, weil sie sich vermöge ihres – an sich gleichgültigen – Inhaltes zur Darstellung der beiden Fantasien eignete [...]. Ich würde eine solche Erinnerung, deren Wert darin besteht, dass sie im Gedächtnisse Eindrücke und Gedanken späterer Zeit vertritt, deren Inhalt mit dem eigenen durch symbolische und ähnliche Beziehungen verknüpft ist, eine **DECKERINNERUNG** heißen« (ebd., 546; Herv. im O. gesperrt).

Freuds Analyse, die die Szene aus den späteren Fantasiebildungen heraus erklärt, lässt den jungen Mann dann letztlich doch an seinem stark ausgeprägten Gefühl für die Echtheit dieser Erinnerung zweifeln. Darauf erwidert Freud:

»Sehr wohl möglich, dass bei diesem Prozess auch die Kinderszene selbst Veränderungen unterliegt; ich halte es für sicher, dass auf diesem Wege auch Erinnerungsfälschungen zustande gebracht werden. In Ihrem Falle scheint die Kindheitsszene nur ziseliert worden zu sein; denken Sie an die übermä-

ßige Hervorhebung des Gelb und an den übertriebenen Wohlgeschmack des Brotes. Das Rohmaterial war aber brauchbar« (ebd., 549).

Interessant ist hier die Verwendung des Begriffs ›echt‹, im Gegensatz etwa zur Attribuierung ›wahr‹, die für den genannten Fall unangebracht wäre. ›Wahr‹ ist so gut wie gar nichts an der beschriebenen Szene, im Gegenteil, eigentlich lügt sie ja, da sie sich für etwas anderes ausgibt, als sie eigentlich meint und das Repräsentierte als unschuldiges Kindheitserlebnis maskiert, um es zu zeigen und gleichzeitig unerkennbar zu machen. ›Echt‹ meint lediglich den authentischen Kern der Erinnerung, eine auf schiere Faktizität abgemagerte Wahrheit, in diesem Falle nichts Anderes als das tatsächliche Dagewesensein der grünen Wiese, des Löwenzahns und des Kinderspiels. Es handelt sich um eine ›Verrohung‹ und es wird deutlich, wie wenig Authentizität allein gilt: sie macht sich zum Rohmaterial für Bedeutungen, die mit den sichtbaren Inhalten in erster Linie Oberflächenbeziehungen unterhalten. Problematisch ist dabei nicht die Zeichenhaftigkeit der Struktur, sondern die immanente Macht der Authentizität, die suggeriert, was echt sei, könne nicht unrichtig sein. Diese Echtheit charakterisiert das Evidenzerlebnis und erzeugt Aspekte, die sich letztlich der Analyse entziehen. Beeindruckender als alle aufklärenden Argumente sind an diesem Fallbeispiel die hohen sinnlichen Intensitäten: der gelbe Löwenzahn, die grüne Wiese, der Geschmack des Brots, das unschuldig-bösartige Spiel. Freud erklärt sie zwar als künstliche Aufladungen, die auf die Fantasiegehalte verweisen, aber letztlich ist es die Plastizität, die auf das Subjekt der Erinnerung so überzeugend wirkt, und diese ist so stark, dass sich auch auf den Leser des Textes überträgt. Die ›Deckerinnerungen‹ erinnert man, als seien sie eigene.

Auch die Erinnerungstäuschungen besitzen in der Regel die Eigenart, dass sie von einem starken subjektiven Authentizitätsgefühl begleitet sind. Einige von Freuds Beispielen beziehen sich auf konkrete Analysen und Auseinandersetzungen mit dem Analytiker, wobei behauptet wird, entweder der Patient habe ein bestimmtes Ereignis schon einmal erzählt, oder der Therapeut habe eine bestimmte Deutung schon früher gemacht. »Es wäre nun ganz unpsychologisch, einen solchen Streit durch Überschreien oder Überbieten mit Beteuerungen entscheiden zu wollen. Ein solches Überzeugungsgefühl von der Treue seines Gedächtnisses hat bekanntlich keinen objektiven Wert«, kommentiert Freud dies (Freud 1999b, 116).

Der Wert liegt vielmehr darin, dass es sich oft um besonders wichtige Mitteilungen handelt, die vom Patienten sozusagen mit einer doppelten Vergangenheit, der des Stattfundenseins und des bereits Erzähltseins aufgeladen werden. Auch die Behauptung, eine Deutung des Analytikers sei bereits

bekannt, integriert diese in besonders intensiver Weise in die Vergangenheit des Analysanden. »JETZT HABE ICH DIE EMPFINDUNG, ICH HABE ES IMMER GEWUSST.« (ebd. 123, im O. gesperrt). In der Regel ist es so, dass besonders starke aktuelle Empfindungen die halluzinatorische Erinnerung erzeugen und die Gegenwart in der Tiefe der Vergangenheit verankern. Freud zitiert hierzu aus einem Brief von Ferenczi: »Ich habe mich sowohl bei mir als auch bei anderen davon überzeugt, dass das unerklärliche Bekanntheitsgefühl auf unbewusste Fantasien zurückzuführen ist, an die man in einer aktuellen Situation unbewusst erinnert wird.« (Freud 1999c, 297) Das In-eins-Fallen der Gegenwart mit der Vergangenheit erstreckt sich hier nicht wie bei Bergsons Beispiel mit dem Rosenduft allein auf das Bewusstsein, sondern auch auf das Unbewusste. Aber wie bei Bergson spielt es auch hier keine Rolle, was WAR und was IST, ist es nicht relevant, ob die Gegenwart vergangenheitsgetränkt ist, oder Vergangenes vergegenwärtigt wird. Wichtig ist der von lebhafter Sinnlichkeit geprägte Eindruck einer Zeitlichkeit des Selbstverständlichen, in der Vergangenheit und Gegenwart einander bestätigen und von nichts abhängen. Deleuze nennt dies das »Unvordenkliche« und erläutert es am Beispiel Prousts:

»Combray taucht nicht in der Art wieder auf, wie es gegenwärtig war oder sein könnte, sondern in einem Glanz, der nie erlebt wurde, als eine reine Vergangenheit, die schließlich ihre doppelte Unreduzierbarkeit offenbart: auf die Gegenwart, die sie gewesen ist, aber auch auf die aktuelle Gegenwart, die sie sein könnte [...]. Die früheren Gegenwarten lassen sich in der aktiven Synthese jenseits des Vergessens repräsentieren, soweit das Vergessen empirisch belegt ist. Hier aber taucht Combray im Vergessen und als Unvordenkliches in Form einer Vergangenheit auf, die niemals gegenwärtig war: das An sich Combrays« (Deleuze 1989, 117).

Dieses ›An sich‹ meint nicht Zeitlosigkeit, sondern Erinnerung als ein Phänomen, in dem auf eine spezifische Art und Weise durch den Zeitbezug Vorstellungen intensiviert werden, die der Fantasie die ›Echtheit‹ voraushaben und die Wirklichkeit durch Brillanz übertreffen. ›Echt‹ ist eine Zuschreibung, die sich üblicherweise an Materialien oder Gegenstände richtet, vorzugsweise an wertvolle, die oft imitiert werden, während ›wahr‹ oder ›richtig‹ Konstruktionen betreffen, die nur selten unhinterschreitbare Eindeutigkeiten erzeugen können.

Erinnerungsevidenz und Identität

Erinnerungsevidenz wird bei Bergson und Freud zwar angesprochen, ist aber ein Nebenthema ihrer eigentlichen theoretischen Interessen, die sich einmal auf die Darstellung des Bewusstseins, einmal auf die Wirkungen des Unbewussten richten. Unter der Vielzahl inzwischen in Vergessenheit geratener Schriften zum Gedächtnis aus der Zeit der Jahrhundertwende findet sich jedoch eine, die sich explizit mit der Erinnerung auseinandersetzt und zwar in genau dem Sinne, dass gezeigt werden soll, dass Erinnerung keine Konstruktion ist. Es handelt sich um August Gallingers »Zur Grundlegung einer Lehre von der Erinnerung« von 1914.⁴⁵ In dieser Schrift versucht Gallinger, in einer an die Phänomenologie angelehnten Methode, eine ausführliche Erörterung des »Bewusstseinstatbestands« der Erinnerung (Gallinger 1914, 22). Er bezieht eine Reihe zeitgenössischer Autoren mit ein; aus dem Bereich der Gedächtnisexperimente, vor allem aber der Psychologie und Philosophie, erwähnt und zitiert auch kurz Bergson, nicht aber Freud. Eines der wichtigsten Ziele von Gallingers Untersuchung besteht darin, Erinnerung als ein eigenständiges Phänomen zu beschreiben und vom Gedächtnis zu unterscheiden. Trotz aller Beziehungen, die die Erinnerung zum Gedächtnis unterhält, ist sie für Gallinger ein unabhängiger Bewusstseinsvorgang. Beispiele von Fehlerinnerungen dienen ihm zum Beweis, wie unwichtig solche Fehler subjektiv sind – sie mögen bedeutsam sein, wenn man sich abstrakt für die Tätigkeit des Gedächtnisses interessiert, Erinnerungen sind sie aber trotzdem. Weit davon entfernt, das Zustandekommen von Erinnerungstäuschungen im Unbewussten zu analysieren oder die besonderen Eigenarten von Bewusstseinsvorgängen zu erfassen, ist für Gallinger etwa das DÉJÀ VU ein Hinweis darauf, dass nicht »jedes Erinnerungserlebnis eine spezielle Gedächtnisfunktion ist« (ebd., 16). Umgekehrt besitzt der Großteil der Gedächtnisfunktionen nicht die Charakteristika der Erinnerung, denn es handelt sich um Aktualisierungen von Vorwissen, deren Vergangenheitsbezug keine Rolle spielt. Gedächtnis meint Einprägen und Reproduktion, Erinnerung dagegen ist immer mit dem Bewusstsein des Vergangenseins gekoppelt und insofern eine Form des Erlebens. Gallinger sieht sich dabei im Einklang mit anderen Autoren:

»Cornelius z.B. findet die Frage, ob das, was wir auf Grund unserer evidenten Erinnerungen für unsere vergangenen Erlebnisse halten müssen, auch **WIRKLICH** von uns erlebt worden ist, verhänglich, [...] auch Kälpe betont [...], dass das subjektive Erlebnis von dem Stattgefundenhaben unserer Eindrücke durch den Nachweis der Täuschung nicht aufgehoben zu werden braucht« (ebd., 17, kurs. im O. gesperrt).⁴⁶

Die historische Treue verwirft Gallinger als für die Erinnerung völlig irrelevant und es ist interessant, wie häufig er dieses betont; z.B.:

»Es ist hier ausschließlich gemeint, dass etwas für das Bewußtsein des psychischen Subjekts ALS früheres Erlebnis auftritt. Ob diese subjektive Auffassung mit den Tatsachen übereinstimmt, oder etwa eine nur vermeintliche Erinnerung, eine ›fausse reconnaissance‹ vorhanden ist, bleibt dahingestellt« (ebd., 22, Herv. im O. gesperrt).

In endlosen Ableitungen und Diskussionen der Ansichten anderer Autoren schält Gallinger nach und nach das für ihn Essentielle des Erinnerens heraus: die Zuschreibung einer subjektiven Vergangenheit, die mit einem Wissen um tatsächliche Geschehnisse nichts zu tun hat, sondern eine Überzeugung von der Tatsächlichkeit bildet. Dass es sich dabei um Fantasiebildungen handeln könnte, weist er ab, da der Fantasie der Vergangenheitsbezug und das Authentizitätsmoment fehlten. Die Insistenz auf der Eigenständigkeit des Erinnerungserlebnisses klärt sich nach und nach als Identitätsproblem auf und es wird deutlich, dass die Erinnerung von Gallinger deshalb eine solche eingehende Würdigung erfährt, weil sich in ihr die jederzeitige Identität des Ich mit sich selbst realisiert. Auch hier wieder kann er sich auf andere Autoren stützen, so zitiert er z.B. Lipps:

»Das vergangene Ich steht zu dem gegenwärtig erlebten Ich in einer besonderen, sonst nirgends vorkommenden Beziehung. Beide sind identisch und ich habe ein Bewußtsein dieser Identität, d.h. diese Identität ist erlebt. [...] Indem ich mich, nämlich das gegenwärtige Ich, in meine Vergangenheit versetze, bin ich darin, bin also das vergangene Ich und erlebe demgemäß, was es erlebt hat« (ebd., 75). ◀7

Neben der Vorstellung, die Erinnerung verleihe dem Ich verschiedener Zeiten und Orte Einheit und könne Fragmentierung und innere Entfremdung abwenden, besteht ein weiteres wichtiges Anliegen Gallingers in der Betonung der Unmittelbarkeit in der Erinnerung. Um dies zu erläutern, beruft er sich im Wesentlichen auf Volkelt: »In der Erinnerung habe ich die UNMITTELBARE Überzeugung von der Tatsächlichkeit meiner früheren Erlebnisse« (ebd., 113, kurs. im O. gesperrt). ◀8 Erinnerung, und dies wiederholt Gallinger immer wieder in den verschiedensten Variationen, ist also keine Konstruktion, sondern dem Selbst in einer Weise zugehörig, dass sie als Erlebnisweise gelten kann, für die zwischen der Gegenwart und dem Damals keinerlei Differenz besteht. Erinnerung benötigt kein ›Besinnen‹, ist kein ›Abbild‹ des Vergangenen, es gibt keine ›Zwischenglieder‹, keine Rück- und Vorbezüge zwischen Gegenwärtigem und Vergangenen, kein »Achthaben auf das Identische und Abbildliche an der gegenwärtigen Vorstellung« (ebd., 114). »[...] [U]nabgeleitet und ursprünglich ist der

Erinnerungsvorstellung die Geltung und Wahrheit [...] beigesellt« (ebd.).⁴⁹ Die Erinnerung enthält Erkenntnis und Wissen, das ohne Schlussfolgerung unmittelbar erfasst wird. Möglich wird dies dadurch, dass das Ich Perspektivwechsel vornehmen und sich daher umstandslos in einen früheren Standpunkt versetzen kann. Diese Fähigkeit des Ich, aus der früheren Situation heraus Erlebnisse zu betrachten, sowie die damit gegebene Unmittelbarkeit garantieren die Berechtigung der Erinnerungsgewissheit. Für Gallinger entzieht sich dies jeder Beschreibung, die Aktualität des Eintauchens in frühere Zeitpunkte und Einstellungen ist ein nicht verbalisierbares Erleben. Er kann es nur fassen als eine Direktheit des Existentiellen, und seine Darstellung kulminiert in der Feststellung der reinen Selbstvergewisserung: »Wir [...] gehen [...] in uns zurück, und sind in einem gewissen Momente ohne weites da. ›J'y suis maintenant« – ›Ich bin jetzt da« (ebd., 132).

Den Einwand, dass das gleichzeitige Erleben von Vergangenem und Aktuellem doch in sich widersprüchlich sein müsse, weist er damit ab, dass solche Gleichzeitigkeiten doch ganz gewöhnliche Bewusstseinsphänomene seien: »Prinzipiell wird fast allgemein anerkannt, dass man sein eigener Zuschauer sein [...] kann« (ebd., 142). Abschließend geht Gallinger noch kurz darauf ein, dass das, was man auf diese Weise schaut, oft einen besonderen Glanz hat, einen »Schimmer, der über die Gegenstände ausgebreitet ist, an ihnen haftet« (ebd., 143). Dies erklärt sich ihm durch den Perspektivwechsel, denn in solchen positiven Stimmungsfärbungen realisieren sich seiner Ansicht nach die damaligen Gefühlswerte des erinnerten Erlebnisses. Den Erinnerungsgegenständen wohne oftmals,

»aus dem Vergangenheitsaspekt gesehen, eine Schönheit inne [...], von der wir beim wiederholten Sehen nichts mehr finden oder die uns gewaltig übertrieben erscheint. Viele Menschen vermeiden daher eine Wiederholung, ›um sich ihre Erinnerungen nicht zu verderben« (ebd., 144).

Gallingers Ausführungen mangelt es an Differenziertheit, was sie dafür aber im Überfluss besitzen, ist eine Insistenz, die bisweilen an Obsession grenzt. Dies hat den Vorteil, dass sich hier die Problematik offen legt, die mit dem eingangs benannten sinkenden Vertrauen in die Möglichkeiten der begrifflichen Welterschließung und dem Interesse an der ›Beschreibung von vorkonzeptuellen Schichten des Bewusstseins‹ der Jahrhundertwende verbunden ist. Sobald die Komplexität der Ansätze Bergsons und Freuds einer affirmativen, nicht-analytischen Haltung weicht, kommen nach wie vor gültige, allerdings bereits zur Jahrhundertwende unrettbar verlorene Wunschvorstellungen zum Ausdruck. Gallinger und der Kreis von Autoren, auf die er sich bezieht, versuchen neue Wege zur Erkenntnis zu formulieren, ohne den Zusammenhang mit den

neuen technischen Bildmedien und den Massenmedien anzuerkennen. Dabei überholen sie den Zweifel an den traditionellen Erkenntnismöglichkeiten und versuchen, in der Darstellung des Evidenzerlebnisses die Widersprüche zu versöhnen und die Angst zu bannen. Die hier beschriebene Erinnerung ist eine Erkenntnisform, die den Forderungen des epistemologischen Umbruchs der Jahrhundertwende gerecht werden möchte, während sie gleichzeitig die damit verbundene Dispersion des Ich in der Masse und den neuen Medien mit kontemplativer Selbstvergewisserung überformt. Dabei wird deutlich, worin die spezifischen Charakteristika der Evidenz liegen: Evidenz enthält zunächst einmal eine starke subjektive Bestätigung, da das Subjekt im Evidenzurteil sich seiner selbst gewiss wird. Darin setzt es sich über mögliche Tatsächlichkeiten hinweg, die nur noch eine untergeordnete Bedeutung haben. Auch wenn es der Faktizität widerspricht, kann das Evidente nicht falsch sein, da es immer die Authentizität auf seiner Seite hat. In diesem Innen des Ich und des Objekts gibt es keine Kluft der Repräsentation, keinen Schmerz der Rekonstruktion. Dennoch sollte man dies nicht als rückwärtsgewandten Wachtraum vom Paradies vor dem Sündenfall der symbolischen Systeme, vor aller Differenz, werten, denn die Ersetzung der Identität durch nurmehr den Eindruck von ihr, sei er auch noch so überzeugend, kommt einer Verabschiedung des Identitätskonzepts gleich. Im Evidenz-Erlebnis findet Disparates zusammen: die Gegenwärtigkeit eines so nie Dagewesenen und ein sinnlicher Glanz, der sich genau dieser Irrealität verdankt. Neben der Gewissheit und der Spontaneität ist das dritte Charakteristikum des Erinnerungserlebens, dass eine gewisse Faszination von ihm ausgeht, in der sich Sinnlichkeit und Emotionalität verbinden, wobei oftmals eine positive Einfärbung erzeugt wird. Wenn Gallinger das Erinnerungserlebnis, in dem das Subjekt seine eigene Vergangenheit verschönernd ausleuchtet und sie sich in der Projektion anschaut, »der Wahrnehmung zur Seite stellen« will, so ist ihm diese »Art der inneren Anschauung« unversehens zum Kino geworden (ebd., 135).

Evidenzerlebnis und Kino

Die Kluft zwischen Vergangenheit und Aktualisierung produziert kontinuierlich das Problem der Aneignung der eigenen Subjektivität; das, was offensichtlich zum Selbst gehört, ist äußerlich geworden und muss wieder heringeholt und als Selbst erkannt werden. Auch wenn Gallinger dies nicht anerkennen will: dass Erinnerungen zwar wirklichkeitsbezogen sind, der Status dieses Bezugs sich aber nie ganz aufklären lässt, macht sie immer zu in sich

gebrochenen Vorstellungen. Gelöst werden kann das Problem nicht, aber es kann versteckt werden hinter der für die Erinnerung typischen Form der positiven Zweifelsfreiheit. Als Revitalisierung und Fantasieprodukt zugleich vergoldet sie mit mildem Leuchten selbst Belangloses und Unangenehmes und macht aus ihnen etwas Unerhörtes, wobei sich immer die Illusion nähren lässt, es sei vielleicht doch so gewesen. Durch diese Form der Aneignung wird das, was nicht mehr gewesen sein mag als einfach ein früheres Handeln oder Erleben, zu einer Art höheren Realität. Diese Realität ist nicht nur glanzvoller, sondern auch auf eigentümliche Weise wirklicher als das Ereignis, die Tat. Von den damaligen Gefühlszuständen bleibt nur ein blasser Gedanke, und das Gerippe der Fakten wird frei für eine distanziertere, leidenschaftslosere, dafür aber eindeutige Emotionalität.

In ähnlicher Weise verfährt auch der Film mit seinen Gegenständen, und im Kino vermischen sich untrennbar Filmwahrnehmung und inneres Erleben. Kein Medium verleiht dem Profanen eine solche ›Aura‹ wie der Film und nirgendwo sonst (mit Ausnahme der Erinnerung) gibt es die Möglichkeit, einer schlichten Faktizität eine solch intensive Realität zu verleihen. Die Erhöhung des Realitätseindrucks ist allen Bildmedien gemeinsam. Die Beispiele dafür sind bekannt; die Spanische Treppe wird noch viel wirklicher, wenn man sie, nachdem man dort gewesen ist, im Fernsehen sieht. Das bewegte Bild bezeugt und ästhetisiert; seine Evidenz gründet sich darauf, dass es die Wirklichkeit steigert – oder anders gesagt: Es neutralisiert die Zweifel, die beständig latent an der Berechtigung unserer Wahrnehmungen und Einschätzungen nagen. Die reine Faktizität der Ereignisse wirkt nie so wirklich wie eine nachbearbeitete, doppelte Spiegelung. Für den Film spielt dieser Mechanismus eine wichtige Rolle. Die nichtssagendsten Dialoge, die banalsten Vorfälle werden in einer Weise vermittelt, die auf ein Jenseits des Inhaltlichen verweist und eine Wahrheit gewinnt, die nicht logisch überzeugt, sondern optisch einleuchtet.

Indem der Film, wie auch die Erinnerungstätigkeit, das, was zu entgleiten und in Fremdheit abzusinken droht, immer wieder aufs neue integrieren, verwischen sie die Tatsache, dass jede Gegenwärtigkeit nie mehr sein kann als eine nachträgliche, uneigentliche Präsenz, die nur auf dem Hintergrund des Gedächtnisses als ein minimal verzögertes Wiedererkennen möglich ist. Auf dem Grunde jeder Präsenz ruht also bereits der Schein, der das Verblässende eilig zu retten sucht, indem er es mit Glanz umgibt.

Evidenzerlebnisse sind Momente, in denen die dezentrierte, in Auflösung begriffene Subjektivität des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu sich selbst kommt, nicht als scheinhafte Identität, sondern als authentische Nicht-Identität, die sich in der Heterogenität ihrer selbst vergewissert. Das Kino bietet einen pri-

vilegierten Ort für diese Momente, in denen Fantasie und Wahrnehmung sich verbünden und aus dem Material der Vergangenheit schöpfen. Mit dem Film liefert das Kino dem Zuschauer eine plastische, bewegte Vergangenheit, fremdes, gelebtes Leben, das er nachspielen und zu seinem eigenen machen kann. Hier sieht er nicht sich selbst in seiner Vergangenheit als befremdlich agierender Mensch von außen, sondern er sieht andere, gleichfalls immer nur bruchstückhaft agierende Menschen von innen. Vermittelt durch die Körper der Schauspieler, die Materialität der abgebildeten Örtlichkeiten, Schrift und Musik erfährt er etwas, das er nur versteht, wenn er es mit seinem eigenen Leben in Verbindung bringt. Dabei geht es nicht darum, dass sich ihm ein ›Werk‹ erschließt, sondern dass seine eigenen Erfahrungen aktiviert werden.

Eine Anregung der imaginativen Kräfte war zuvor dem Bürger vorbehalten; jetzt ist sie in einer neuen Weise ein Massenphänomen geworden. Erkenntnis bestätigt nicht mehr über ›wahrheitsgetreue‹ Objektivität die einheitsstiftende Kraft des Subjekts, sondern ist nur noch möglich, indem sie sich über die Abgrenzung zwischen Selbst und Fremdem hinwegsetzt. Sie wird zu einem über körperliche Affektion und Gedächtnis vermittelten Erleben, das das Subjekt über sein singuläres Dasein hinausführt und den Gegenstand aus der Sinnlosigkeit der Objektivität erlöst und in eine Vielfalt subjektiver Perspektiven verwandelt.

Von allem Kunstanspruch kann der Film dabei Lichtjahre entfernt sein. Er leistet dies allein dadurch, dass er Film ist: eingefangenes Leben, gleich welchen Inhalts, in Bewegung gebracht und durch eine Materialität vermittelt, die das Auge in seinen Bann schlägt. Das wunderbare Glitzern der Meereswogen erinnert den Zuschauer an das Meer, wie er es sich vorstellt, gleichgültig, ob er dort war oder nicht. Seine Vorstellung bekommt ein Bild, dessen provisorischer Charakter diese nicht besetzt, sondern nur kurzfristig in einer aufregenden Brillanz vor ihm erstehen lässt. Inneres und äußeres Bild durchdringen sich. Das Bild des Meers im Bewusstsein des Zuschauers ist weder das fotografische, noch sein eigenes Erinnerungsbild, es ist ein neues, das eine spezifische ›Erkenntnisqualität‹ in sich trägt und ihm eine ästhetische Erfahrung ermöglicht, die einen ganz konkreten Weltbezug besitzt.

Liest man die Texte der Jahrhundertwende zur Erinnerung und zum Gedächtnis aus der Perspektive des Kinos, so zeigt sich das Gedächtnis als ein Vermögen, durch das aus dem Fremden ein Bekanntes erwächst, aus dem Wiedererkennen ein Neues entsteht. Erkennbar konnten diese Fähigkeiten erst werden, indem sie durch das Kino geweckt worden waren. Im Kino schließen sich Körper, Technik, Fantasie und Geist nicht mehr gegenseitig aus. Als Durchgangsort, in dem Grenzüberschreitungen möglich sind, ist es nicht an Information,

Kulturgut und Tradition interessiert. Die ›Wahrheit‹, die hier immer neu verhandelt wird, ist eine des Körpers, des Gefühls und des Spiels. Das Vergangene ist hier kein zu Bewahrendes, sondern die Grundlage aller Bewegung und gewinnt nur in der Veränderung seinen Wert. Das, was hier evident wird, kann zwar allzu leicht territorialisiert und funktionalisiert werden, hat aber eine derart transitorische Qualität, dass es sich oft schon längst wieder verflüchtigt hat, bevor der Zugriff wirksam wird.

- 01▶** Der Gehirnforscher Wolf Singer benennt dies wie folgt: »Wahrnehmen ist, so könnte man sagen, das Verifizieren vorausgeträumten Hypothesen« (Singer 1993, 134).
- 02▶** »[...] jenes allgemeine Verwischen der Eindrücke, jenes Abblenden der Erinnerungen, welches wir ›vergessen‹ nennen und das vor allem die affektiv nicht mehr wirksamen Vorstellungen usuriert« (Breuer/Freud 1999, 33).
- 03▶** Dies gilt natürlich nur für den Privatbereich. Bei Zeugenaussagen vor Gericht z.B. kann die Erinnerungsevidenz durchaus in Konflikt mit der Tatsachentreue geraten. Da ich hier hauptsächlich Literatur aus der Zeit der Jahrhundertwende durchgesehen habe, habe ich nur ein Beispiel aus diesem Zeitraum zur Hand, das ich aber zumindest erwähnen möchte, nämlich William Sterns Anwendung von experimentellen Methoden und Ergebnissen zur Erforschung der Zuverlässigkeit von Aussagen. Ein Sammelband (Stern 1903-1906) stellt die unterschiedlichsten Versuchsberichte zusammen; so berichtet Stern unter dem Titel »Wirklichkeitsversuche« etwa über einen Versuch mit Studenten, die im Nachhinein zu einer Örtlichkeit (Hörsaal) befragt wurden. Das Ergebnis lautet: »Nachträgliche Angaben über das Äußere von Personen, insbesondere über Haarfarbe, Bartform, Kleidung und deren Farbe, besitzen, falls bei der Wahrnehmung die besondere auf jene Merkmale gerichtete Aufmerksamkeit gefehlt hat, überhaupt keine Glaubwürdigkeit« (ebd. 31). In »Leitsätze über die Bedeutung der Aussagepsychologie für das gerichtliche Verfahren« gibt Stern vor allem Hinweise über Fragetechniken und über die Bewertung der Zeugenaussagen, etwa, wie im Verhör Suggestion vermieden werden kann und welche Indizien für größere Glaubwürdigkeit sprechen. Außerdem verweist er auf die unterschiedliche Zuverlässigkeit verschiedener Bevölkerungsgruppen; so werde Kindern im allgemeinen viel zu viel geglaubt, Frauen erinnerten mehr, verfälschten aber auch mehr und Juristen seien besonders unzuverlässig: »Studierende der Rechtswissenschaft zeigten [...] fast durchwegs geringere Aussagetreue als die Angehörigen anderer Fakultäten« (ebd. 77).

- 04►** «Das [...] durch Arbeit erworbene [Gedächtnis] bleibt in Abhängigkeit von unserem Willen; das zweite, ganz unwillkürliche, ist im Behalten treu, aber im Reproduzieren launenhaft« (Bergson 1982, 78).
- 05►** August Gallinger, 1872-1959, war Mediziner und Philosoph. Aus der Emigration zurückgekehrt, war er bis 1952 Philosophieprofessor in München. Er vertrat eine phänomenologisch ausgerichtete Philosophie.
- 06►** Er bezieht sich auf folgende Schriften/Textstellen: Hans Cornelius (1897) Psychologie als Erfahrungswissenschaft. Leipzig, S. 210f. Johannes Volkelt (1906) Die Quellen menschlicher Gewißheit. München. Oswald Külpe (1912) Die Realisierung. Leipzig, S. 53.
- 07►** Gallinger zitiert hier: Theodor Lipps(1905) Bewußtsein und Gegenstände. Leipzig, S. 39ff.
- 08►** Gallinger zitiert hier: Johannes Volkelt (1906)Die Quellen menschlicher Gewißheit. München, S. 9ff. und bemerkt dazu: »Auch Jessinghaus (Psychol. Studien, Bd. VII, S. 337ff.) schließt sich dieser Auffassung an« (Gallinger 1914, 114).
- 09►** Gallinger zitiert hier wieder Volkelt.

Literatur

Bergson, Henri (1994 [1889]) Zeit und Freiheit [Sur les données immédiates de la conscience]. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

Bergson, Henri (1982 [1896]) Materie und Gedächtnis [Matière et mémoire]. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein.

Breuer, Josef / Freud, Sigmund (1991 [1895]) Studien über Hysterie. In: ders.: Gesammelte Werke Bd. I. Frankfurt/M.: Fischer, S. 77-312.

Deleuze, Gilles (1989 [1968]) Differenz und Wiederholung [Différence et répétition]. München: Fink.

Freud, Sigmund (1999a [1899]) Über Deckerinnerungen. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. I. Frankfurt/M.: Fischer, S. 531-554.

Freud, Sigmund (1999b [1914]) Über fausse reconnaissance (‘déjà raconté’) während der psychoanalytischen Arbeit. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. X. Frankfurt/M.: Fischer, S. 116-123.

Freud, Sigmund (1999c [1904]) Zur Psychopathologie des Alltagslebens. In: ders.: Gesammelte Werke Bd. IV. Frankfurt/M.: Fischer, S. 6-310.

Gallinger, August (1914) Zur Grundlegung einer Lehre von der Erinnerung. Halle a.S.: Max Niemeyer.

Gumbrecht, Hans Ulrich (1995) Wahrnehmung vs. Erfahrung oder die schnellen Bilder und ihre Interpretationsresistenz. In: Kunstforum Nr. 128, S. 172-177.

Lowenthal, David (1985) The Past is a Foreign Country. Cambridge: Cambridge University Press.

Palombo, Stanley (1978) Dreaming and Memory. New York: Basic Books.

Price, Henry H. (1969) Thinking and Experience. London: Hutchinson.

Rapaport, David (1977 [1942]) Gefühl und Erinnerung [Emotions and Memory]. Stuttgart: Klett.

Singer, Wolf (1993) Wahrnehmen ist das Verifizieren von vorausgeträumten Hypothesen. In: Kunstforum Nr. 124, S. 128-135.

Stern, William (1903-1906) Beiträge zur Psychologie der Aussage. Leipzig: J.A. Barth.

Theodor Ziehen (1908) Das Gedächtnis. Berlin: A. Hirschwald.

NARZISS, LUHMANN UND DAS SPIEGELSTADIUM

I.

Ein Individuum ist etwas, das getrennt von anderem existiert und unteilbar ist. Etwas, das nicht weiter individualisiert werden kann. Seine Einzigartigkeit, seine Unverwechselbarkeit, die Individualität des Individuums beruht auf seiner Unteilbarkeit. Im Falle des Menschen zum Beispiel auf der Unteilbarkeit seiner Seele. »Dieser Zusammenhang«, so Niklas Luhmann (1984, 2), »zerbricht definitiv im 18. Jahrhundert«. Er wird »zersetzt«, ein »neuartiger analytischer Geist« weiß sich nicht mehr daran »gebunden«, die Naturwissenschaften »lösen mehr und mehr die natürliche Einheit der Dinge auf«, die »sozialen Konstellationen« verlieren an »Gewicht«. Der Grund dafür: ein »gesellschaftsstruktureller Wandel«, der die »Schichtung« zugunsten einer »Differenzierung« verdrängt. An die Stelle hierarchischer Reproduktion mit »göttlich verordneter Platzierung« tritt eine Reproduktion, die Luhmann mit dem systemtheoretischen Begriff der »Autopoiesis« bezeichnet hat. Für die Individualität des Individuums hat das zur Folge, »dass Individualität nur als Selbstreferenz definiert werden kann« (ebd.). Ein Individuum ist etwas, das getrennt von anderem existiert und zugleich ins Bodenlose führt. Etwas, das unendlich abgesondert werden kann. Denn Selbstreferenz ist ein Begriff, der »alle Kriterien abstößt«, »ein kriterienloser Grundtatbestand«, »die pure Selbstkontinuierung des Lebens und des Bewusstseins« (ebd., 3).

Diese »pure Selbstkontinuierung« eröffnet nicht nur Spielräume für die »alte Wunschliste der Individualität« mit den Einträgen »Freiheit, Gleichheit, Selbstbestimmung, Selbstverwirklichung, Autonomie, Emanzipation«, sondern wirft auch die für Luhmann offensichtlich beunruhigende Frage auf, »wie das Individuum seine Individualität handhaben« kann, wenn »dies ihm überlassen bleibe« (ebd., 7). Die Beunruhigung besteht darin, dass die Gesellschaft der individuellen Selbstkontinuierung immer weniger Vorgaben macht und dass sich psychisches und soziales System wechselseitig »immer weniger führen und immer stärker der Eigengesetzlichkeit überlassen« (ebd., 10). Die von Luhmann

vertretene These, dass zwischen Individuum und Gesellschaft kein »Summenkonstanzverhältnis« besteht, bei dem die eine Seite die andere einschränkt, sondern ein »Steigerungsverhältnis«, lässt sich allerdings nicht nur auf die Frage beziehen, ob »Traum, Trauma, Traumatik der Emanzipation« (ebd., 7) selbst einer Ideologiekritik unterzogen werden müssen, sondern inwiefern der Definitionsprozess dessen, was ein Individuum ist, ebenso der Steigerung unterliegt. Denn wenn sich die Individualität des Individuums nur dadurch definieren lässt, dass das Individuum sich selbst überlassen ist und dass das Individuum im traditionellen Sinn, als Unteilbares nämlich, in den Funktionssystemen nicht mehr vorkommt, oder genauer: nur als negiertes vorkommt, dann steigert sich nicht nur die »Varianz für individuelle Selbstkontinuierung«, sondern ebenso die Individuierung des Individuums, das heißt die Absonderung des Individuums in die nicht erkennbare »Umwelt« der Gesellschaft.

Unter allen Anwendungsfällen der Systemtheorie hat Luhmann das »Bewusstseinssystem« als den »klarsten« Fall bezeichnet (ebd., 8). »Klar« in dem Sinne, dass es sich ausschließlich aus seinen eigenen »Elementen« reproduziert: »Die Dekomposition sozialer Systeme führt nie auf Elemente psychischer Systeme und die Dekomposition psychischer Systeme führt nie auf Elemente sozialer Systeme, [...]« (ebd., 9). Trotzdem gibt es, wie Luhmann sagt, »unentbehrliche Zusammenhänge« zwischen beiden, eine »Co-evolution«, bei der das eine System das andere voraussetzt. Zum Beispiel setzt Kommunikation daran teilnehmende Bewusstseine voraus, ohne dass die teilnehmenden Bewusstseine in der Kommunikation vorkommen. Bewusstsein und Kommunikation sind auf eine Weise aneinander gekoppelt, »ohne dass die autopoietische Autonomie und Struktur determiniertheit der Eigendynamik der Systeme dadurch beeinträchtigt würde« (1995, 153). Solche »strukturellen Kopplungen« haben die Aufgabe, jene »unentbehrlichen Zusammenhänge« zu garantieren und zwar erstens mittels »Interpenetration« und zweitens mittels »Irritation«. Zu Ersterem: »Unter »Interpenetration« soll verstanden sein, daß ein autopoietisches System die komplexen Leistungen der Autopoiesis eines anderen Systems voraussetzen und wie ein Teil des eigenen Systems behandeln kann« (ebd.). Zu Zweitem: »Unter »Irritation« soll verstanden sein, daß ein autopoietisches System auf dem eigenen Bildschirm Störungen, Ambiguitäten, Enttäuschungen, Devianzen, Inkonsistenzen wahrnimmt in Formen, mit denen es weiterarbeiten kann« (ebd.). Das heißt, ein System kann ein anderes System einschränken, als wäre es ein Teil seiner selbst, und das andere kann diese Einschränkung wahrnehmen, als hätte es sich selbst eingeschränkt. So halten sich die Möglichkeiten autopoietischer Systeme in der »Zone realer Möglichkeit« (ebd.). »Irritation« ermöglicht folglich dem System, sein Verhalten der Umwelt anzupassen,

ohne die Umwelt erkennen zu müssen. Umgekehrt ermöglicht die ›Interpenetration‹ es, die Umwelt dem System anzupassen, ohne diese Umwelt determinieren zu müssen. Aber wer ist irritiert und wer kann interpenetrieren (und was für ein Wort)?

Im Falle des psychischen und des sozialen Systems heißt die strukturelle Kopplung ›Person‹. Das Personensein ist die Form der Adressierung, mittels der ein Sozialsystem auf ein psychisches System zugreift, um seine eigene Reproduktion sicherzustellen. Dieser Zugriff – und das folgt aus der Annahme der strukturellen Trennung zwischen Sozialsystem und psychischem System – schränkt die Möglichkeiten des selbstreferentiellen Selbst zwar ein, ohne jedoch dadurch seine Struktur als Struktur zu bestimmen. »Das Selbstkonzept der Unterscheidung Selbstreferenz/Fremdreferenz«, so Luhmann,

»wird durch das Personensein eingeschränkt, wird durch eine andere Form überformt; und dies nicht im Sinne einer Verunstaltung oder Entfremdung, sondern im Sinne einer hinzugesetzten weiteren Unterscheidung, einer anderen Form, einer anderen Möglichkeit, Grenzen zu kreuzen und zum Gegenteil überzugehen – oder dies zu vermeiden« (ebd., 154).

Das heißt, selbst die ›Irritation‹, die durch die ›Interpenetration‹ ausgelöst wird, schafft durch ihre Einschränkung lediglich neue Möglichkeiten, weil sie die Selbstreferenz des Selbst nicht berührt. Luhmann erzählt die ›Ausdifferenzierung‹ zugleich als Verlustgeschichte, nämlich einer Totalität »mit göttlich verordneter Platzanweisung«, und als Gewinngeschichte, nämlich als einen prinzipiell unendlichen Möglichkeitsraum von neuen Platzanweisungen, und zwar gerade dort, wo sich das Sozialsystem für das Selbst als Einschränkung zeigt.

Wenn sich die Totalität des gesamtgesellschaftlichen Reproduktionsprozesses nicht mehr in einem Wechselverhältnis von ›Basis‹ und ›Überbau‹ darstellen lässt und dagegen systemtheoretisch von der selbständigen Reproduktion einzelner Teilbereiche ausgegangen wird, dann muss man die ›strukturelle Kopplung‹ als den zentralen Schauplatz auffassen, an dem sich der gesamtgesellschaftliche Reproduktionsprozess zeigt. Denn in der ›strukturellen Kopplung‹ wird genau das eingeholt, was durch die strikte Strukturtrennung gegen die marxistische These der Widerspiegelung des materiellen Reproduktionsprozesses im Erkenntnisprozess gewonnen wird. Während in der marxistischen Erkenntnistheorie davon ausgegangen wird, dass zwischen ›Erkenntnisobjekt‹ und ›Realobjekt‹ ein evolutionäres Widerspiegelungsverhältnis besteht,¹ ist die autopoietische Reproduktion insofern blind, als sie sich nur aus ihren eigenen Elementen reproduziert und alles andere für die Reproduktion notwendigerweise unerkannte Umwelt bleibt. In der ›strukturellen Kopplung‹ kehrt

nun aber genau dieses Spiegelverhältnis zurück, indem dabei ein System auf ein anderes durchgreift, als würde es sich um das eigene handeln. Als Spiegelverhältnis leistet die ›strukturelle Kopplung‹ jedoch keine Erkenntnis, sondern im Gegenteil ein grundsätzliches Verkennen. Dieses Verkennen, nämlich dass das psychische System vom sozialen System wie ein Subsystem behandelt wird und auf der anderen Seite des Spiegels das psychische System in der Einschränkung durch das soziale System sich selbst erkennen muss, hat aber zugleich die grundsätzliche Funktion inne, die Systeme, wie Luhmann sagt, in der »Zone realer Möglichkeiten« (1995, 153) zu halten. Die Konstruktionen, so könnte man sagen, verkennen sich gegenseitig in der jeweils anderen als sich selbst und erzeugen dadurch – also durch ›Irritation‹ und ›Interpenetration‹ – überhaupt erst Realität.

Realität wird folglich nicht mehr als ein Ergebnis des konkreten historischen Reproduktionsprozesses von ›Erkenntnisobjekt‹ und ›Realobjekt‹ gedacht, sondern als Effekt einer verkannten Differenz, indem eine Konstruktion auf ein Außen so zugreift, als wäre es ein Teil ihrer selbst. Die Umwelтанpassung, die nach Luhmann mittels ›Interpenetration‹ und ›Irritation‹ hergestellt wird, zeigt das Reale, um mit Jacques Lacan zu sprechen, immer nur als einen ›Riss‹, als ein Einbrechen in die Konstruktion. Die Art und Weise, in der nun die Widerspiegelungsthese unter konstruktivistischen Bedingungen erneut auftaucht, bezieht sich deshalb auch nicht auf Formen der Repräsentation oder Identifikation. Der Spiegel bringt nichts zurück, stiftet keine Identität, steht nicht für eine Adäquatheit, eine Angemessenheit oder für eine Übereinstimmung ein. Vielmehr schließt er das Operative des Systems, indem er es offen hält und ein Außen für ein Innen ausgibt, ohne damit den Operationsmodus verändern zu müssen. Deswegen kann Luhmann auch die Perspektive zurückweisen, dass das Personensein »ein zunächst freies, rousseauisches Selbst sozialen Zwängen« unterwerfe (und natürlich ebenso die Perspektive der Deformation oder Entfremdung), sondern stattdessen von einer »Überformung« sprechen, einer »hinzugesetzten weiteren Unterscheidung«, einer »anderen Form«, die aus der Sicht des psychischen Systems wiederum neue Möglichkeiten eröffnet, »Grenzen zu kreuzen«, das heißt, sich entlang der vom Personensein unberührten Selbstreferenz in ein Verhältnis zu dem eigenen Personensein zu setzen. Dies kann eben auch bedeuten, sich gerade von dem eigenen Personensein zu unterscheiden und das, wie Luhmann sagt, zu »genießen« (1995, 154). Immer aber beschreibt das Personensein eine Grenze, mittels der die Varianz der Selbstreferenz eingeschränkt wird, die jedoch nicht nur als Begrenzung ins Spiel gebracht wird, sondern als Grenze im gleichen Moment zu dem Kontakt hält, was jenseits der Grenze statt hat, und so die Szene der Selbstreferenz beherrscht.

Als Zugriff schränkt diese Grenze die Varianz des Selbst auf eine Weise ein, dass sie dadurch zugleich in Gang gehalten wird.

Wenn man die Regeln, das Operative, die Elemente des Systems als die Ebene des Symbolischen begreift und das grundsätzliche Erkennen und Verkennen im projektionsartigen Spiegelverhältnis von ›Interpenetration‹ und ›Irritation‹ als die Ebene des Imaginären, dann treffen sich in der ›strukturellen Kopplung‹ die symbolische und die imaginäre Ordnung derart, dass der Zugriff des Sozialsystems auf das Selbst mittels der Form ›Person‹ das Selbst zugleich einschränkt und der Eigenlogik des psychischen Systems überlässt, also einen Kontakt herstellt, durch den das Selbst abgesondert wird. Die ›strukturelle Kopplung‹ muss daher als jene Platzanweisung an der Kreuzung zwischen symbolischer und imaginärer Ordnung begriffen werden, an der die Subjektivität des Subjekts und die Selbstvidenz dieser Subjektivität entsteht. Das Selbstverhältnis stellt sich dann nicht als der systemzeitliche Nullpunkt des psychischen Systems dar, von dem aus sich das Selbst autopoietisch reproduziert, sondern erscheint als Folge eines unendlichen Absonderungsprozesses entlang einer permanenten Interpenetration, die zugleich das imaginäre Verhältnis des Selbst zu sich selbst stiftet. Die Art und Weise, wie das Selbst im Personensein adressiert wird, und der Absonderungs- bzw. Negationsprozess des Individuums hängen also in der Tat anders zusammen, als es Theorien der Entfremdung oder der Deformation des Individuums nahe gelegt haben. Allerdings scheint die hinzugesetzte Unterscheidung, von der Luhmann im Zusammenhang mit dem Personensein spricht, gerade nicht in ihrer Hinzusetzung aufzugehen, sondern eine Steuerung zu ermöglichen, mittels der, wie Michel Foucault sagt, nicht die vordergründige Einschränkung, sondern ein »Führen von Führungen« (1987, 255) zum Modus der Machtausübung wird.

II.

Der Narziss-Mythos ist bekannt. Über seinem Schicksal steht der Halbsatz: »Wenn er sich nicht selbst erkennt« (Ovid 1994, 149). Dann und nur dann wird er ein langes Leben haben. Wie man weiß, ist es anders gekommen. Das Schicksal, das Narziss erleidet, ist das gesteigerte Schicksal einer Abweisung, gesteigert durch den Umstand, dass er selbst es ist, der sich abweist. Die Geschichte dieser unmöglichen Selbstliebe, das Dilemma der Verdoppelung ist eingerahmt von der Geschichte einer anderen Verdoppelung, einer Verdoppelung der Sprache. Die Geschichte suggeriert, dass Echo nur eine von zahlreichen Abweisungen darstellt, denen Narziss am Ende der Geschichte und am Ende der Moral der

Geschichte zum Opfer fällt – indem er seinem Bild zum Opfer fällt, selbst Bild wird, und zwar genau in dem Moment, in dem er sich als derjenige erkennt, der zugleich bei sich und nicht bei sich ist, in dem Moment also, in dem er sich verdoppelt und doppelt weiß.

Tatsächlich aber stellt Echo die einzige Abweisung dar. Ansonsten ist nicht einzusehen, warum Narziss überhaupt narzisstisch sein sollte. Das Selbstopfer, die Paradoxien dieses Selbst, der narzisstische Mythos entsteht erst an der Kreuzung zweier Verdoppelungen. Einer Verdoppelung, die spricht, indem sie nicht spricht, die nur wiederholt, was schon gesagt worden ist, und einer Verdoppelung des Spiegelbildes, die keineswegs nur das spiegelt, was begehrenswert ist, ein Körperbild, sondern das, was schon geschehen ist, nämlich die Abweisung, den Entzug dieses Körpers. Das Spiegelbild spiegelt also nicht etwas, es spiegelt genauer den Entzug eines Etwas. Zwei Verdoppelungen also, eine sprachliche und eine bildliche, die sich kreuzen und von denen keineswegs ausgemacht ist, in welcher zeitlichen, kausalen oder wirkmächtigen Ordnung sie zueinander stehen. Echo, so verfährt zumindest die Erzählung, soll den Höhepunkt aller Abweisungen darstellen, denn es handelt sich um eine gestrafte Echo, um eine äußerst bemitleidenswerte Echo, die mit den bescheidenen Mitteln der Wiederholung eine Verführung unternehmen muss, mit dem Ziel, Narziss an den Platz zu dirigieren, wo die Umarmung stattfinden soll. Die Narziss, wie man weiß, ausschlagen wird. Mit Folgen. Es spielen folglich zwei Geschichten ineinander. Sie kann nur seine Worte wiederholen. Die Ordnung scheint klar zu sein: zuerst Narziss und dann Echo, die abgewiesen wird und das Schicksal vorwegnimmt, das später den narzisstischen Narziss ereilen wird. Aber vielleicht muss man die Ordnung umkehren, um überhaupt erst die Verknüpfung dieser beiden Geschichten zu erkennen.

Echos eigene Stimme ist ausgelöscht. Auf Anordnung und als Strafe. Aber so heißt es: »Echo war noch ein Wesen, kein leerer Schall; [...]« (Ovid 1994, 149). Ihr Wesen besteht darin, die letzten Worte wiederholen zu können. Diese Worte sind nicht festgelegt. Sie kann, indem sie die letzten Worte wiederholt, bestimmte Worte verdoppeln. Ihr ganzes Wesen gründet in der Wiederholung dessen, was jemand gesagt hat, was nichts anderes als eine Verdoppelung und Spiegelung bedeutet, die das Gedoppelte zugleich wiederholt und es demjenigen, der gesprochen hat, entzieht. Echo sagt nichts, spricht nicht selbst, sie entzieht dem Sprechenden das Gesagte und verleiht diesem somit zugleich eine neue Bedeutung. Sie kann nie als erste sprechen, sondern muss sich die Stimme eines anderen ausleihen. Dieser Vorgang des Verdoppelns, Ausleihens und Wiederholens ist selbst eine Art Auslöschung, eine Übertragung der gleichen Anordnung, die das eigentümliche Wesen Echos ausmacht. Sie spricht im Mo-

aus der Auslöschung. In diesem Modus ruft sie nach Narziss. Ihre Stimme bleibt verborgen. Und zwar in einem doppelten Sinn: Narziss kann den Ort, von dem aus er gerufen wird, nicht sehen. Echo hat sich versteckt. Zugleich ist ihre Stimme selbst ortlos. »Sie ruft ihn, wie er sie ruft« (ebd., 151), heißt es. Sie spricht mit seiner Stimme. Er schaut, sieht nichts, aber hört seine eigenen Worte. Die beiden Spiegelungen, das narzisstische Bild und die geechote Stimme, vollziehen sich in einer medialen Überkreuzung. In dem Moment, als er sie sieht, weist er sie zurück. Das ist ihre erste Begegnung. Von nun an verbirgt sich Echo im Wald: »In ihr lebt nur der Klang« (ebd.).

Die Geschichte fährt fort: Narziss erleidet das gleiche Schicksal. Allerdings unter umgekehrten medialen Vorzeichen. Narziss begehrt sein Spiegelbild im Wasser. Vergeblich selbstverständlich. Und sieht ein, dass es sich um ein unmögliches Begehren handelt: »Was ich begehre, ist bei mir« (ebd., 157). Während dieses gesamten Teils der Erzählung ist Echo abwesend. Man könnte meinen, dass die Geschichte zumindest prinzipiell auch ohne Echo erzählt werden kann. Denn, wie gesagt, eingeführt wird sie nur als Stellvertreterin für eine ganze Reihe von Abweisungen, die Narziss zu verantworten hat. Tatsächlich aber führt sie das Thema der Verdoppelung ein, die nun Narziss heimsucht. Diese vollzieht sich auf unterschiedlichen Ebenen. Beim Starren auf sein Spiegelbild wird Narziss beinahe selbst zu einem Standbild. »Könnte ich mich doch von meinem Körper lösen!« (ebd.), so lautet seine Verzweiflung. Der Wunsch nach der eigenen Verbildlichung kulminiert im Wunsch, gemeinsam mit dem begehrten Bild zu sterben, das heißt, die erlebte Differenz zwischen dem Selbst und dem Selbst im Spiegel auszulöschen. Erst das Leiden am imaginären Selbstverhältnis unterminiert diesen Wunsch. Denn genau in dem Augenblick, in dem Narziss sich zum Tod entschlossen hat, zerstören seine Tränen das Bild im Wasser: »[...] im See wurden die Umriss unscharf« (ebd.). Narziss ist also nicht nur die Ursache für sein Leiden, sondern die Einsicht in dieses Leiden verschärft seine Lage noch. Das Spiegelbild wird unscharf. Aus Wut verletzt er sich selbst. Das Spiegelbild wird hässlich. Sein Untergang scheint besiegelt. Es sterben tatsächlich beide, das Bild im Wasser stirbt mit. Der Entzug, **BEI MIR UND DOCH NICHT BEI MIR**, setzt also eine ganze Kette von Selbstverhältnissen und Rückbezügen in Gang, die es unmöglich machen, das Leiden, die Schuld und die Verantwortung irgendwo anders zu lokalisieren als entlang dieser Kette von Selbstverhältnissen und Rückbezügen, aus denen jedes Außen getilgt zu sein scheint. Die Selbsterkenntnis, vom Orakel seinem Schicksal zugeordnet, wird in dem Moment zum Fluch, als er sein Selbst in der Selbstreferenz erkennt: »Ich bin es selbst!« (ebd.).

Kein Zufall ist es daher, dass Echo erst am Ende dieser Szene, am anderen Ende der Selbstreferenz, noch einmal auftritt und das »Wehe!« und »Leb wohl!« wiederholt. Auch die Abgewiesene trauert also, stimmt in die Totenklage ein. Als Narziss schließlich beerdigt werden soll, »[d]a war der Leib nirgends mehr« (ebd., 159). Triumph noch im Tod. Der Entzug geht weiter und Echos Abschiedsgruß scheint etwas Hämisches zu beherbergen. Die Metamorphose, von der Ovid hier berichtet, die Verwandlung des ›Leibes‹ in eine ›Blume‹, vollzieht sich tatsächlich als Verschiebung. Hätte Narziss, so könnte man in einem ersten Reflex denken, doch Echo bloß nicht abgewiesen und mit dieser Abweisung sein Schicksal in einer unendlichen Reihe von Spiegelungen begründet. Die Szene der Abweisung, die erste Tat gewissermaßen und die erste Distinktion, aus der sich alle anderen gleichsam schicksalhaft von selbst ergeben, die Szene der Selbstreferenz, sind unauflöslich verknüpft in der Frage nach dem Anfang. Wer hat den Anfang gemacht? Wer ist schuld? Und wer trägt die Verantwortung? Echo kann, wie gesagt, nicht den Anfang machen, so heißt es in der Geschichte, das macht ihr Wesen aus. Zufällig, so wird erzählt, hatte Narziss im Wald gerufen: »Ist jemand hier?« und darauf die bestätigende Antwort erhalten »hier«. Noch einmal die Frage: »wo?«, die Antwort: »hier«. Bevor Narziss sich im Wasser sieht und sein Spiegelbild begehrt, ist er schon auf eine doppelte Weise angesprochen in seiner eigenen Frage: »Sie ruft ihn, wie er sie ruft.« Die Frage geht schon dem Ruf entgegen, will eintreten in das Geben von Frage und Antwort, hört sich aber tatsächlich nur selber, ohne etwas zu sehen. Echos Antwort hat keinen Ort, ihre Stimme kein Gesicht und ihre Botschaft keinen Absender. In beiden Fällen der Verdoppelung, der stimmlichen und der bildlichen, handelt es sich um eine stumme Antwort. Beide bleiben der Frage immanent, geben keine Antwort, allerdings auf eine entschieden unterschiedliche Weise. Während sich die Evidenz des Satzes »Ich bin es selbst!« aus der Einsicht in die Immanenz der eigenen bildlichen Spiegelung ergibt, bleibt die stimmliche Verdoppelung eine fremde. Das ist der Grund, warum Echo während der gesamten Szene der Selbstreferenz abwesend sein und zugleich diese Szene beherrschen kann. Die Evidenz der bildlichen Verdoppelung lässt sich nicht denken ohne die Rahmung durch die stimmliche Verdoppelung, ohne das fremde Echo. Denn die rahmende Verdoppelung ermöglicht erst die Einsicht, dass es sich bei der bildlichen Verdoppelung um eine imaginäre Projektion handelt, die überhaupt erst durch die Einsicht in die imaginäre Projektion ihre volle Wirksamkeit entfaltet. Erst in dem Moment, in dem Narziss sich im Spiegel erkennt und verkennt, in dem er sich also identifiziert und wiedererkennt, erkennt er sich zugleich als derjenige wieder, der sich selbst wiedererkennt und identifiziert. Die Einsicht ist die Voraussetzung dafür, dass der scheinbar konstatierende Satz »Ich bin es

selbst!« seine performative Dimension überspringen kann. Das Urteil, das Narziss als Erkenntnis und als Vollstreckung ausspricht, hat seine Identität sowohl zur Voraussetzung als auch zur Folge. Narziss ist in seinem Urteil selbst enthalten. Die Identifizierung der bildlichen Verdoppelung ist keine Subsumtion des Spiegelbildes unter eine vorgängige Identität, sondern die Einsicht als Vollzug. Diese Einsicht hebt die imaginäre Projektion nicht auf, sondern lässt den begehrten Anderen, das Bild der eigenen Verdoppelung, aus dem eigenen Tun erst hervorgehen: ICH BIN ES SELBST, DER MICH SIEHT. Damit könnte die Szene der Selbstreferenz abgeschlossen sein und der gesamte Narziss-Mythos im Drama des auf sich selbst zurückgeworfenen Selbst und seiner unausweichlichen Evidenz der Eigenheit begründet sein.

Aber der Mythos erzählt zwei Liebesgeschichten, zwei Weisen des imaginären Aufgehobenseins, wenn man so will, zwei Formen der Immanenz. Beides sind Platzanweisungen. Echo dirigiert Narziss an einen bestimmten Platz, wo die Umarmung stattfinden soll. Während jedoch der Platz vor dem Spiegelbild im Wasser durch eine unendliche Annäherung bestimmt ist, stellt sich die imaginäre Verdoppelung im und durch Echo als Abweisung dar: scheinbare Nähe versus scheinbare Fremdheit. Beides aber sind Projektionen und imaginäre Selbstverhältnisse. Nur so lässt sich die mediale Überkreuzung dieser beiden Spiegelungen verstehen. Denn auch die stimmliche Verdoppelung erweist sich als Spiegelverhältnis. Echos selbstverständliche Liebe ist ebenso imaginär. Das Begehren von Narziss gründet in beiden Fällen in einer Projektion, die jedoch zu zwei unterschiedlichen Resultaten führt. Sowohl im als auch durch Echo erfährt Narziss zunächst eine Verdoppelung, in der er sich wiedererkennt. Er hört sich selbst. Während die bildliche Identifizierung jedoch zu dem Satz ICH BIN ES führt, lautet das Urteil der stimmlichen Verdoppelung ICH BIN ES NICHT. Im ersten Fall folgt die Annäherung, im zweiten die Abweisung. Die Differenz von Hören und Sehen ist in beiden Fällen entscheidend: Während das Spiegelbild im Wasser die Gestalt zeigt, aber stumm bleibt, kann sich Narziss zwar in Echos Stimme spiegeln, nicht aber in ihrer Gestalt. Diese unterschiedliche mediale Situierung macht auch die Differenz beider Selbstverhältnisse deutlich, die als zweifache Entfaltung eines einzigen Spiegelverhältnisses verstanden werden muss. Die bildliche Spiegelung ist die Innenseite der imaginären Verdoppelung, während die stimmliche Spiegelung deren Außenseite darstellt.

In der Szene der bildlichen Verdoppelung ist die Erfahrung festgehalten, dass Narziss es selbst ist, der sich auf den begehrten Anderen überträgt, während die Szene der stimmlichen Verdoppelung eine Befremdung festhält, nämlich dass hinter der Verdoppelung, der Spiegelung und dem Wiedererkennen in dieser Spiegelung ein fremder Anderer steht. Dieser Andere zeigt sich in der

imaginären Immanenz des Selbstverhältnisses jedoch nur als immanentes Außen, nämlich in der Befremdung, die in die imaginäre Projektion eingelassen ist. Das ist der Grund, warum Narziss die Umarmung Echos zurückweist und warum Echos gesamtes Wesen in der Abwesenheit begründet ist. Es handelt sich also keineswegs um eine zeitliche oder kausale Verkettung der Schuld, die der Narziss-Mythos erzählt. Die eigentliche Verdoppelung besteht nicht in der bildlichen oder stimmlichen Spiegelung, sondern in der Verdoppelung, die das imaginäre Selbstverhältnis als solches kennzeichnet, indem es sich zwischen zwei Formen der imaginären Aneignung aufspannt. Die Abweisung oder Absetzung von Echos Widerspiegelung stellt die verschwindende Voraussetzung für das Evidenzerlebnis dar, das Narziss in der Hinwendung zum eigenen Bild erfährt. Erst sie schafft die Illusion, ein anderer zu sein als derjenige, der im und von Echo geliebt und gespiegelt wird, nämlich ein Selbst zu sein, das sich nur in der Selbstreferenz begegnen kann. Das imaginäre Selbstverhältnis bedarf nicht nur einer Widerspiegelung, eines gleichzeitigen Erkennens und Verkennens des Selbst, also einer imaginären Aneignung dieses Selbst, sondern auch einer imaginären Aneignung des Fremden. Erst dadurch, dass die Geschichte von Narziss durch die Geschichte von Echo gerahmt ist, wird die Szene der Selbstreferenz geschlossen. Denn diese Schließung mittels eines immanenten Außen bewirkt die Zentrierung des Selbst in der unendlichen Rekursion dieses Selbst. Demnach muss auch das Evidenzerlebnis ein doppeltes sein: Das Urteil der bildlichen Spiegelung ICH BIN ES verdankt seine Evidenz der stabilisierenden Korrespondenz des Urteils ICH BIN ES NICHT.

Echo, so könnte man schlussfolgern, bedingt als Schein des Fremden die narzisstische Selbstliebe und illusionäre Selbstzentrierung und hält den Schein des Eigenen gerade durch ihre Abwesenheit in Gang. Genau dadurch ist auch die Platzanweisung von Narziss auf eine doppelte Weise bestimmt: Erst die Befremdung, die er bei der Anweisung des Platzes durch Echos Stimme erfährt, lässt ihn sich auf die Suche nach seinem scheinbar eigenen Platz vor dem Spiegelbild im Wasser begeben. Das imaginäre Sichfinden besteht aus einer Bewegung zwischen zwei Spiegelungen. Darin liegt die eigentliche Doppelung, die der Narziss-Mythos berichtet. Den Anfang macht demzufolge nicht die Selbstreferenz. Das Spiegelstadium besteht nicht im einfachen Erblicken des eigenen Bildes im Spiegel, das dann eine Kette von Selbstreferenzen und Selbstvidenzen in Gang setzen würde. Ebenso wenig beginnt die Geschichte mit einer schlichten Fremdreferenz, die dann lediglich zur Unterscheidung der Selbstreferenz dienen würde. Vielmehr steht am Anfang ein merkwürdiges Verbot, nämlich, dass es Echos Wesen nicht erlaubt, »den Anfang zu machen«. Der Narziss-Mythos erzählt die Geschichte einer durchgestrichenen und angeeigneten

Fremdreferenz, ein mehrfach verschobenes Echo, das sich aufgrund dieser Verschiebungen als Selbstreferenz darstellt. Hinter der Geschlossenheit der narzisstischen Szene verbirgt sich daher der Umstand, dass der Anfang außerhalb der Geschichte liegt, dessen imaginäre Aneignung die Geschichte erzählt. Angesprochen wird Narziss mit einer von göttlicher Macht ausgelöschten Stimme, mit einer Stimme, die nicht spricht, und auf die es deshalb auch keine Antwort geben kann, außer derjenigen, sich selbst anzusprechen.

III.

Nun lassen sich ›Irritation‹ und ›Interpenetration‹ als genau diese beiden Seiten der Spiegelung begreifen, mit denen ein System imaginär geschlossen wird. Denn in beiden Fällen wird ein anderes System mittels einer Projektion scheinbar angeeignet. Im Fall der ›Interpenetration‹ handelt es sich dabei um die Innenseite der imaginären Immanenz, während es sich im Fall der ›Irritation‹ um die Außenseite der imaginären Immanenz handelt. Bei der ›Interpenetration‹ wird ein anderes, operativ geschlossenes System wie ein Teil des eigenen operativ geschlossenen Systems behandelt. Bei der ›Irritation‹ werden Störungen des operativ geschlossenen Systems durch ein Außen so wahrgenommen, dass diese Störungen nicht auf die operative Schließung dieses Systems durchschlagen. Neben der operativen Schließung muss es also noch andere Formen der Schließung geben, die es einem System ermöglichen, sich auch außerhalb seiner Grenzen systemkonform zu verhalten. Man könnte auch sagen, ein System braucht hinreichend viel Einbildungskraft, um sich auch dort zu zentrieren, wo es offensichtlich nicht zentriert ist. Oder um es etwas zugespitzter zu formulieren: Kein System kommt ohne die Ausbildung einer Ideologie aus.

Die doppelte imaginäre Schließung erfüllt genau diejenigen Kriterien des Ideologischen, die Louis Althusser anhand der spekularen Struktur der imaginären Projektion herausgearbeitet hat. Eine der wesentlichen Funktionen des Ideologischen ist es, jedwedes Außen zu tilgen und auf diese Weise Selbstevidenz herzustellen. Dieses Außen ist dabei nicht nur räumlich aufzufassen, sondern auch zeitlich bzw. historisch. Althusser hat das Ideologische als »ewig« oder als »omnihistorische Realität« bezeichnet (1977, 132), da es ebenso das Außen seiner eigenen Geschichte tilgen muss. In dem Moment, in dem Narziss das scheinbar bloß identifizierende Urteil »Ich bin es selbst!« fällt, das tatsächlich auf eine performative Weise diese Identität erst herstellt, ist damit zugleich festgehalten, dass dieses ›Ich‹ immer schon existiert hat. In diesem Sinn kann man sagen, dass auch das System ›ewig‹ ist. Diese Ewigkeit bezieht sich zeit-

lich und räumlich auf sein imaginäres Verhältnis zu seinen realen Existenzbedingungen, indem eine tatsächliche Dezentrierung – eine Voraussetzung, eine Abhängigkeit oder, wie Luhmann sagt, »unentbehrliche Zusammenhänge« (1984, 9) – in eine imaginäre Zentrierung verwandelt werden. Historisch gesehen wirkt sich das imaginäre Selbstverhältnis als ein retroaktives Tun aus, das im Nachhinein ein vorgängiges ›immer schon‹ konstatiert. Das psychische System ist für sich selbst ›immer schon‹ selbstreferentiell. Indem es sich als ›ewig‹ zentriert, hat es als System keine Geschichte. Das Außen ist nicht nur als konkrete gegenwärtige Abhängigkeit von einem anderen System getilgt, sondern in der Autopoiesis des Systems selbst. Diese historische Zentrierung bedingt die gegenwärtige Zentrierung, bei der das psychische System auch die ›Interpenetration‹ des Personenseins – also den Zugriff eines anderen Systems – in den eigenen selbstreferentiellen Formen erkennen bzw. verkennen muss. Damit es nicht zu einer Deformierung des Systems kommt, sondern nur zu einer weiteren Unterscheidung, zu einer »Überformung«, wie Luhmann sagt (1995, 154), muss dieser Zugriff derart verkannt werden, dass sich das psychische System darin selbst wiedererkennen kann. Diese rückwirkende Zentrierung des Systems ist nötig, damit es nicht zu einer Störung seiner operativen Schließung kommt. Das imaginäre Selbstverhältnis stellt also immer dort den Schein einer operativen Schließung her, wo die Systemgrenzen als solche und damit die Autopoiesis selbst problematisch werden könnten.

Insofern kann man sagen, dass die ideologische oder imaginäre Schließung nicht in einem bloß ›ideellen‹ Zusammenhang besteht, der sich von einer etwaigen Praxis des Systems unterscheiden ließe, sondern eine existentielle Voraussetzung für die operative Geschlossenheit eines Systems darstellt. Gäbe es dieses imaginäre Selbstverhältnis nicht, käme es zu einem unausweichlichen Konflikt, der nicht mit den Mitteln des Systems zu lösen wäre. Die Ausbildung einer Ideologie darf folglich nicht als bloßer Schein in dem Sinn verstanden werden, dass dieser Schein auch aufgelöst werden könnte, zumindest nicht, ohne damit die Geschlossenheit des Systems zu gefährden. Vielmehr muss diese Ideologie, wie Althusser dargelegt hat, eine »materielle Existenz« besitzen (1977, 136ff). Sie muss sich in konkreten Praktiken niederschlagen, um als Ideologie überhaupt wirksam werden zu können. Im Fall der Adressierung des psychischen Systems durch das Sozialsystem bedeutet das, dass sich das Selbst zu seinem Personensein mit den gleichen Mitteln in Beziehung setzen können muss wie zu sich selbst, um weiterhin systemkonform agieren zu können. Es muss die Fähigkeit besitzen, ein Außen in ein imaginäres Außen verwandeln und damit inkorporieren zu können. Und das heißt nichts anderes, als sich den eigenen ideologischen Vorgaben entsprechend zu verhalten. »Das Bewußt-

sein, eine Person zu sein«, so Luhmann, »gibt dem psychischen System für den Normalfall das soziale o.k.; und für den abweichenden Fall die Form einer im System noch handhabbaren Irritation.« (1995, 154) Das Selbst muss sich vom Standpunkt eines imaginären Außen derart betrachten können, dass ihm die Einschränkung als eine freiwillige Selbsteinschränkung und somit als ein Rückbezug auf sich selbst erscheint. Die imaginäre Schließung erlaubt also nicht nur eine Rezentrierung des Systems, wo es tatsächlich dezentriert ist, sondern erzeugt darüber hinaus die Evidenz einer Freiwilligkeit und Selbständigkeit, so dass sich das System auch dort als Subjekt seiner Reproduktion erfahren kann, wo es nicht deren Subjekt ist. Die Ausbildung einer Ideologie ermöglicht folglich auch in diesem Fall eine scheinbare Subjektwerdung, die Althusser sowohl anhand der ideologischen Subjektwerdung eines epistemologischen Diskurses als auch anhand der Einsetzung der Subjekte durch die ideologischen Staatsapparate untersucht hat (vgl. Pfaller 1997, 62-157). Erst diese Ergänzung von tatsächlichem Subjekt und scheinbarem Subjekt, von symbolischer und imaginärer Ordnung garantiert die »unentbehrlichen Zusammenhänge«, durch die sich die Systeme in der »Zone realer Möglichkeit« halten, oder wie Althusser sagen würde, mittels der die Garantie gestiftet wird, dass alles in Ordnung ist, so wie es ist. Auch aus der autopoietischen Reproduktion der Systeme ist der ideologische Anteil nicht wegzustreichen. Auch ein System braucht zur Herstellung seiner Immanenz Einbildungskraft.

Dem doppelten Schein des Fremden und des Eigenen, also der Außen- und der Innenseite dieser Immanenz, korrespondiert dabei im Fall der Subjektwerdung durch die ideologische Interpellation die doppelte Adressierung der Subjekte zugleich als freie und als unterworfenen Subjekte; ›frei‹ in dem Sinn, dass sie die imaginäre Wiedererkennung selbst leisten müssen; ›unterworfen‹ in dem Sinn, dass sie gezwungen sind, mit der Interpellation umzugehen. Das psychische System kann den Zugriff des Sozialsystems nicht ignorieren, es ist gezwungen, sein eigenes Personensein zu inkorporieren, und das heißt, sich darin wiederzuerkennen. Erst diese imaginäre Wiedererkennung erkennt den Zugriff als solchen an und stiftet damit die Garantie, dass die bestehende Ordnung als solche akzeptiert werden kann. Das angesprochene Subjekt beantwortet die Fremdreferenz folglich mit einer Selbstreferenz und sieht sich gerade dadurch im und durch den Zugriff affirmiert, so dass es sagen kann: »Das ist evident! Genau so ist es! Das ist wahr!« (Althusser 1977, 141). Zur Kennzeichnung dieser doppelten Adressierung hat Althusser im Anschluss an Lacan das scheinbar fremde Subjekt, in dem sich das angesprochene Subjekt spiegeln können muss, in Großbuchstaben gesetzt. Die spekulative Struktur dieser Wie-

dererkennung und der darin grundgelegten Anerkennung setzt sich nach Althusser aus folgenden vier Momenten zusammen:

»1) Die Anrufung der ›Individuen‹ als Subjekte, / 2) ihre Unterwerfung unter das SUBJEKT, / 3) die wechselseitige Wiedererkennung zwischen den Subjekten und dem SUBJEKT sowie der Subjekte untereinander und schließlich die Wiedererkennung des Subjekts durch sich selbst, / 4) die absolute Garantie, daß alles in Ordnung ist und daß alles gut gehen wird, solange die Subjekte nur wiedererkennen, was sie sind, und sich dementsprechend verhalten [...]« (ebd., 148).

Das ideologische Spiegelstadium besteht also nicht in einer Identitätsstiftung, in der das Selbst auf sein Selbst zurückgeworfen wird und sich als Selbst erkennt bzw. antizipiert, sondern in einer imaginären Immanenz, die eine Dezentrierung des Selbst abschirmt und an die Stelle deren Abwesenheit tritt. Die Ordnung des Imaginären (im psychoanalytischen Denken die präödipale Phase) sieht Althusser deshalb keineswegs der symbolischen Ordnung (im psychoanalytischen Denken die Phase der ödipale Auflösung) vorgängig, sondern von Anfang an durch das Gesetz des Symbolischen beherrscht und bestimmt. »Selbst der Moment des Imaginären«, so Althusser in seiner Auseinandersetzung mit Lacan und Freud,

»den wir soeben der Deutlichkeit halber als dem Symbolischen vorausgehend, als von ihm unterschieden, dargestellt haben – demnach als den ersten Moment, in dem das Kind in einer unmittelbaren Beziehung mit einem menschlichen Wesen (seiner Mutter) lebt, ohne sie praktisch als die symbolische Beziehung anzuerkennen, die sie ist (das heißt als die Beziehung eines Menschenkindes zu seiner menschlichen Mutter) – ist in seiner Dialektik durch die Dialektik der Symbolischen Ordnung selber gekennzeichnet und strukturiert, das heißt der menschlichen Ordnung, der menschlichen Norm [...], die die Form der Ordnung des Signifikanten selber, das heißt die Form einer formal mit der Ordnung der Sprache identische Ordnung hat« (Althusser 1976, 27).

Die gesamte Evidenz der Selbstreferenz verdankt sich demnach einer Verschiebung, die bei jeder Interpellation, bei jedem Zugriff auf das Selbst stattfindet und das Selbst gerade so an diesen Zugriff bindet, dass es dabei sich selbst überlassen bleibt. Die Szene der Selbstreferenz wird gewissermaßen von einem stummen Sprechen beherrscht. Am Anfang steht deshalb eine Anfangslosigkeit, in Form einer durchgestrichenen und angeeigneten Fremdreferenz. Oder wie Martin Heidegger es in seiner existentialistischen Analyse der Anrufung ausgedrückt hat: »Der Ruf redet im unheimlichen Modus des SCHWEIGENS« (1986, 277).

- 01 ► Zur Diskussion Marxismus versus Strukturalismus vgl. Rheinberger 1975. Zu den Missverständnissen der deutschen Althusser-Rezeption vgl. Pfaller 1997, 154-157.

Literatur

Althusser, Louis (1977) Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg/Berlin: Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung.

Althusser, Louis (1976) Freud und Lacan. Berlin: Merve Verlag.

Foucault, Michel (1987) Warum ich Macht untersuche: Die Frage des Subjekts. In: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Hrsg. v. Hubert L. Dreyfus/Paul Rabinow. Frankfurt/M.: Athenäum Verlag, S. 243–261.

Heidegger, Martin (1986) Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Luhmann, Niklas (1984) Individuum und Gesellschaft. In: Universitas Jg. 39, S 2-11.

Luhmann, Niklas (1995) Die Form »Person«. In: ders.: Soziologische Aufklärung. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 142-154.

Ovid (1994) Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch, übers. v. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam Verlag.

Pfaller, Robert (1997) Althusser. Das Schweigen im Text. München: Wilhelm Fink Verlag.

Rheinberger, Hans Jörg (1975) Die erkenntnistheoretischen Auffassungen Althusers. In: Das Argument 17, 11/12, S. 922-951.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Cover

Tatendrang-Design unter Verwendung des Titelbildes der Zeitschrift ›Science et Vie. Magazine mensuel des sciences et de leurs application á la vie moderne‹ (Juni 1953, Nr. 429). Entnommen aus: Katalog ›Science & Fiction. Zwischen Naonwelt und Globaler Kultur. Texte und Interviews‹, hrsg. von Stefan Iglhaut / Thomas Spring. Berlin, Jovis, S. 153

Einleitung

Abb.1: ›Der Spiegel‹, Heft 15, 1999, S. 24

Abb.2: ›Der Spiegel‹, Heft 16, 1999, S.24

Abb.3: Titelblatt ›Bild‹, 28.4.1999

Abb.4: Ausschnitt Titelblatt ›Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften‹ Heft 1 Jahrgang 28 (2000), hrsg. V. Christoph Danelzik-Brüggemann / Annette Dorgerloh / Annelie Lütgens / Bernd Nicolai.

Abb.5-6: Stuttgarter Zeitung Online, Jahresrückblick 2001, für 31. August (<http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/detail.php/67258>; zuletzt eingesehen 8.6.2004)

Tom Holert »Smoking Gun«

Abb. 1, International Herald Tribune, 25. Juni 2003

Abb. 2: International Herald Tribune, 25. Juni 2003

Abb. 3: Foto aus einem Bericht des CIA-Sonderbeauftragten David Kay von der Iraq Survey Group (ISG) vom 2. Oktober 2003

Abb. 4: Slate.com, 13. September 2002

Abb. 5: Dino A. Brugioni collection at the National Security Archive

Abb. 6: Aufmacherseite eines »special report« in Newsweek (17. Februar 2003), Fotograf: Luc Delahaye

Abb. 7: Powerpoint-Präsentation von Colin Powell vor dem UN-Sicherheitsrat, 5. Februar 2003

Abb. 8: <http://www.alexanderjason.com/>

Abb. 9: Transparent auf einer Anti-Kriegsdemonstration in Chattanooga, Tennessee, 15. Februar 2003

- Abb. 10: Christian Science Monitor, 2003
 Abb. 11: Star Tribune, Minneapolis, Oktober 2002
 Abb. 12: The Guardian, 14. Februar 2003
 Abb. 13: http://www.pritchettcartoons.com/cartoons/sadd_color.jpg

Ralf Adelman » Computeranimation«

- Abb. 1: RTL NACHTJOURNAL, 11.06.2001
 Abb. 2: RTL NACHTJOURNAL, 11.06.2001
 Abb. 3: SAT.1 NACHRICHTEN, 25.07.2001
 Abb. 4: ARD TAGESTHEMEN, 27.07.2001
 Abb. 5: Sat.1 Nachrichtenbeitrag während des Irakkrieges 2003
 Abb. 6: newsroom der US-Streitkräfte in Qatar während des Irakkrieges 2003
 Abb. 7a -b: Irakkrieganimationen, Sat.1 c-d: COMMAND & CONQUER Animationen in Sat.1-Nachrichtenbeitrag
 Abb. 8: C.S.I. – Crime Scene Investigation: »Fight Night« 3. Staffel, Episode 7

Rolf F. Nohr »Medien(a)nomalien«

- Abb.1: RTL-Nachtjournal, 2.10.2002.
 Abb.2: Coverzeichnung der deutschen Ausgabe von Haruki Murakamis »Untergrundkrieg«, Köln: DuMont, 2002
 Abb.3.: Fahndungsfotos des FBI für die mutmaßlichen Entführer der American Airlines Maschine Nr.11 (Boeing 767). Pressemitteilung des FBI vom 27.9.2001; www.fbi.gov
 Abb.4.: Britisches Homefront-Plakat, Restaltung: Reginald Mount (1943), in: Anthony Rhodes (1993) »Propaganda. The Art of Persuasion: World War II. An Allied and Axis Visual record 1933-1945«. Leicester: Magna, S. 129
 Abb.5a-c: Milzbrand-Mikroskopien, »Focus« Oktober 2002
 Abb.6 a-d Visualisierungen des Hautangriffes; a-c: SPIEGEL TV (21.10.2002), d: FOCUS TV (21.10.2002)
 Abb.7 Standbild aus: ALTERED STATES (GB 1980, Ken Russell)
 Abb.8 a-c Schutzanzüge a: SPIEGEL TV (4.11.2002) b: FOCUSTV (4.11.2002) c: PANORAMA (6.11.2002)
 Abb.9a-b Plakate A:THE ANDROMEDA STRAIN (USA 1971, R. Robert Wise) b: Plakat THE CRAZIES (USA 1973, R: George Romero)
 Abb.10 Montage SARS-Mundschutz aus SPIEGEL ONLINE Mai 2003(zuletzt eingesehen: 5.5.2003)
 Abb.11: Titelblatt »Die Rote Flut« – VFF-Broschüre; Minist. F. Gesamtdeutsche Fragen, 1951
 Abb.12 : »Die Gelbe Flut« – Screenshot Monty Python-Animation (GB 1970)
 Abb.13 Wahlplakat der REP (Bundestagswahlkampf 1991), Quelle: Haus der Geschichte, Bonn (EB-Nr.: 1997/05/0488)

Abb.14: Anzeigenmotiv des Bundesgesundheitsministeriums 2004 (<http://www.machsmitt.de/links/medien/motive/motive.htm>, zuletzt eingesehen am 20.7.2004)

Abb.15: Kaposi-Syndrom (http://www.puc.cl/sw_educ/sida/html/aspectos_clinicos/f_10a.html, zuletzt eingesehen am 20.7.2004)

Abb.16: Ministry of Health, in collaboration with National AIDS Control Council (http://www.policyproject.com/pubs/countryreports/Keny_HBC.pdf; zuletzt eingesehen am 1.5.2004)

Abb.15 Rekonstruktion der Snow-Karte. In: Monmonier, Mark (1996): Eins zu einer Million: Die Tricks und Lügen der Kartographen. Berlin / Boston / Basel: Birkhäuser, S.219

Ulrike Bergermann: »Schöner Wissen«

Abb.1: Foto der Autorin.

Abb.2: C.V.Nielsen, Besucherplattform mit Details eines in Kopenhagen gezeigten Konstantinopel-Panoramas von Jules-Arsène Garnier (1847-1889), Holzschnitt, um 1882, Stadtmuseum Kopenhagen, aus: Bernard Comment, Das Panorama: die Geschichte einer vergessenen Kunst, Berlin (Nicolai) 2000, S. 6 (dort o. Bildnachweis).

Abb.3: Robert Fulton (1765-1815): Erster Entwurf einer Panorama-Rotunde mit Betrachterplattform, Bleistift, koloriert, 48,5 x 33 cm (Ausschnitt), aus: ders., Description explicative du Panorama ou Tableau circulaire et sans borne ou manière de dessiner, peindre et exhiber un tableau circulaire (Patentanmeldung), Brevet, 26.4.1799, Paris, Institut National de la Propriété Industrielle, aus: Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Katalog der Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Katalogredaktion Marie-Louise von Plessen, Ulrich Giersch, Basel/Frankfurt/M. (Stoemfeld/Roter Stern) 1993, S. 146 (dort Abb.Nr. II.52, Bildnachweis: Laurent Sully Jaulmes, Paris).

Abb.4: Charité, Institut für Geschichte der Medizin, Bildarchiv, Bestand: Zentrale Fotoabteilung, aus: Horst Bredekamp, Jochen Brüning, Cornelia Weber (Hg.), Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens - Theatrum naturae et artis. Eine Ausstellung der Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin (Henschel) 2000, S. 151.

Abb.5: Meereskundemuseum, biologische Sammlung und Fischereisammlung, Deutsches Technikmuseum, aus: Bredekamp/Brüning/Weber 2000, 38.

Abb.6: Innenansicht des südlichen Saales des Königlichen Botanischen Museums in Schöneberg bei Berlin, 1882. Stahlstich eines unbekanntenen Künstlers. FUB, Botanischer Garten und Botanisches Museum Berlin-Dahlem, Bibliothek, aus: Bredekamp/Brüning/Weber 2000, 81.

Abb.7: Universum Managementges. mbH Bremen, o.J. (2004).

Abb.8: Universum Science Center Bremen (Katalog), Hingehen Staunen Entdecken, Hrsg. v. Universum Managementges. mbH (Fotos von Olav Meyer-Sievers, Hamburg, und Harald Rehling, Bremen; Bildnachweis: Kunstraum GfK, Hamburg, Petri & Tiemann GmbH, Hamburg), Bremen o.J. (2002), S. 18.

Abb.9: Universum Managementges. mbH Bremen, o.J. (2004).

Abb.10: Universum Science Center Bremen (Katalog), Hingehen Staunen Entdecken, S. 24.

Abb.11: ebd., S. 29.

Abb.12: ebd., S. 22.

Abb.13: ebd., S. 23.

Daniel Gethmann »Innere Scheinbilder«

Abb.1: Volta, Alessandro (1775): Scelta di opuscoli. Bd. 8, Milano

Abb. 2-6: Lichtenberg, Georg Christoph (1778): Über eine neue Methode, die Natur und die Bewegung der elektrischen Materie zu erforschen. Hrsg. v. Herbert Puppe (Ostwald's Klassiker der exakten Wissenschaften Nr. 246). Leipzig 1956

Abb.7: Encyclopaedia Britannica (1842) Ergänzungsband Plates Vol. II

Abb.8: Lichtenberg, Georg Christoph (1972): Schriften und Briefe, hrsg. v. Wolfgang Promies. Bd. 3. München

Abb.9: Chladni, Ernst Florens Friedrich (1787): Entdeckungen über die Theorie des Klanges. Leipzig

Abb.10: Faraday, Michael (1891): Experimental-Untersuchungen über Elektrizität. Bd. 3. Berlin

Abb.11: Fraunberger, Fritz & Teichmann, Jürgen (1984): Das Experiment in der Physik. Braunschweig / Wiesbaden

Abb.12: Maxwell, James Clerk (1890): The Scientific Papers of James Clerk Maxwell, hrsg. v. W. D. Niven. Bd. 1, Cambridge

Vinzenz Hediger »Schnell noch ein Film vor dem Aussterben«

Abb.1-2: © Ice Storm Entertainment, Twentieth Century-Fox

Abb.3: © John Andrews & Sons

Abb.4: © New York Public Library Marie Pérennou

Eva Hohenberger »DokumAnimals«

Abb.1: Leporello zu NOMADEN DER LÜFTE. DAS GEHEIMNIS DER ZUGVÖGEL (F/IBRD/Esp/Ch 2001, R: Jaques Cluzaut / Michel Debats)

Abb.2: Standbild aus DIE WÜSTE LEBT (USA 1954, R: James Algar)

Abb.3-4 Standbilder aus MIKROKOSMOS. DAS VOLK DER GRÄSER (F/Ch/I 1996 R: Claude Nuridsany / Marie Pérennou

Abb.5-6 Standbilder aus DER KÖNIG DER KOALAS, ca. 60 Min. brutto, ausgestrahlt bei VOX in der Reihe »Wildnis pur« am 9.2.2002. Copyright Wild Visuals 1996

Abb 7-8: Standbilder aus: TIERE SUCHEN EIN ZUHAUSE, WDR

Herbert Schwaab »Sehen und Erleiden«

Abb. 1: Promotionfoto SEVENTH HEAVEN, (dt.: Eine Himmlische Familie), © Twentieth Television 2001

Abb. 2-5: Screenshots aus SEVENTH HEAVEN, (dt.: Eine Himmlische Familie)

Abb. 2: Folge: ›Geständnisse‹ (›America´s Most Wanted‹), 1997, Folge 13, 1. Staffel (R: M. Jean)

Abb. 3: Folge ›Große Kinder, große Sorgen‹ (›Who Knew‹), 1997, Folge 26, 2. Staffel
(R: Gabrielle Beaumont)

Abb. 4 / 5: ›Für Ehre und Vaterland‹ (›The Known Soldier‹), 2002, Folge 130,
6. Staffel (R: Burt Brinckerhoff).

AUTORENVERZEICHNIS

Ralf Adelman (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaften der Universität Paderborn sowie Gründungsmitglied von ›168 – kanal für fernsehtheorie, postgeschichte und digitale medien‹ (seit 1993) und hat zum Thema »Visuelle Kulturen der Kontrollgesellschaft. Zur Popularisierung digitaler und videografischer Visualisierungen im Fernsehen« an der Ruhr-Universität Bochum promoviert. Momentane Arbeits- und Forschungsfelder: dokumentarische Fernsehformen, digitale Medien und visuelle Kulturen. Letzte Veröffentlichungen: ›Video als mediales Phänomen‹, hrsg. zusammen mit Rolf F. Nohr / Hilde Hoffmann (VDG, 2002), ›Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft‹ (UTB, 2002), hrsg. zusammen mit Jan Hesse / Judith Keilbach / Markus Stauff / Matthias Thiele und ›Querpässe. Beiträge zur Kultur-, Literatur- und Mediengeschichte des Fußballs‹ hrsg. zusammen mit Rolf Parr und Thomas Schwarz (Synchron 2003).

Ulrike Bergermann (Dr. phil.) ist Vertretungsprofessorin an der Ruhr-Universität Bochum, Habilitationsstipendiatin des Landes NRW und war Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Paderborn. Arbeitsschwerpunkte: Medien- und Wissenschaftstheorie, Gender Studies, Popkultur. Letzte Veröffentlichungen: ›Morphing. Profile des Digitalen‹, in: Das Gesicht ist eine starke Organisation, hrsg. von Petra Löffler und Leander Scholz, (DuMont 2004); ›Robotik und digitale Schmiermittel: Björks doppelte Maschinenliebe in All Is Full Of Love‹, in: Frauen und Film, Nr. 64, 2004; ›Überdreht. Spin doctoring, Politik, Medien‹, hrsg. zusammen mit Christine Hanke und Andrea Sick (Thealit 2005).

Daniel Gethmann (Dr. phil.) arbeitet am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Technischen Universität Graz als Universitätsassistent. Arbeitsschwerpunkte: Auditive Kultur, Vor- und Frühgeschichte der Bewegtbildmedien, Bildwissenschaft. Letzte Veröffentlichungen: ›Politiken der Medien. Medien als Kriegs- und Regierungstechnologien‹, hrsg. zusammen mit Markus Stauff (Diaphanes 2004); ›Fahrten im Luftmeer. Interkontinentale Landnahme per Luftschiff seit Bartholomeu Lourenço de Gusmão (1709)‹, in: Projektemacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns, hrsg. von Markus Krajewski (Kadmos 2004).

Vinzenz Hediger (Dr. phil.), ist Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftungsprofessor für Theorie und Geschichte bilddokumentarischer Formen an der Ruhr-Universität Bochum. Er arbeitet derzeit an einem Buch über Tierfilme und Tiere im Film. Zuletzt erschienen: ›Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912‹ (Schüren 2001); zusammen mit Patrick Vonderau ›Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung‹ (Schüren 2004); ›Kinogefühle. Emotionalität und Film‹ (Schüren, 2005).

Tom Holert (Dr. phil.) ist freier Kulturwissenschaftler und Journalist in Berlin. Beiträge in Tageszeitungen und Magazinen. Derzeitige Arbeitsschwerpunkte: Krieg und Medien, Tourismus und Migration, ästhetische Praxis und soziale Theorie des Glamour, die Kategorie ›Intelligenz‹ in populärkulturellen Diskursen. Zuletzt erschienen: ›Entsichert. Krieg als Massenkultur‹ zusammen mit Mark Terkessidis (Kiepenheuer&Witsch 2002); ›The Future Has a Silver Lining. Genealogies of Glamour‹ zusammen mit Heike Munder (2004).

Eva Hohenberger (Dr. phil.) ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität-Bochum. Arbeitsschwerpunkt: Theorie und Geschichte des Dokumentarfilms. Letzte Veröffentlichung: ›Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte‹, hrsg. zusammen mit Judith Keilbach (Vorwerk8, 2003).

Heike Klippel (Dr. phil.), ist Professorin für Filmwissenschaft/Medienwissenschaft an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Redaktionelle Mitarbeit und Autorin bei ›Frauen und Film‹. Veröffentlichungen zu Themen feministischer Filmtheorie, Zeit, Film und Alltag, u.a. ›Gedächtnis und Kino‹ (Nexus 1997).

Rolf F. Nohr (Dr. phil.) ist Juniorprofessor für Medienkultur an der HBK Braunschweig. Arbeitsschwerpunkte: Forschungsprojekt zu ›Nützliche Bilder‹ - zum Transfer von laborwissenschaftliche Visualisierungstechniken in populäre Zirkulationen, Beschäftigung mit game studies, Polaroid und Fotofix-Automaten. Herausgeber der Reihe Medien`Welten im LIT-Verlag. Veröffentlichungen: ›Video als mediales Phänomen‹, hrsg. zusammen mit Ralf Adelmann / Hilde Hoffmann (VDG, 2002), ›Karten im Fernsehen. Die Produktion von Positionierung‹ (LIT, 2002)

Leander Scholz (Dr. phil.) ist Schriftsteller und Kulturwissenschaftler. Zur Zeit arbeitet er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg (SFB/FK 427) ›Medien und kulturelle Kommunikation‹ der Universitäten Köln, Bonn und Aachen. Wis-

senschaftlichen Arbeitsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Medien, Philosophische Ästhetik und Politische Theorie. Letzte Veröffentlichungen: ›Das Archiv der Klugheit. Strategien des Wissens um 1700‹ (Niemeyer, 2002); ›Das Gesicht ist eine starke Organisation‹ hrsg. zusammen mit Petra Löffler (DuMont, 2004); ›Einführung in die Geschichte der Medien‹ hrsg. zusammen mit Albert Kümmel und Eckhard Schumacher (UTB, 2004).

Herbert Schwaab ist Lehrbeauftragter am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Forschungsschwerpunkte: Filmphilosophie, Wissenschaftstheorie der Medienwissenschaften und populäre Fernsehkultur. Seit 1999 Arbeit an einer Dissertation über den amerikanischen, post-analytischen Philosophen Stanley Cavell und dessen filmphilosophischen Schriften. Veröffentlichung: ›»For Daily Use.« Videoalltag und Subjektivität‹, in: ›REC - Video als mediales Phänomen‹, hrsg. von Ralf Adelman, Hilde Hoffmann, Rolf F. Nohr (VDG, 2002)

WEITERE BÄNDER DER REIHE ›MEDIEN´ WELTEN‹

MARKUS STAUFF

»Das neue Fernsehen«. Machteffekte einer heterogenen Kulturtechnologie«

Die Studie zielt auf eine Untersuchung der Macht- und Subjekteffekte, die mit den gegenwärtigen Veränderungen des Fernsehens - vor allem dem Prozess der Digitalisierung - einhergehen. Die heterogenen Entwicklungen und Versprechungen werden dabei nicht als Übergangsphänomene, sondern als produktive Mechanismen verstanden, die Fernsehen zu einer Kulturtechnologie des Neoliberalismus machen: Die ZuschauerInnen werden als Subjekte einer gleichermaßen rationalisierten wie intensivierten Mediennutzung modelliert. Theoretisch setzt die Arbeit dem repressiven Medienbegriff, der unter anderem bei Cultural Studies, Technik- und Apparatustheorien dominiert, Foucaults Modell der Gouvernamentalität entgegen, um zu zeigen, dass die Vervielfältigung der technischen und inhaltlichen ›Optionen‹ keine Befreiung, sondern eine Regierungstechnologie ist.

Voraussichtlicher Erscheinungstermin: September 2004

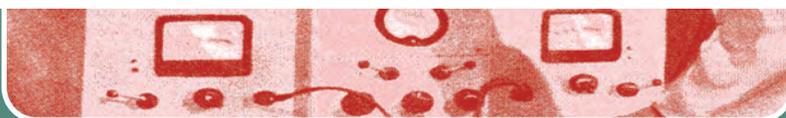
RALF ADELMANN

»Visuelle Kulturen der Kontrollgesellschaft. Zur Popularisierung digitaler und videografischer Visualisierungen im Fernsehen«

Bilder sind mittlerweile selbst in der (medien)öffentlichen Debatte als bedeutende Elemente in sozialen, kulturellen und politischen Prozessen anerkannt. Dabei werden in immer größerem Maße in den dokumentarischen Formaten des Fernsehens digitale und videografische Verfahren in Produktion und Rezeption ›getestet‹. Der televisuellen Popularisierung dieser neuen Visualisierungstechniken wird aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive nachgegangen und an konkreten Beispielen aus den letzten Fernsehjahren analysiert.

Voraussichtlicher Erscheinungstermin: November 2004

»Sieh hin ... das sieht man doch!« scheint einer der Imperative einer visuellen Kultur zu sein. Das Evidente, also das »Offenkundige« (wie es der Duden übersetzt) oder »Augenscheinliche«, bildet eines der Ordnungsraaster des Wissens. Evidenz scheint einer der Medienfunktionalismen zu sein, die die Sprechweise populärer, aktueller und diskursiv organisierter Mediensysteme gewährleisten. Aber wie überhaupt wird Wissen zu Bild? Aus welchem metaphorischen, symbolischen oder diskursiven System artikuliert sich ein Bild, und wie wird es als Sprechweise kommunikabel und damit zur Handlung? Ist das Evidente eine Form der Wissensartikulation? Inwieweit überformt sich die visuelle Tatsache zum bildlichen Beweis? Was ist der Wahrheitsbegriff des Bildes? Die Beiträge von Ralf Adelman, Ulrike Bergermann, Daniel Gethmann, Vinzenz Hediger, Eva Hohenberger, Tom Holert, Heike Klippel, Rolf F. Nohr, Leander Scholz und Herbert Schwaab befragen unterschiedliche Materialien zu diesem Thema. Viren, rauchende Colts, Familienserien, Tierfilme und Science Center sind nur einige der Beispiele, an denen die Struktur und Funktion der Evidenz geklärt werden soll.



ISBN 3-8258-7801-5



9 873825 878014