

Ulrike Bergermann

Verspannungen. Vermischte Texte

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14843>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bergermann, Ulrike: *Verspannungen. Vermischte Texte*. Münster: LIT 2013 (Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur 17). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14843>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

http://nuetzliche-bilder.de/bilder/wp-content/uploads/2020/09/Bergermann_Verspannungen_Onlineausgabe.pdf

Nutzungsbedingungen:

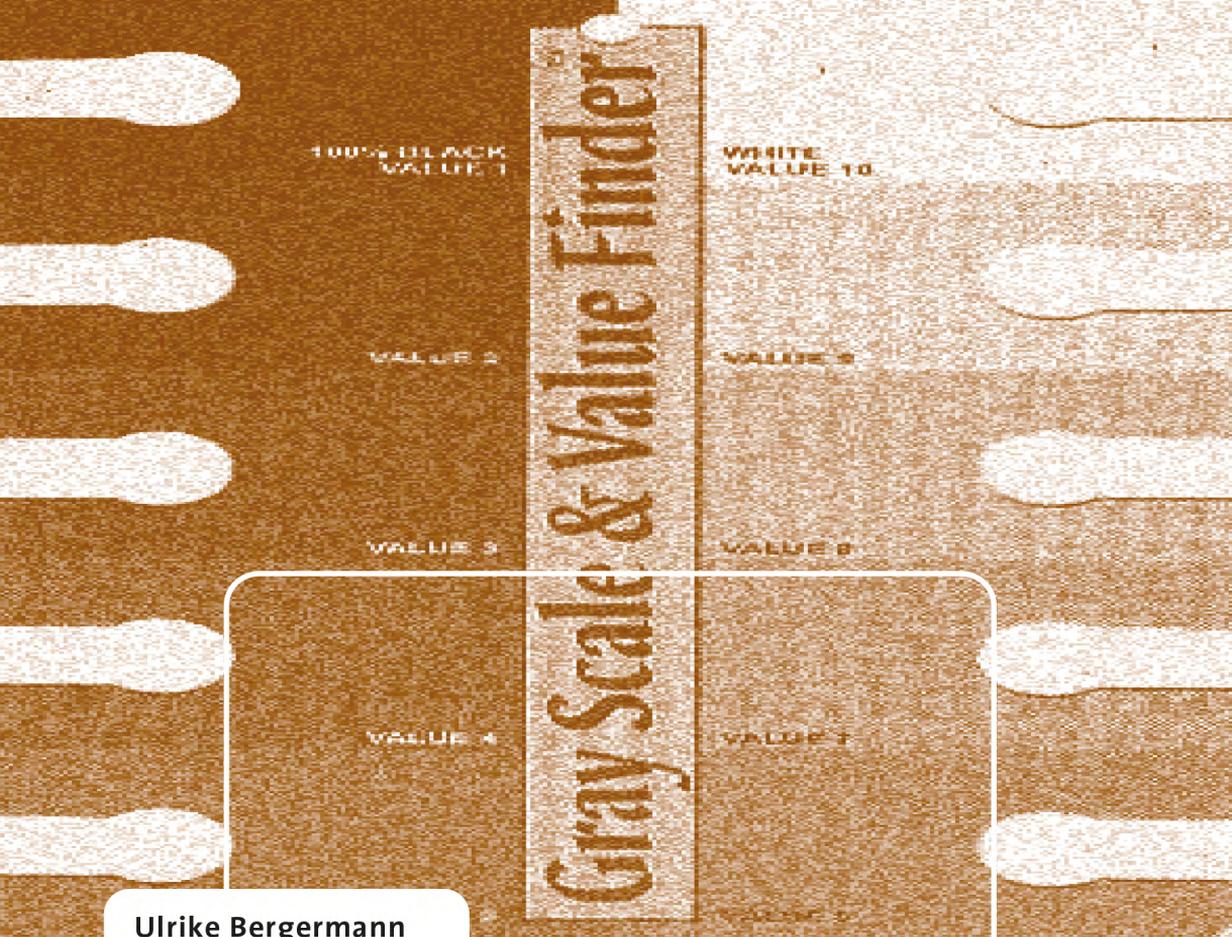
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>



Ulrike Bergemann

**VERSPANNUNGEN
VERMISCHTE TEXTE**

MEDIEN' WELTEN

LIT

Ulrike Bergemann

Verspannungen

Medien ' Welten
Braunschweiger Schriften zur Medienkultur,
herausgegeben von Rolf F. Nohr
Band 17
Lit Verlag Münster/Hamburg/Berlin/London

Lit

Ulrike Bergemann

Verspannungen. Vermischte Texte

Lit

Bucheinbandgestaltung: Tonia Wiatrowski / Rolf F. Nohr (Nachweis & ©:
vgl. Abbildungsnachweis, Text »Weißabgleich und unzuverlässige Vergleiche«, Abb. 17.)
Buchgestaltung: © Roberta Bergmann, Anne-Luise Janßen, Tonia Wiatrowski
<http://www.tatendrang-design.de>
Satz: Arne Fischer / Rolf F. Nohr
© Lit Verlag Münster 2013
Grevener Straße / Fresnostraße 2 D-48159 Münster
Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72
e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>
Chausseestr. 128 / 129 D-10115 Berlin
Tel. 030-280 40 880 Fax 030-280 40 882
e-Mail: berlin@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de/berlin/>



Die Onlineausgabe dieses Buches ist deckungsgleich mit der 1. Auflage der Druckversion.
Die Onlineausgabe ist lizenziert unter Creative Common (Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0) Unported Lizenz. (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.de>)

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-643-11089-3

Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Planeten

- Weißabgleich und unzuverlässige Vergleiche 11
- Das Planetarische. Vom Denken und Abbilden des ganzen Globus 31
- Darstellungsraum Welt: Gekrümmte Horizonte 63

Digital

- Konrad Zuses Computerdraht und Programmierschleifen
in der Medienwissenschaft 75
- Linkspeicher Google. 95
Zum Verhältnis von PageRank und Archäologie des Wissens

Science

- Spiegelneurone und Tanzkaraoke: *Echo Objects* und *Napoleon Dynamite* 119
- Fortpflanzungsbewegungen. 151
Digitale Dinosaurier und die Evolution von Wissensarten
- Tastaturen des Wissens. 171
Haptische Technologien und Taktilität in medialer Reproduktion

Geschlechter

- 1,5 Sex Model. Die Masculinity Studies von Marshall McLuhan 199
- Transgender Pictures. Subkultur und *Herr von Eden* 219
- Vom Fach das nicht eins ist. Selbstberührung, Lippentechniken,
Doppeldisziplinen und die Tür zum Wissen 237

247 Gehen sie zu weit! Generation und Geschlecht in der Bologna-Anrufung

Pop

269 Wir kommen um uns zu beschweren und uns dabei zu beobachten
(zusammen mit Andrea Seier)

279 Polkes Schweineschlachten – Zwei Arten Fleisch

285 We love to gendertain you: Sexualität digitaler Romantiker.
Zu »Could it be« von Monochrom

Öffentliche Räume

301 Autostadt Wolfsburg – Space On

317 Maßstäbe. Von Größenordnungen und Modellierungen im
Internationalen Maritimen Museum Hamburg
(zusammen mit Felix Axster)

353 Gekaufte Demonstranten. Überlegungen zum Mieten von
Körbchengrößen im öffentlichen Raum

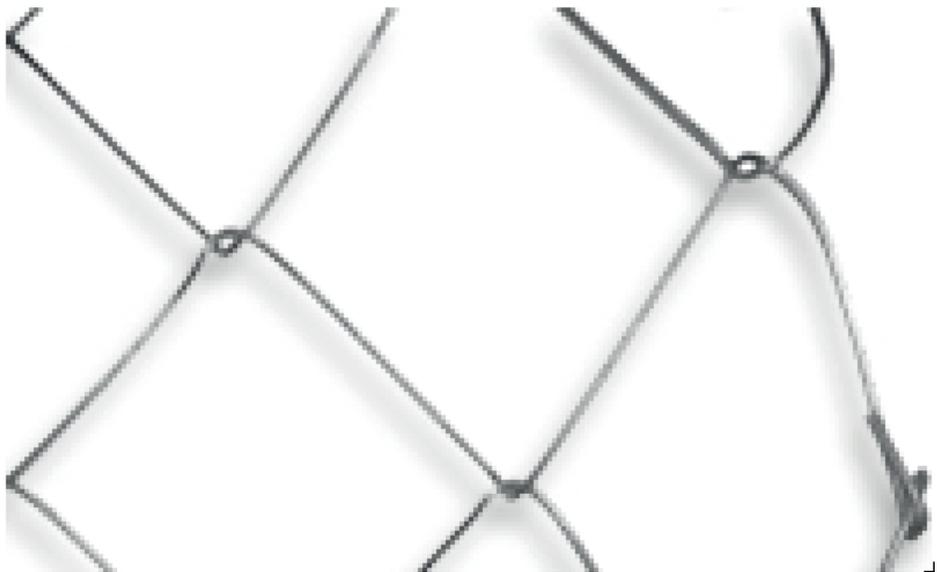
363 Was wird politisch gewesen sein? Medien, Magie und eine Renaissance
der Einbildungskraft
(zusammen mit Karin Harrasser)

375 **Drucknachweise**

377 **Abbildungsnachweise**

Sammelbände sollten nicht heterogen sein, heißt es oft. Dieser ist es: eine Rückschau auf Text- und Bildlektüren zwischen 2004 und 2012. Ich bedanke mich bei allen, in deren Kooperationen und Umgebungen diese Texte entstanden sind, die mir Nachdruckrechte, Ko-Autorschaften und Ideen gegeben haben, und bei Rolf F. Nohr zudem für die Einladung in die Braunschweiger Schriften zur Medienkultur. Ob es eine titelgebende, gemeinsame Frage gibt, »die das eine mit dem anderen verspannt«, wie mit den »transgender pictures« diskutiert, entscheidet sich beim Lesen.

Planeten



Weißabgleich und unzuverlässige Vergleiche

Schwarz und weiß ist eine Trennung, die im Raster des Politischen stattfindet: Die einen vorne im Bus, die anderen hinten. Die einen lassen sich bedienen, die anderen bedienen. Im Raster des Technischen interessiert die Differenz von Schwarz und Weiß für den Kontrast, den mittleren Grauwert, die Schärfe des Druckbilds, oder bei der Ausleuchtung für Fotografie und Film. Richard Dyers Buch *White* hat vor 16 Jahren mit seiner Rekonstruktion des Prozesses, wie schwarze und weiße Schauspieler nach 1900 zu schwarzen und weißen Filmbildern wurden, beide Register als vermittelte gezeigt und darin die Register des Imaginären, der Narrationen von Lichtgestalten und dunklen Gestalten, der Weisheit usw. herausgearbeitet.

In dieser Geschichte gibt es eine Zahl, die der Ausgangspunkt einer Darstellungspraxis wird, ein Normpunkt für die Skalen, die da kommen sollen. 36 Prozent Hautspiegelung war der optimale Lichtreflexionsgrad für die Abbildung eines sogenannten europiden Hauttöns. Dieser variierte dann nochmals je nach Geschlecht und Geschichten. Die 36 ist zentral für Analysen auf der Basis der Auffassung, dass Medialität konstitutiv im Dargestellten ist (ebenso wie Institutionen, Ideen, Interessen und weitere aktive oder passive Größen). Dyers Historiografie zeigte eine Verwobenheit von Technik- und Sozialgeschichte, die sich immer noch durch Intentionalität, u.a. rassistische, perspektivieren lässt (etwa in Aussagen wie: »die Chemiker hatten ihren Rassismus eben internalisiert«; »es gab damals nur wenige Filmrollen für schwarze Schauspieler«). ◀1 Eine »bessere Intention« wird aber der Komplexität des Konglomerats *Weißabgleich* nicht gerecht – ebensowenig wie eine Trennung von »Moral, Ideologie, Motivanalyse« auf der einen Seite und »Epistemologie, Struktur- und Formanalyse« auf der anderen. ◀2 Zudem hätte sich in einer solchen Perspektivierung mit einer technischen Entwicklung, die sich nicht mehr an den 36% orientiert, das Politische erledigt – und das ist möglicherweise durch den Weißabgleich nun der Fall.

Denn mit diesem Verfahren, durch das Kameras jetzt vor der Aufnahme so eingestellt werden, dass die im Raum vorhandenen Lichtwerte später in einer Art vom Betrachter der Aufnahme gesehen werden, die im natürlichen

Sehvorgang unbemerkt adjustiert worden wäre (so wird dort der erhöhte Rotanteil des Abendlichts herausgerechnet, bestimmte Anteile des Neonlichts ausgeglichen usw.), wird in gewisser Weise technisch reguliert und normiert – allerdings nicht auf einen bestimmten *Hautton*, sondern auf diejenige Strahlung hin, in der die Wellenlängen von Rot Grün Blau zusammenkommen und aufgehoben erscheinen.◀3 Dass der Weißabgleich mit Hilfe einer weißen Fläche, etwa einem weißen Blatt Papier vor der Kamera, vorgenommen wird, bedeutet nicht, dass die Farbe dieses Blattes selbst der Normwert sei, sondern: Die Art und Weise, wie das Licht im Raum von diesem Blatt reflektiert wird, vermittelt den Kamerasensoren, mit welchen Abweichungen sie in der aktuellen Lichtsituation zu rechnen haben werden und wie die entsprechenden Lichtwellen in der Aufnahme modifiziert werden müssen, um für die Wiedergabe das technisch nachzuholen, was das menschliche Auge sonst unbemerkt tut.

In der Bezugnahme auf die von Dyer rekonstruierten 36% ist der Wechsel von analoger zu digitaler Technik zentral. Ist der Bezugspunkt der Aufnahme in der digitalen Kamera losgelöst von der alten Skalierung? Wie relational oder wie frei kann der Nullpunkt einer Skalierung sein? Wie lässt sich diese Frage sinnvoll entfalten, ohne auf den Biologismus des menschlichen Auges oder den Technizismus der Apparatephysik zurückzufallen? Kann auch ein beweglicher Nullpunkt ein Akteur in einem Netzwerk sein?

Weiß und Weißabgleich

Grün ist eine schöne Farbe. Die Sensitometrie

Richard Dyer fand im frühen Kino eine »Grundannahme des Weißen«: »Das, was in der fotografischen Praxis als die normale oder richtige Art und Weise, das menschliche Subjekt aufzunehmen, gilt, setzt voraus, daß das Subjekt weiß sein muß.«◀4 Das ist abzulesen in Standardhandbüchern, Belichtungseinstellungen, den Prozentangaben von Hautspiegelungsgraden und Farbtönen, auch im Bereich der Schminke in frühen Kino, die korrespondierte mit der Frage nach Wolframglühlampen oder Kohlenbogenlampen: Welche Chemie auf der Haut und welche auf dem Filmstreifen machten in der Projektion das richtige Weiß?◀5 Weiter untersucht Dyer die (später so genannte) Intersektionalität von *race* und *gender* in bezug auf *whiteness*. Wie kann Weiß eine Norm werden, wenn sie gleichzeitig in sich differenziert sein muss, um Männlichkeit und Weiblichkeit abzubilden und ausreichend zu stabilisieren?◀6 Wie kann etwas universal und in gewisser Weise eine un-

sichtbare Norm sein? ›Weiß‹ erscheint wie der Nullpunkt, von dem aus sich das Koordinatensystem für die anderen Punkte allererst aufspannt, der aber nicht selbst sichtbar mit in die Darstellung eingeht.◀7 Die Grundannahmen der Darstellung sind laut Dyers Rekonstruktion: Das Licht kommt von oben, es hat eine Beziehung zur Transzendenz. Der weiße Mensch hat eine Beziehung zur Weisheit. Er reflektiert Licht und scheint zu strahlen. Der schwarze Körper dagegen fängt das Licht ab, absorbiert es, scheint kein Licht auszustrahlen oder darin eingetaucht zu sein.◀8

Absorption und Reflektion sind Begriffe aus der Physik; wir haben es mit Naturgesetzen zu tun, die zusammen mit anderen auch die optischen Medien regieren.

In einem neuen Buch zum afrikanischen Kino werden diese Fragen und Verhältnisse aktualisiert. Es geht um die Sensitometrie, die Messung der Lichtempfindlichkeit von Materialien oder »die Wissenschaft von der Farbe im Film«.◀9 Der kongolesische Filmemacher Bala-fu Bakupa-Kanyinda beschreibt dort, wie er mit anderen seit 20 Jahren daran arbeite, die Sensitometrie zu überwinden.

Denn die Sensitometrie ist eine Wissenschaft der Weißen – kompliziert und restriktiv. Als junger Schwarzer lernt man in der Schule: Schwarz absorbiert das Licht, Weiß reflektiert es. Dann denkt man: ›Das klebt jetzt an mir. Das werde ich nie wieder los.‹ Doch irgendwann kommt die Erkenntnis, dass es sich dabei nur um chemische Formeln und Verfahren handelt, die man genauso gut ändern kann. In dieser Hinsicht ist vor ungefähr zehn Jahren eine neue, wunderbare Zeit angebrochen: der digitale Film. Mit einem Schlag hat er uns befreit von der Charta der Sensitometrie und von einem Filmmaterial, das für die klassische Schönheit, also für die Weiße Haut gemacht ist. Die klassische Weiße Schönheit war immer zugleich ein Markt. Und dieser Markt verlangte auch nach einem Film aus Zelluloid und Emulsion. Nun können wir die ganze Last dieser Geschichte abschütteln und Zwiesprache mit der Kamera halten, sie mit unserer jeweils eigenen Farbenlehre füttern und ihr sagen: »Ich will, dass diese Figur grün ist. Grün ist eine schöne Farbe.«◀10



Abb. 1

Die Farbe der Hoffnung knüpft sich an eine technische Entwicklung. Wo Dyer noch eine Normierung rekonstruierte, geht es Bakupa-Kanyinda um Befreiung. Wie kommen seine »eigene Farbenlehre« und ein »Automatischer Weißabgleich« zusammen?

Technisches Weiß. Brautkleid und Strahler

Die Aufnahme von Video und digitalem Video setzt in der Regel einen Weißabgleich voraus, um die Kamera so auf die Lichtverhältnisse am Drehort einzustellen, dass die Farben angemessen aufgezeichnet werden – angemessen nach Maßgabe des menschlichen Auges, das verschiedene Farbmischungen als fehlerhaft/farbstichig wahrnimmt. Dazu kalibriert die *Automatic White Balance* sich in bezug auf die hellste, möglichst rein weiße Fläche im Kamerafeld. Wie die »chromatische Adaption« des Auges etwa auf die Dämmerung reagiert, so registrieren Videoband oder Kamerachip die Lichtstrahlen entsprechend einem »Interpretationsraster«. Das menschliche Auge entpersonalisiert sich nicht einfach in ein Objektiv, sondern gibt diesem seine Farbwahl mit. (Wenn auch nach dem Vorbild der analogen Kamera. ◀11) Bestimmte Farbwerte wie »weiße« Hauttöne sind nun nicht mehr durch die Hardware – wie die Chemie auf Haut und Filmstreifen – apparativ gegeben. Jeder Hautton kann in jeder Situation aufs Neue als Bezugsgröße definiert werden.

Licht setzt sich aus roten, grünen und blauen Anteilen zusammen, deren Zusammensetzung je nach Lichtquelle variiert. Ein Gegenstand erscheint als schwarz, wenn er sowohl die Rot-, die Blau- als auch die Grünanteile des weißen Lichts absorbiert. Der Fachbegriff »Schwarzer Körper« definiert sich über diese Absorption. Ein Schwarzer Körper absorbiert nicht nur sämtliche einfallende Strahlung, sondern er gibt diese auch als Wärmestrahlung wieder ab. Licht wird daher durch eine Temperaturabgabe, gemessen in Kelvin, beschrieben. Der Physik korrespondiert die Technik. Beim vollautomatischen Weißabgleich orientiert sich die Kamera an der hellsten Stelle im Bildausschnitt, liest sie als weiß und adjustiert den übrigen Farbraum entsprechend. Der Automatische Weißabgleich findet in Consumergeräten statt; Profigeräte ermöglichen nach wie vor den situationsgebundenen (halbautomatischen) Weißabgleich, bei dem meist ein weißes Blatt Papier formatfüllend aufgenommen und als Bezugsgröße angegeben wird: »Mit der Option *Weißpunkt setzen* können Sie bei besonders kritischen Beleuchtungssituationen unter dem jeweiligen Licht die Farbtemperatur genau einstellen, indem Sie etwa ein weißes Blatt Papier mit der Kamera als reines Weiß definieren.« ◀12 Diese Formulierung ist wichtig, denn weiße Papiere enthalten oft optische Aufheller, die als Blau gelesen werden und daher zu einem Gelbstich führen können (ersatz-

weise sind Graukeile geeignet). Weiß ist, was als Weiß definiert wird. (Und das Basismaterial für die alte europäische Kulturtechnik Schrift ist nicht automatisch Bezugsgröße für die digitalen Bilder, die da kommen sollen.)

Physik und Technik haben wir kulturhistorisch zu relativieren oder für ihren Objektivitätsanspruch zu kritisieren gelernt. Das kann man auch hier. Die Farbtemperaturen in Tabellen mit »künstlichen und natürlichen Lichtquellen« in den entsprechenden Handbüchern und Online-Tutorials sind auf nordeuropäische Lichtverhältnisse bezogen. Die Rede vom »Normlicht« oder einer herzustellenden »Neutralität des Bildes«¹³ steht der postulierten Universalität der fotografischen Bildsprache entgegen; schon die häufige Ausrichtung am Bildbeispiel des weißen Brautkleids zeigt das. Tatsächlich werden auf den zahlreichen Webseiten zum Thema »How to photograph a person of color« insbesondere Hochzeitsfotos diskutiert: Wie beleuchten, wie die Kamera einstellen, um die schwarzen Gesichter differenziert darzustellen? Der voreingestellte mittlere Grauwert einer Kamera beträgt heute 19% (d.h. die exakte Mitte zwischen null und 100 Prozent Lichtreflexion ist 19%); die in Anlehnung an die Analogtechnik so genannte »Filmempfindlichkeit« bzw. der ISO-Wert solle für das Fotografieren schwarzer Personen heraufgesetzt werden. Bildbeispiele wie die Lilie sind ebenfalls kulturspezifisch geprägt und gehen noch ganz in Dyers ikonografischer Analyse des Weißen auf.

Aber diese Kritik bleibt insgesamt an Beispielen kleben, die sich nicht mehr grundsätzlich genug als paradigmatisch für das Verhältnis von Kultur, Politik und Technik reformulieren lassen. Wenn Eurozentrismus technisch relativ geworden ist, sind umfassendere Relationierungen gefragt. Der physikalische Schwarze Körper mit dem großen S ist nicht mehr der kannibalische Wilde im *King Kong*-Film. Die Korrespondenz von 36% und der weißen Frau gehört ins analoge Zeitalter. Es geht im digitalen um die Notwendigkeit, Relationen zwischen Wellenlängen in verschiedenen Wahrnehmungs- und Aufzeichnungssituationen miteinander zu korrelieren, wofür gemeinsame Bezugspunkte definiert werden müssen. Wenn die Autoren ihre Beispiele für



Abb. 2



Abb. 3: Bildbeispiel zum Weißabgleich aus Wikimedia



Abb. 4. u. 5: The Family of Man, 1955

das Prinzip aus ihrem Fotoalbum oder Wäschekatalog mitbringen, ist nicht automatisch das ganze Prinzip desavouiert – anders als sich für die Entwicklung der Filmemulsion etc. von hundert Jahren rekonstruieren ließ, wo es die Objektwahl war, die das Abbilden selbst gestaltet hat.

Rassismus, so scheint es, ist jetzt eine Angelegenheit der Nostalgie. Das macht ihn nicht weniger gewalttätig, gegenwärtig und real. Die Szene, in der der nichtweißen Interviewten aus *6 Milliarden Anderen* ein weißes Blatt Papier vor das Gesicht gehalten wird, um der Kamera einen Bezugspunkt zu geben, setzt die Person nicht notwendig als Abweichung zu weißen Menschen herab: Weiß reflektiert für die Linse, was diese lesen muss, und Schwarz nicht. Wir sind zunächst alle verwandt in der Familie der Menschenbilder durch unsere Bezugnahme zu diesen weißen Zetteln.

Wie buchstabiert sich das einhundert Jahre nach dem frühen Kino aus? Das Projekt *6 milliards d'autres* beerbt 2009 diese Kultur- und Technikgeschichte. Es zeigt ebenso wie die Fotoausstellung *The Family of Man* (1955) die Menschheit in ihrer Verschiedenheit als zu-

sammengehörigen, und es geht mit Filmkameras um die Welt, die nicht mehr das von Dyer beschriebene Material aufweisen, sondern mit digitalen Mitteln dieses nachbauen oder sich davon lösen.

Die Abstammung der Bilder. *The species of colors*

Die Fotofamilie

The Family of Man war der Titel der ›größten Fotoausstellung der Welt‹, die 1955 im New Yorker *Museum of Modern Art* eröffnet wurde. Edward Steichen hatte ab 1951 aus über zwei Millionen Fotografien eine Auswahl von 503 Bildern von 273 Fotografen aus 68 Ländern getroffen, um ›ein Portrait der ganzen

Menschheit in ihrer Verbundenheit, als Familie, zu zeigen. Nach dem zweiten Weltkrieg war es die Sprache der Fotografie, die allen Menschen gemeinsam sein sollte, und es war ein Set von Fragen, das Themen ansprach, die ebenfalls der Familie der Menschheit gemeinsam sein sollten. Über 9 Millionen BesucherInnen in 38 Ländern auf vier Kontinenten (Amerika, Europa, Asien und Afrika) hatten die Ausstellung bis 1964 gesehen.◀14 Das Konzept ist von Roland Barthes für seinen Naturalismus, seine Ahistorizität und diverse Essentialismen fundamental kritisiert worden.◀15

Aber die Idee, die Menschheit als ganze zu zeigen, taucht immer wieder auf. Film- und internetbasierte Projekte wie *Life in a Day*◀16 knüpfen an die Idee an, indem sie netzbasierte Formen verwenden: Alle Menschen mit Netzanschluss und Handykamera können ihre eigene Aufnahmen machen, alle Menschen mit Netzanschluss können die entsprechenden Webplattformen und die gesammelten Aufnahmen ansehen. Neben der Autorschaft wird die Kuraturschaft zentral, denn wie soll die riesenhafte Menge von Material angeordnet werden, um sie ansehbar zu machen? Welche Kriterien wären angemessen? Diese Frage beschäftigte ebenso das Film- und Netzprojekt »6 milliards d'autres«. 2009 sammelten sechs Filmteams in 75 Ländern tausende von Interviews, um wie im Anschluss an die Kapitel der Steichen-Ausstellung »universale Themen« aller Menschen (Glück, Familie, Liebe, Tod, Arbeit...) zu einem Kompendium aller Menschen dieser Welt zusammenzustellen. Um Vergleichbarkeit zu produzieren, die Unterschiede/Vielfalt ebenso wie die Ähnlichkeiten/Verwandtschaften sichtbar macht, gibt es eine einheitliche Repräsentationsform der Interviews, wozu der Ausschnitt

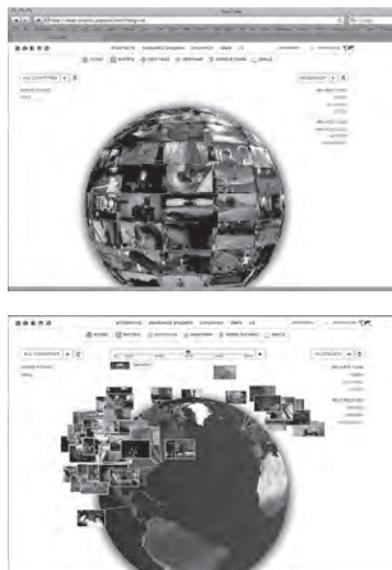


Abb. 6 u.7: Life in a Day, 2011

Abb. 8 u. 9: Die Erde von oben, 2004





des Gesichts der Sprechenden aus der Gesamtsituation ebenso gehört wie die Kalibrierung der Kamera auf ein weißes Blatt Papier.

Die Familie der Anderen

Yann Arthus Bertrand wurde bekannt durch seine Luftaufnahmen von der Erde. Aus Flugzeugen machte er mit hochauflösenden Fotokameras Aufnahmen, die Landschaften als schöne, rätselhafte, ornamentale... Ansichten zeigten und die unter dem Titel »Die Erde von oben« zuerst auf den Straßen von Paris, dann in 110 Ländern weltweit ausgestellt wurden; der Umweltschutz stand im Hintergrund des Unesco-geförderten Projekts.◀17 Im *Making Of* zu *6 milliards d'autres* erzählt er, dass sein Helikopter beim Fotografieren über Mali abstürzte und er bei einem Bauern aufgenommen wurde. Dessen Armut und Gastfreundschaft habe ihn so beeindruckt, dass er beschlossen habe, in seinem nächsten Projekt ›die Menschen unter seinen Fotos‹ aufzunehmen. 2003 startete die fünfjährige Drehzeit, die sechs Teams von Interviewern in über 70 Länder führte, um über 5000 Interviews entsprechend einem Fragebogen aus 40 Fragen, dem sogenannten *Tablet of Law*, aufzunehmen (mit einer Anspielung auf die biblische Gesetzestafel, Moses' *tables of law*).◀18 Die Fragen sollten nicht mit im Produkt auftauchen, daher sollten Aussagen gewonnen werden, die auch ohne Fragen für sich allein stehen konnten. Abends sortierten und verschlagworteten die Interviewer zusammen mit den ÜbersetzerInnen das Material nach Stichworten aus den Fragebögen (auf Apple Laptops).◀19 Entsprechend thematisch sortiert erschienen die Interviewauszüge (schwarz gerahmt, mit schriftlichen Übersetzungen neben den Filmausschnitten) 2009 auf drei DVDs sowie auf einer großen Webplattform, in einem Buch◀20 und in Form einer seitdem wandernden Ausstellung.

Auf der dritten DVD befindet sich das *Making Of* (frz. *En coulisses*) von Florian Geyer, das zunächst Bertrands Motivationserzählung zeigt, dann Erklärungen der Filmteams vor Ort; nach fünf Minuten sieht man eine Aufnahmeszene (die Interviewten haben bis hierhin und auch noch eine ganze Weile nichts gesagt) und die Anweisung an die Interviewte, direkt in die Kamera zu sehen (damit die Zuschauer später das Gefühl bekommen, die Person spräche direkt zu ihnen). In der sechsten Minute sehen wir eine Frau auf niedrigem Hocker von einer Kamera, hinter

Abb. 10-14: 6 Milliarden Andere, 2010

der ein Kameramann und Übersetzer und eine Interviewerin sitzen. Die Frau wird aufgefordert, sich für den Weißabgleich ein Blatt Papier vor das Gesicht zu halten (»It's to make adjustments, not for the interview«). Der Kameramann zeigt ihr, dass sie das Papier vor ihr Gesicht legen soll; da es sich um ein beschriebenes Blatt Papier handelt und die Schrift zu sehen ist, wird sie aufgefordert, das Blatt noch einmal herumzudrehen. Es handelt sich offensichtlich um einen Zettel aus dem alltäglichen Gebrauch der Interviewerin (vielleicht stehen sogar die Interviewfragen darauf); das Mittel des Weißabgleichs ist beiläufig, immer zur Hand (und könnte weiter ausgedeutet werden mit der Un-



Abb. 15: Die Webseite: 6 Milliards d'autres in Einzelstatements, www.7billionothers.org/fr/testimonies

Abb. 16: 6 Milliarden Andere, 2010



wissenheit der Interviewten über die eingesetzten Techniken: Sie weiß nicht, warum keine Druckertinte in die Kameralinse fallen soll; sie kennt vielleicht die Schriftzeichen nicht; vielleicht hält sie sich die Regeln vor das Gesicht, nach denen sie gleich verschlagwortet wird; man könnte das Ganze zu einem Superioritätsstreit zwischen Kulturtechniken ausdeuten, aber darum geht es im Folgenden nicht). Verletzend kann die Beiläufigkeit erscheinen, die Herablassung des ganzen Projekts, das das Verobjektivieren multipliziert, ohne es strukturell zu verändern, sowohl was die Idee der Fragen und ihrer Kategorisierung angeht als auch die alten Portraitkonventionen, das Gegenüber von Frager und Befragten; die Bibliothek bewegter Statements ergibt eine Vielfältigung und Modifikation alter Formen ohne Ansatz zu anderen Formen, zu einer *agency* anderer Akteure o.a.. Die Szene knüpft an alte Stereotype von Weiß/Schwarz, Sehen und Gesehenwerden an – und sie markiert einen Punkt, an dem sich Möglichkeiten eröffnen.

Doppelter und vervielfachter Blick

Denn: was passiert hier mit dem post/kolonialen Topos der *double consciousness* im digitalen Setting? Vor einem Jahrhundert, zur Zeit von 36%, formulierte W.E.B. Du Bois (in *Souls of Black Folk* 1903) das »doppelte Bewusstsein«:

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels this two-ness ...◀21

Frantz Fanon hat in *White skin, black masks* 1952 eine entsprechende Wahrnehmung beschrieben, wo der Blick des kleinen Jungen, der »sieh mal, ein Neger« ruft, ihn zwingt, sich in der dritten Person wahrzunehmen; Paul Gilroy ging es in *The Black Atlantic* um *Modernity and Double Consciousness* (1993◀22), und Homi Bhabha schrieb 1994 in *The Location of Culture* von einer Spaltung, die immer schon durch den Blick des anderen ins Selbst(bild) eingetragene gewesen sein wird. Die berühmte Formulierung der resultierenden »kolonialen Mimikry«, von »dem Subjekt einer Differenz, das fast, aber doch nicht ganz dasselbe ist«,◀23 *the subject that is the same but not quite*, wird am Ende seines Textes zum *subject that is* »nearly the same, but not quite/not white«.◀24 Die Denkrichtung bleibt unbesehen die gleiche: Mimikry wird gedacht als von schwarzen Subjekten in Richtung der weißen betrieben. Mimikry ist für Bhabha ein Modus der Angleichung (*appropriation*), der funktioniert, aber nie ganz; sie bleibt ebenso »Zeichen des Un(an)geeigneten (*inappropriate*)«.◀25 Nun weiß in *6 milliards d'autres – en coulisses* die Gefilmte, dass sie mehrfach angesehen wird; das Wissen um das Angesehenwerden ist

sichtbar gemacht, ins Bild selbst geholt, *appropriated*. Das *Making Of* ermöglicht uns, eine Beobachterebene auf diese Szene zu beobachten. Was passiert, wenn wieder ein blinder Fleck in das Feld von Sichtbarkeit geholt, wenn eine selbstreflexive Volte mehr geschlagen wurde, und die Szene die Szenographie umfasst, das *Making Of* Bestandteil des Gemachten ist? Der Anblick einer Kamera, ob analog oder digital, setzt die alten Selbstbeobachtungseffekte in Gang, egal wie die Technik innen funktioniert. Sie ist aber prinzipiell frei in ihrer Skalierung. Wir können nach einem zukünftigen Potential in diesem *setting* fragen, das über den Rollentausch von Gefilmten und Filmenden hinausgeht in andere Relationen. Das *double* in der *double consciousness* kann mehr als zwei werden.

Zurück vor den Unterschied

Es war die Gleichzeitigkeit von Partikularität und Universalität, die Dyer am Weiß interessiert hat: *white is a colour, and it is colourlessness*.²⁶ *It is a colour among others, and it is its background*.²⁷ Das Paradoxe und Instabile der Farbe Weiß mache gerade seine *representational power* aus.²⁸ Lisa Gotto hat die Doppelung von Weiß als (auch bedrohliches) Zeichen für Absenz und als »Versprechen, das den unendlichen Möglichkeitsraum der variablen Formgebung in Aussicht stellt«, interpretiert. Was sie für den us-amerikanischen Film herausarbeitet, wäre für unser digital basiertes Beispiel zu überprüfen. Gotto resumierte: »Die Weißheit Amerikas kann nur in genau dieser Simultaneität gedacht werden – als Widerspiel von Eingrenzung und Entgrenzung, als Unauflöslichkeit von Gegenständlichkeit und Abstraktion, als Vexierbild von Gestaltbildung und Gestaltauflösung.«²⁹ Sie entwickelt diese Theoretisierungen aus genauen Studien eines konkreten Filmkorpus; kurze allgemeine Betrachtungen stellt im Vorwort zu ihrem Buch Lorenz Engell an. Auch er verweist auf »das Konzept des Möglichen« und bringt Gordon Spencer Browns Konzept des *unmarked space* ins Spiel; statt einer »figurenpsychologischen« Motivanalyse und statt moralischer Fragen gehe es darum, »die medialen Konzepte des Films selbst« freizulegen – etwa mit dem Licht und dem unmarkierten Raum; diese Epistemologie sei schließlich nicht das Andere der Ideologiekritik und sei auch nicht mit ihr verwoben, sondern beide seien »Aspekte der gleichen Argumentation«.³⁰ Hieraus spricht einerseits das Bemühen, Dualismen zu vermeiden, andererseits eine Verwicklung in eben diese, und auch eine Adellung des »Mediums selbst« gegenüber der Moral. Wie aber kann man den Möglichkeitsraum als einen nicht einfach »von Ideologie gereinigten« begreifen? Die Bewegung zurück zu einem Zustand vor der Einziehung von Unterschieden, die einen Unterschied machen und den *space*, die Welt,

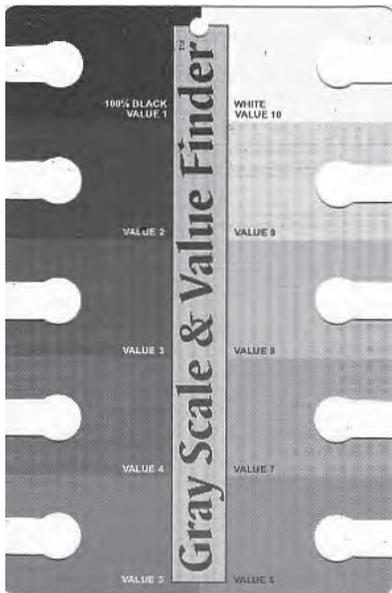


Abb. 17

allererst strukturieren (Brown), verlängert das alte Konzept von Weißheit in einen besonders proliferierenden Ermöglichungsraum, aus dem alles andere wieder neu erstehen kann – eine Super-Transzendenz.

Unzuverlässiges Vergleichen und Intelligibilität

Zur Frage der Relativität oder eher: der Relationalität in der Bestimmung von Zuverlässigkeit der Wahrnehmung dient die Theorie des »unzuverlässigen Erzählens« aus Comparative Studies und Literaturwissenschaft. In Abwandlung dieses »unzuverlässigen Erzählens« möchte ich nach dem *unzuverlässigen Vergleichen* fragen. Es ist ein Vergleichen, dessen Fixpunkt sich verändern kann. Denn zentral geht es beim *unreliable narrator* um eine stillschweigende Übereinkunft: Wer eine Erzählung liest, »glaubt« der *Erzählerstimme*. Es gibt eine *Komplizenschaft* zwischen den Lesenden und den Stimmen der Erzählung, die eben

so nötig wie notwendig verunsichert ist, und die Literaturwissenschaft (seit Wayne C. Booth 1961◀31) unterscheidet weiter in implizite, explizite, pragmatische, ironische... Botschaften. Wenn die Hauptfigur erzählt, sie gehe durch einen Wald, und der Erzähler berichtet, die Hauptfigur träume, so ist der Wald ein geträumter. Andersherum kann auch der Erzähler (z. B. am Ende der Erzählung) als träumend, als irreführend oder irreführter, erscheinen. Dem *Erzählen* in diesem Konzept entspricht das, was »die Kamera erzählt«, im Film. Insofern viele Filme damit operieren, dass wir die Welt »durch die Augen« einer Hauptfigur sehen (ihre Erinnerungen, ihre subjektiven Perspektiven oder die Orte, von denen sich aus die Handlung entwickelt), wird diese Position in manchen Filmen, explizit als Teil des Plots und/oder der Montage außer Kraft gesetzt. Das gilt nun auch für dokumentarische Formate wie das Interview, für die »Treue der Linse« etc., und das gilt auch, wenn der Weißabgleich *en coulisses* selbst Teil des Films wird. Im Unzuverlässigen Erzählen erlaubt der *frame of reference* es nicht, eine feste Perspektive durch einen gesetzten Rahmen, einen stabilen Ich-Erzähler o.a. einzunehmen. Auch der Weißabgleich funkti-

oniert in diesem Sinn unzuverlässig: Auch er bietet nur einen relativ stabilen Bezugspunkt, für die Farbskala, auf und in der sich die Geschichte, das Bild, der Film entfalten kann. Er ist gewiss *un-reliable*. Sein Bild muss sich immer neu liieren. ◀32

Komplizenschaft ist ein Bestandteil von Intelligibilität. ◀33 Zu dieser gehört ein Wissen um die diskursiven Besetzungen des jeweiligen Mediums. Fotografie und Film stehen in Verbindung mit Dokumentarismus, Realismus, Authentizität, historisch begründet im *pencil of nature* und der Analogie von Auge und Kamera (Linse). Der Topos der *double consciousness* kann sich zwar vom double, von der Zwei, der dominant gemachten Weise der Natur-Technik-Analogie, der fixen Bindung von Signifikat und Abbild lösen, aber damit ist er noch nicht ›befreit‹. Wenn Schwarz nicht mehr technologisch auf Weiß hin definiert wird, wird die Gemengelage aus Repräsentations-Elementen nicht gleichberechtigter, sondern zunächst nur unübersichtlicher. Die normierenden Skalen und ihre Nullpunkte können sich auf Naturgesetze und optische Regeln statt auf Schauspieler beziehen, liefern damit aber noch keine neuen Bilder – zunächst bleibt es bei einer alten *automatic balance*, einem *picture that is the same, but not quite*. *6 milliards d'autres* liefert dafür das beste Beispiel.

So wie man Europa als post_koloniale Herrschaftsregion provinzialisieren muss, so wäre das normsetzende Weiß zu provinzialisieren, zu einer Farbe zu machen und nicht zur Gesamtheit oder zum Nullpunkt aller Farben. Die Technik macht es möglich, es müssen nur noch wir die Reflexionen richtig absorbieren. Der neue verschiebbare Nullpunkt kann ein ›Akteur in einem Netzwerk‹ sein, wenn er neue Komplizenschaften eingeht, neue Liaisons, mal Bakupa-Kanyindas Grün eine schöne Farbe ist und mal eine andere Hochzeit stattfindet. In den Worten von Roland Barthes 1957:

Das Scheitern der Photographie scheint mir hier eklatant: Die bloß wiederholte Nennung von Tod oder Geburt lehrt uns buchstäblich nichts. Damit diese natürlichen Tatsachen zu einer wahren Sprache kommen, muß man sie in eine Ordnung des Wissens einfügen, das heißt postulieren, daß sie transformierbar sind. ◀34

Das Scheitern der digitalen Kamera wäre dann heute eklatant, wenn die bloß wiederholte Nennung von Schwarz und Weiß uns eben nichts lehrte. Damit diese physikalischen, technischen Tatsachen zu einer wahren Sprache kommen, muss man sie in eine Ordnung des Wissens (eine Intelligibilität) einfügen, ein Wissen von, eine Literalität in Weißabgleichen, deren Relativität in jeder Szene neu verankert werden muss, um zu postulieren, dass sie fortwährend transformierbar sind. Die Art der Unzuverlässigkeit kann nie von

vorneherein berechenbar sein. Bilder, Wahrnehmungen und Ideen müssen damit zu rechnen lernen, dass der Bezugspunkt immer ein neu rekonstruierter gewesen sein wird. Unzuverlässige Vergleiche bieten auch eine Methodik für eine Wissenschaft, deren Relativität in jeder Szene neu verankert werden muss. Eine neue Sensometrie, auf deren Unzuverlässigkeit man sich verlassen kann.

Anmerkungen

01 ► Auch Untersuchungen unter Titeln wie »Digitales Schwarzsein« oder »Race and Identity in Digital Media« interessieren sich für die Repräsentationen von Menschen in Blogs, Online Games und sozialen *communities* (nach einer kurzen Begeisterung für Avatare und die Möglichkeit des *race* oder *gender swappings* geht es jetzt eher um Zuschreibungen, Ausschlüsse, Normativitätsdiskurse). Vgl. Sissy Helf, Digitales Schwarzsein. Afrofuturismus, Authentizitätsdiskurs und Rassismus im Cyberspace, in: Marie-Hélène Gutberlet, Sissy Helff (Hg.), Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs, Bielefeld (transcript) 2011, 95-111; Lisa Nakamura, Race and Identity in Digital Media, in: James Curran (Hg.), Mass Media and Society, 5. Aufl. i. Dr.; dies., Talking Race and Cyberspace. Interview with Lisa Nakamura, by Geert Lovink, auf: [nettime.org](http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0405/msg00057.html), 26.5.2004, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0405/msg00057.html>, zuletzt gesehen am 24.8.2011. In ihrer Untersuchung zu Unsichtbarkeit und Visualisierung von *race* im Internet betrachtet Lisa Nakamura das Netz als eine »machine for not-seeing as well as of vision« und findet in ihren »minority popular cultures« neben neuen Modi der Selbstrepräsentation auch Variationen rassifizierter Stereotype (Lisa Nakamura, Digitizing Race: Visual Cultures of the Internet, London (Minnesota Press) 2008, 208f.). Der Folgebund verspricht Analysen von *race and racialization* in Web 2.0 und Social media: Nakamura/Chow-White (Hg.), Race after the Internet, Routledge (i. Dr.). – Critical Whiteness Studies/Kritische Weißseinsforschung weisen weniger explizite Medienbezüge auf, als dass sie grundlegende Fragen der (Un-)Sichtbarkeit, der visuellen Norm und der Dominanzkultur bearbeiten. Zentrale deutschsprachige Veröffentlichungen sind: Helga Amesberger, Brigitte Halbmayr, Das Privileg der Unsichtbarkeit. Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur, Wien (Braumüller) 2008; Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche, Susan Arndt (Hg.), Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster (Unrast) 2005; Eske

Wollrad, Weißsein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion, Königstein (Helmer) 2005; Martina Tißberger, Gabriele Dietze, Daniela Hrzán, Jana Husmann-Kastein (Hg.), *Weiß – Weißsein – Whiteness: Kritische Studien zu Gender und Rassismus*, Frankfurt/M. (Peter Lang), 2. Aufl. 2009, 1. Aufl. 2006; Susan Arndt, *The Racial Turn: Kolonialismus, weiße Mythen und Critical Whiteness Studies*, in: Marianne Bechhaus-Gerst, Sunna Giesecke (Hg.), *Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur*, Frankfurt/M. u.a. (Peter Lang) 2006, 11-25; Gabriele Dietze, *Weißer Frauen in Bewegung: Genealogien und Konkurrenzen von Race- und Genderpolitiken*, Bielefeld (transcript) 2011.

- 02** ► Man könnte das Vorwort zu Lisa Guttos Buch *Traum und Trauma* so verstehen. Vgl. Lorenz Engell, Vorwort, in: Lisa Gotto, *Traum und Trauma in Schwarz-Weiß. Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film*, Konstanz (UVK) 2006, 8-13, bes. 8 (et passim). Siehe hierzu den Schluss dieses Textes.
- 03** ► Vgl. zur Kategorienbildung in der Farbwahrnehmung siehe Barbara Flückiger, *Die Vermessung ästhetischer Erscheinungen*, in: *ZfM* 5/2011, Empirie, hg. v. Vinzenz Hediger, Markus Stauff, 44-60, bes. 50-57.– Die Aufnahme und die Wiedergabe von Farbe beruht jeweils auf grundlegend verschiedenen Techniken. Die Definition etwa eines RGB-Farbenraums wird heute für verschiedene proprietäre Formate, Kompressionstechniken etc. unterschiedlich realisiert. Ich beziehe mich im Folgenden nur auf Aufnahmeverfahren.
- 04** ► Richard Dyer, *Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild* [aus: ders., *White*, London u.a. (Routledge) 1997], in: Marie-Luise Angerer (Hg.), *The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten*, Wien (Passagen) 1995, 151-170, übers. von Camilla R. Nielsen, hier 153.
- 05** ► Dyer, *Das Licht der Welt*, 156.– Dass es sich hier um eine grundlegende Betrachtungsweise handelt, zeigt sich an den Handbüchern, die auch in den 1950er und 60er Jahren die Vorschriften und Praxis des Schminkens regelten. Vgl. z. B. Vincent J-R Kehoe, *The Technique of Film and Television Make-Up*, London, New York (Focal Press) 1957, 3. Aufl. 1967, über den »natural Caucasian type« u.a. – Dass auch »Graustufen« Ergebnisse komplizierter Übersetzungsstufen waren und sind, demonstriert der entsprechende Band der *Bildwelten des Wissens*, wenn auch ausschließlich technik- und kulturhistorisch (und ohne unzuverlässige Vergleiche): *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Band 8,2: *Graustufen*, hg. v. Felix Prinz, Berlin (Akademie) September 2011.
- 06** ► Vgl. Eva Warth, *Die Inszenierung von Unsichtbarkeit: Zur Konstruktion weißer Identität im Film*, in: Annegret Friedrich et al. (Hg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg (Jonas) 1997, 125-130, bes. 126. – Dyer weiter: Vor allem »sind weiße Männer die universale Entsprechung der (hegemonialen weißen)

Kultur. Sie sind weder ganz im Dunkeln noch völlig im Licht. Sie dürfen nicht mit einer bestimmten Position identifiziert werden, denn geschähe dies, so würde man sie besonders hervorheben, ja sie komisch machen. Die Erhaltung ihres universellen Charakters innerhalb des Moments der Reproduktion (Heterosexualität) ist für das Projekt der weißen Rassenidentität von zentraler Bedeutung.« Dyer, *Das Licht der Welt*, 165.

- 07** ▶ Vgl. »Zugleich als mögliche Farbe mit jeder anderen Farbe gleichgestellt und als Meta-Farbe, ist Weiß ein Zeichen, das die Abwesenheit der Farbe anzeigt und die systematische Mehrdeutigkeit des Fluchtpunktes reflektiert.« Das entspricht der Null als Zeichen und als Meta-Zeichen. Brian Rotman, *Die Null und das Nichts. Eine Semiotik des Nullpunkts [Signifying Nothing, 1987]*, Berlin (Kadmos) 2000, mit einem Beitrag von Dirk Baecker, übers. v. Petra Sonnenfeld, 44-82, hier 51.– Eine Kritik an Dyer mit Rückgriff auf Comolli und Bordwell und die Einführung des panchromatischen Films ab 1925, die eine einfache Verlängerung der weißen Technologie-Ikonografie in Frage stellt, bietet Bärbel Tischleder, *Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*, Frankfurt/M. (Stroemfeld) 2001, 111-141.
- 08** ▶ Dyer, *Das Licht der Welt*, 161.
- 09** ▶ Nach DIN-Norm 19040 Teil 12 definiert als »Untersuchung der photographischen Eigenschaften strahlungsempfindlicher Materialien und der verschiedenen Schritte des photographischen Prozesses«, Messung der Lichtempfindlichkeit von Materialien, Filmen etc..
- 10** ▶ Balafu Bakupa-Kanyinda, »Afrikas eigener Spiegel lässt den Kontinent unsichtbar zurück«, in: Manthia Diawara, *Neues Afrikanisches Kino – Ästhetik und Politik*, hg. von Doris Hegner und Bernd M. Scherer, München (Prestel)/Haus der Kulturen der Welt Berlin 2010, 217-225, hier 225.
- 11** ▶ Andreas Kunert, *Farbmanagement in der Digitalfotografie*, Frechen (MITP-Verlag) 2004, 198, u.v.a.
- 12** ▶ Karsten Kettermann, *Digitale Fotografie & Bildbearbeitung*, Kaarst (BHV-Publishing) 2003, 66.
- 13** ▶ So z.B. Kunert, *Farbmanagement in der Digitalfotografie*, 10, 199.
- 14** ▶ Seit 1994 ist sie permanent im Luxemburgischen Schloss Clairvaux zu sehen; sie wurde 2003 in das *Memory of the World Register / Weltdokumentenerbe* der UNESCO aufgenommen.
- 15** ▶ Ginge es um eine klassische Kritik an *6 milliards d'autres*, so ließen sich ganze Passagen aus Barthes' Text zitieren, sie würden ebenso erhellen wie damals – nach der Betonung der Unterschiede (und ihrer Exotisierung) folgt sofort die Universalisierung, der »Adamismus«, eine zutiefst ahistorische Version von Natur und Verwandtschaft, zu der das Medium der Fotografie hier nur tautologisch stehe...). Roland Barthes, *Die große Familie der Menschen*, in: ders., *Mythen des Alltags [Mythologies, 1957]*, übers. v. Horst Brühmann, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2010, 226-229. – Vgl. ebf. Jean Back, Viktoria

Schmidt-Linsenhoff (Hg.), *The Family of Man*, 1955-2001. Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg (Jonas) 2004.

- 16 ▶** *Life in a Day* (»Das Leben in einem Tag. Die Geschichte eines einzigen Tages auf der Erde«: der 24.7.2011), Regie: Kevin Macdonald u.a. zusammen mit der YouTube Community 2011 – auf Facebook war zum Einsenden von Alltagsfilmen aufgerufen worden; es kamen 80.000 Clips von 4500 Stunden Länge, die zu 95 min. Film wurden und im Netz abrufbar sind nach Themen/tags oder Gegensatzpaaren; im *Interview Project Germany* trug David Lynch 2010 50 Interviews zusammen, um größtmögliche Vielfalt und Gemeinsamkeiten (hier: aus Deutschland) in eins zusammenzutragen. – Die Frage des Dokumentarismus, der Naturalisierung und Authentizitätszuschreibung qua Medium ist neu aufgelegt, aber über den vermeintlichen Sprung von analog zu digital nur multipliziert, in Bewegung versetzt, in Farbe runderneuert. Immer noch muss das unlösbare Verhältnis von Universellem und Partikularem durch zentrale Instanzen und Sinnkategorien geordnet werden, um die Unmengen wahrnehmbar zu machen (ein Tag, ein Land, Gefühlskategorien; Familie, Arbeit etc.). Zu diskutieren ist, ob das Internet, eine digitale partizipative internationale kollektive interaktive... Plattform hier einen Unterschied macht.
- 17 ▶** Bertrands Film *Die Erde von oben* stellte 2004 Flugbilder von Landschaften zu einer gleitenden musikunterlegten Evolutionsgeschichte mit ökologischem Aufruf zusammen und sprach dabei mehr vom Gleichgewicht der Lebensvorgänge als von Ungleichheiten auf dem Erdball.
- 18 ▶** Der Fragebogen beginnt: Was ist Ihr Beruf? Mögen Sie ihn?/Was bedeutet Ihnen die Familie?/Was möchten Sie Ihren Kindern mitgeben?/Was haben Sie von Ihren Eltern gelernt?/ Dann folgen Fragen zu: Freude, Angst, Wut, Traum, dem Glück... mit viele *underlying assumptions*. Für alle ist die Familie zentral, nicht die Arbeit/andere Tätigkeiten, die nach der Eingangsfrage nicht mehr angesprochen werden. Es gibt keine geschlechtsspezifische Frage, obwohl es so zentral um Blutsbande geht. Zahlreiche religionsbezogene Fragen folgen der These, auch das sei universell, ebenso wie Lachen, Weinen, Wut oder Angst, die wiederum kulturell entweder sehr verschieden sein können oder zumindest sehr verschieden, wie man darüber spricht. Mit der letzten Frage, welche Botschaft oder Frage an ein zukünftiges Publikum der/die Interviewte habe, wird eine Gleichsetzung von Interview und Austausch suggeriert. Die Familie der Menschheit lebt also in einer Zeit, in der es erste arbeitsteilige Differenzierungen/Tätigkeiten gibt, die aber nicht so ins Gewicht fallen, wo Religion und Verwandtschaft die Welt bestimmen, also eine zivilisatorische Stufe erreicht ist, dass man nicht mehr nur nach dem Körper fragt, der schließlich auch allen gemeinsam ist. Die Effekte der Globalisierung, alles was mit Technik zu tun hat, Erfahrungen mit und über Entfernungen durch Reisen oder Fernkommunikation kommen nicht vor (subjektiv erscheint auch der Teil von Krieg/Gewalt/Hunger klein, aber gibt ein thematisches Kapitel dazu). Es bleibt zu-

dem der Eindruck, dass es eine westliche Angelegenheit ist, sich diese Fragen zu stellen. Undenkbar, dass sich jemand nicht nach Glück fragt oder anderen Universalien. »Machen Sie mit beim Projekt ›Einer unter 6 Milliarden‹ und beantworten Sie den Fragebogen unter: www.goodplanet.org oder www.6milliardsdautres.org«.

- 19** ▶ Das Projekt wurde u.a. finanziert vom französischen Außenministerium, Air France, Sony, Apple, Canon, LaCie, dem Bankkonzern BNP paribas (weltweit als drittgrößte Bank gerated, Slogan: *The bank für a changing world, values: Verantwortung Kreativität commitment ambition*), Lonely Planet, UNO, Ärzte ohne Grenzen...
- 20** ▶ 6 milliards d'autres – Un portrait exceptionnel de l'Homme aujourd'hui, Realisation Sibylle d'Orgeval, Baptiste Rouget-Luchaire, Paris (Éditions de La Martinière) 2009.
- 21** ▶ W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk* [1903], New York, London (Norton) 1999, 10, zit. nach Tobias Nagl, *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München (edition text+kritik) 2009, 525.
- 22** ▶ Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, MA (Harvard UP) 1993.
- 23** ▶ Homi K. Bhabha, *Von Mimikry und Menschen. Die Ambivalenz des kolonialen Diskurse*, in: ders., *Die Verortung der Kultur*, Tübingen (Stauffenburg) 2000, unveränd. Nachdruck 2007 [*The Location of Culture*, 1994], übers. von Michael Schiffmann, Jürgen Freudl, 125-136, hier 126.
- 24** ▶ Bhabha, *Von Mimikry und Menschen*, 132.
- 25** ▶ Bhabha *Von Mimikry und Menschen*, 127.
- 26** ▶ Richard Dyer, *White*, London u.a. (Routledge) 1997/ Neuaufl. 2007, 47.
- 27** ▶ Dyer, *White*, 81.
- 28** ▶ Dyer, *White*, 40.
- 29** ▶ Gotto, *Traum und Trauma in Schwarz-Weiß*, 329, bezieht sich insbesondere auf *The Human Stain*, wo die Hauptperson Cole am Ende auf einen Computerbildschirm zu schreiben beginnt, und liest hier die Möglichkeit der neuen Bedeutungsbildung, eine unendliche Semiose, die mit der weißen Seite als Einschreibfläche verbunden ist, 328.
- 30** ▶ Engell, *Vorwort*, 8, 12.
- 31** ▶ »I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), unreliable when he does not.« Wayne Booth, *Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961, 158f.
- 32** ▶ Der Begriff der Störung hatte im letzten Jahrzehnt eine medienwissenschaftliche Dauerkonjunktur. Die Störung, das ist das, woran sich die normalen Prozesse eigentlich erst ablesen lassen; die Störung unterbricht den Mainstream; der Unfall, die Zäsur, die Dysfunktionalität sind nicht weit. Gleichzeitig möge die Störung auf mediale Prozesse, nicht aber auf das eigene wissenschaftliche Arbeiten bezogen werden. (Zuletzt fiel das auf im Band *Bruno Latours Kollektive*, in dem sich ein Großteil der Autoren sowie die Autorin ausführlich mit der Inkonsistenz der Latourschen Schriften beschäftigt.

Warum einen Vorwurf daraus machen, während die Texte offensichtlich eine Vielzahl von Forschungen anstoßen, evtl. gerade wegen ihrer Ungeschlossenheit?) Die kulturwissenschaftliche Feier der Störung soll nur nicht im eigenen Haus stattfinden. Was aber ist, wenn auch in wissenschaftlichen Texten Argumente sich nicht fügen, Bezüge nicht stimmen, Vergleiche mehr als hinken? Sind wir nicht mal angetreten, dem Gleiten des Signifikanten über Abgründe hinweg Vertrauen zu schenken (oder es gar besonders produktiv zu finden)? Allzu nah beieinanderliegende Bezugsgrößen fühlen sich hier zu schnell an wie die »false friends« beim Übersetzen. *Same same but different* lässt die Orientierung verlieren. *The World target* als Formulierung Heideggers für die Atombombensteuerung zu verwenden, wie Rey Chow es tut, kann man als unzulässigen Vergleich ablehnen, oder man kann dem Schiefen darin nachgehen und die Bezugsgrößen selbst in neue Raster einrücken. (Vgl. d. Verf., Programmatische Un-Orte: Comparative Media Studies, in: Joachim Paech, Dieter Mersch (Hg.), Programm(e) der Medien. Erstes medienwissenschaftliches DFG-Symposium, Berlin (Akademie) 2012.) Die weißabgeglichenen Sechs Milliarden Andere mit Dyers kohlebogenbeleuchteten Tarzan-Analysen zusammenzusehen, das hat einen unklarerer Abstand zueinander. Kelvin ist nicht die Verlängerung und nicht die Alternative zu Klieg und Kohlebogen. Kelvin ist vielleicht ein falscher Freund.

- 33** ► Vgl. dazu Elahe Haschemi Yekani Untersuchung von post/kolonialen Männlichkeitskonzepten und ihrer Intelligibilität), die betont, dass auch Bilder von hegemonialen Situationen einem oppositionalen Lesen offenstehen und dass die jeweiligen Aussagesysteme, die das Entstehen des Bilds und dessen Intelligibilität ermöglichen, in ihren Diskontinuitäten zu betrachten sind. Damit werden politische Hierarchien und Dominanzverhältnisse nicht in Relativität aufgelöst: Auch wenn es nicht nur eine Lesart, eine korrekte, eine vorgeschriebene gibt, so existieren doch *preferred readings*, dominante Erzählungen, die einem nahegelegt werden. Elahe Haschemi Yekani, *The Privilege of Crisis. Narratives of Masculinities in Colonial and Postcolonial Literature, Photography and Film*, Frankfurt/M., New York (Campus) 2011, 85 et passim.
- 34** ► Barthes, *Die große Familie der Menschen*, 228.

Das Planetarische. Vom Denken und Abbilden des ganzen Globus

Bouvards Verwirrung ist klassischerweise verbunden mit dem Blick in die Ferne, nach oben in den Himmel, mit dem Licht der Aufklärung, aber auch mit der Nacht und mit einem Männerbund. So bietet Flauberts enzyklopädischer Roman am Ende des 19. Jahrhunderts der Bewegung zwischen ›anwendbarer‹ und ›gegründeter‹ Wissenschaft (Grundlagenforschung) und dem ›unbekannten und unerforschbaren‹ Weltall einen Raum voller Weite und Lücken. Stehen wir immer noch auf dem Schneckenberg? Wie bekommen wir das Wissen von der ganzen Erde in ein Bild, in welche Weite, mit welchen Lücken?

Der Begriff *das Planetarische* taucht dort auf, wo es um die ganze Welt geht.◀2 Philosophische Texte entwickeln ihn dort, wo das Denken und die Technik aufs Ganze gehen und wo der Akzent nicht auf Ökonomie oder Soziales gelegt werden soll, die sich eher unter dem Stichwort Globalisierung sammeln.◀3 Gleichzeitig sprechen *Cultural* und *Postcolonial Studies* von *the planetary* dort, wo das Wissen von der Welt vom Westen ausgehend erfahren, gesammelt und produziert wird. Der Begriff gehört nicht einer Disziplin, Methodik oder Weltanschauung an, sondern bringt diese in Konstellationen, deren Positionierungen zueinander eher als kohärente Einzeltheorien dazu geeignet scheinen, die Problematik eines Wissens von der Welt in den Blick zu nehmen. Medientheoretische und kulturwissenschaftliche Perspektiven zeigen hier eher die aktuellen Verschaltungen von Epistemologie und Politik auf als im engeren Globalisierungsdiskurs üblich.◀4 Das Planetarische ist damit eine nachhaltige Denkfigur.

Etymologisch ist das *Planetarische* etwas ›Umherschweifendes‹.◀5 Der Begriff findet sich dort, wo versucht wird, die größtdenkbaren Vernetzungen auf der Welt mit dem Einzelnen und seinem Selbstbild zusammenzudenken.

Bouvard wurde ganz verwirrt; er dachte kurze Zeit nach und sagte dann:

›Die Wissenschaft gründet sich auf Verhältnisse, die sie irgendwo im Weltenraum vorfindet. Wer weiß, ob sich ihre Ergebnisse auf all das anwenden lassen, was unbekannt, was viel größer und unerforschbar ist.‹

Sie standen lange auf dem Schneckenberg und sprachen leise beim Licht der Sterne; lange Pausen unterbrachen ihr Gespräch. ◀1

Es bezeichnet nicht das Andere der Globalisierung◀6 (eine ›gute Globalisierung◀ im Gegensatz zu deren Effekten der Ungleichheit), sondern analysiert das Feld, das durch weltweite Bezüge zwischen neuen und alten Netzwerken von Staaten, Gemeinschaften, veränderten Zugehörigkeiten und Individuen entsteht. Genauer: es lässt sich nicht als entweder analytische oder parteiische Figur fassen. Hierbei sind Medien in verschiedenen Weisen konstitutiv: Nicht erst digitale Netze, das Internet, Satelliten oder Mobilfunk ermöglichen ›das Schrumpfen des Raumes◀ in der annähernden Gleichzeitigkeit der Nachrichtenübertragung; ›das Bild der Welt◀ wird von Bildtechniken bestimmt. Schon das analoge Zeitalter sprach vom Planetarischen, etwa in Kants Kosmopolitismus (*Zum ewigen Frieden*, 1795/96),◀7 Herders Vielvölkerwelt im Planetensystem (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784)◀8 oder den Forschungen eines Alexander von Humboldt (*Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 1845-1862).◀9 »Planetarisch« nennen sich auch Naturwissenschaften, die ihre Untersuchungsmaßstäbe auf das maximal Beschreibbare ausdehnen, eher mit holistischem als imperialistischem Selbstverständnis: *Planetary Biology* startet die Geschichte des Lebens auf der Erde mit den Vorstufen von Protocytan;◀10 *Planetary Politics* untersucht ein Ensemble politischer Praktiken, die globale Ethik, Menschenrechte und »cosmopolitan hope« fokussieren.◀11 Es geht in jedem Fall um Weltbilder, Übersetzungs- und Konstruktionstechniken, und um mögliche Standpunkte für die Situiertheit von Wissen und auch für Kritik. Das kann parteiisch sein und gegen Welthunger und »Kosmokraten« gehen.◀12 Unter den Begriffen des 20. Jahrhunderts, *Planetarismus* oder *the planetary*, finden sich in der Mehrzahl Arbeiten, die explizit emanzipatorische Vorhaben mit ihren Konzepten verbinden. ›Der Planet◀ ist unter anderem der Ort, an dem 3000 Kinder täglich an verseuchtem Trinkwasser sterben, auf dem die Gletscher schmelzen, dessen Reichtum sich immer ungleicher verteilt und auf dem Milliarden von Menschen hungern. Der Schweizer Soziologe Jean Ziegler hat als UN-Sonderbeauftragter für das Recht auf Nahrung mehrfach die Tatsache, dass es möglich wäre, zwölf Milliarden Menschen auf der Erde mit Nahrung zu versorgen, aber statistisch gesehen z.B. 2005 alle fünf Sekunden ein Kind unter zehn Jahren starb, pointiert formuliert: »Jedes Kind, das heute an Hunger stirbt, wird ermordet.«◀13 »Klimakriege« sind in Sicht,◀14 und das Thema Rassismus ist nicht nur deswegen ein planetarisches, weil *race* und *the planetary* Teile eines bestimmten postkolonialen Diskurses sind, insofern sich die ›weiße Geschichte◀ auch implizit immer als ›nicht schwarze◀ schreibt,◀15 sondern ebenfalls, weil sich am Begriff der Rasse die grundsätzliche Frage wiederfindet, die das Planetarische angeht: Wie verschränken und bedingen sich

hier das Singuläre und das Universelle? Wie etwa Etienne Balibar schreibt, ist ein wesentlicher Bestandteil des Universalismus, dass er durch die Definition seines Ziels dessen Gegenteil in die Definition einträgt: Übermensch und Untermensch kehren in der allgemeinen Idee des Menschen ewig wieder. ◀16 Der Planet, so lässt sich schlussfolgern, folgt also nicht mehr der Figur von Globus plus Kosmos, sondern trägt sein Anderes in sich. ◀17

Wie die Universalität, die ganze Erde, und die Singularität – ihre Einzigartigkeit, aber auch die Einzigartigkeit ihrer Teile – zu beschreiben versucht wird, soll im Folgenden in zwei Clustern verfolgt werden: Die Herstellung von planetary *knowledge* durch die sich damit instituierenden planetary *subjects* setzt kolonialen Wissenserwerb als die grundlegende Matrix des Blicks auf die Welt, während ›losgelöste Denkbewegungen‹, das Herumirren und die technologische Durchdringung des Erdballs Elemente eines von der Erde abgekoppelten planetarischen Wissens werden. Abschließend wirft die aktuelle Bilderproduktion des Planeten Erde via Google Earth diese beiden skizzierten Positionen, ihre Verhaftungen an errechnete oder analoge Bilder, ihre Begriffe von Grenzüberschreitung oder externen Blickwinkeln usw., wiederum in neue Konstellationen.

Planetary knowledge: Von den Herstellungsbedingungen des ganzen Weltbilds

Mary Louise Pratt verfolgte das *imperial writing* des 17. und 18. Jahrhunderts als ein planetarisches Projekt. Sie bezeichnet als *planetary consciousness* ein Selbst-Bild von Wissen, das – einem Konzept folgend, das heute unter *Globalisierung* zirkuliert – die Welt produziert. Dessen selbsternanntes Zentrum Europa produziert sich im Blick auf sein Anderes, das Andere als Rest, und dazu sind Techniken und eine bestimmte neue Wissenschaftsproduktion unabdingbar. Wo im Europa des 17. Jahrhunderts die Naturgeschichte und Naturforschung entsteht, verändern sich in der Folge Konzepte von Subjektivität, von wissenschaftlicher und wirtschaftlicher Macht und nationalen Projekten. Denn wer die Beschreibungsmacht etwa der Linnéschen Klassifikation erlernt hat, kann sie in Folge auf alles anwenden, auch auf noch nie gesehene Pflanzen oder Tiere in Übersee: die Konstruktion von Wissen im globalen Maßstab als eurozentristische Maßnahme. Wie Michel Foucaults *Ordnung der Dinge* notiert, ermöglichte die Struktur, die Vielfalt des Lebens auf der Erde in generelle Ordnungsmuster (das *tableau*) zu bringen. Die beiden ›totalisierenden planetarischen Projekte‹ Europas sieht Pratt in der Kar-

tografierung der Welt und der Systematisierung der Natur. Weit mehr als nur das Projekt, weiße Flecken aufzufüllen, greifen diese Schemata umfassender in die Modi der Wissensproduktion ein: Sie können Wissen nicht nur addieren oder auffüllen, sie können es generieren. Linnés System (*Systema naturae*, 1758) konnte jeder benutzen. Im ›globalen klassifikatorischen Projekt‹ könne der Beobachter als bescheidener Ausfühler einer höheren Ordnung auftreten, in einer nichtphallischen Geste, in einem utopischen Selbstbild des Europäers: gleichzeitig hegemonial und harmlos, imperial und unschuldig. Auch wenn sein Wissen kommerziell verwertbar ist, entwirft es sich zunächst als »an expanding ›planetary process‹ minus the competition, exploitation, and violence being carried out by commercial and political expansions and colonial domination.«◀18 Drucktechniken und Kartografie bahnten ab 1700 (durch die Augen und Hände der entsprechenden Agenten) das »European global or planetary subject.«◀19 Die ungebrochen imperiale Perspektive, die Pratt mit diesen Prozessen verbindet, ist auf Kritik gestoßen.◀20 Zentral für die Erfassung durch dieses planetarische Wissen sind in jedem Fall die Aufzeichnungs- und Vermessungsmedien, die Bezugsetzung von Skalen, und, zuallererst, das Medium der Sprache.

Diese Skalen hat sie gemeinsam mit Gayatri Spivak. Spivak sprach im Jahr 2000 von *planetary subjects*, als sie über die Zukunft des Fachs *Comparative Literature* sprach und damit davon, wie man sich die Übersetzung zwischen Kulturen vorstellen solle. Spivaks Verständnis von Sprache, von der Mutter-Kind-Kommunikation, vom Unterrichten, von dem, was beim Lesen und Schreiben bis hin zur globalen Kommunikation abläuft, ist gekennzeichnet durch Brüche, Unterbrechungen, Differentialität und Alterität; es unterliegt Politiken des *otherings*, die schon in Gang sind, bevor gesprochen wird, bevor Literatur verglichen oder übersetzt wird, bevor eine Disziplin darüber arbeitet... Für Spivak zieht *othering*, in der Arbeit an den Grenzen von Ich und Du, an nationalen und kulturellen Grenzen◀21 oder an disziplinären, ein Vergleichen nach sich. So berühren sich *close reading* und das Planetarische. Wer *close reading* praktiziert, sieht »that the mother tongue is actively divided«,◀22 sieht Differentialität in den eigenen Ausgangspunkt eingetragen, und muss das bei jedem Blick über Sprachgrenzen hinaus weiterdenken, ohne das Innere ins Außen zu verlängern, ohne vom Lokalen global zu werden, ohne in Kontinuitäten zu agieren, die den Namen Globalität tragen. Stattdessen wird der Name des Planetarischen eine andere Bewegung beschreiben. »If we imagine ourselves as planetary subjects rather than global agents, planetary creatures rather than global entities«,◀23 »as planetary rather than continental, global, or worldly«,◀24 dann bedeutet das für die Disziplin, dass auch sie in-

mitten einer ›ursprünglichen Differentialität‹ arbeitet, »always ›a discipline to come«◀25 und immer einer ›zukünftigen Vorgängigkeit‹, dem Modus des Futur II, einer »›will have happened‹ quality«◀26 unterliegend. Offen bleibt darin der Status der Handlungsmächtigkeit; Passivkonstruktionen werden durch paradoxe Konstruktionen (›actively divided«) irritiert, das sprechende Ich oder Wir kann Agent oder Kreatur sein, strukturbestimmt wie verantwortungstragend.

Globalisierung wäre dagegen das Ausgreifen, das Futur I, die Installation ein und desselben Austauschsystems überall. Raster des elektronischen Kapitals überziehen den Globus, schreibt Spivak, so wie er bereits von Längen- und Breitengraden überzogen ist, eine abstrakte Kugel, definiert durch virtuelle Linien wie den Äquator und nun durch die Erfordernisse von Global Positioning Systems.◀27 »The globe is on our computers. No one lives there. It allows us to think that we can aim to control it. The planet is in the species of alterity, belonging to another system; and yet we inhabit it, on loan.«◀28 Und so lautet ihre Forderung: »I propose the planet to overwrite the globe.«◀29 Der problematischen Gegenüberstellung der ausgreifenden, kontrollierenden Globalisierung und des lebendigen Planetarischen – zudem mit Anspielungen auf entfremdende Landvermessung und Computerdarstellung – folgt der Vorschlag, das eine mit dem anderen zu ›überschreiben‹, nicht zu ersetzen, womit zumindest impliziert wäre, dass das Verhältnis von Globus und Planet keiner dualistischen Logik folgen will.

Aber ist nicht ›der Planet‹ ein ebenso durch Längen- und Breitengrade, also technisch definierter wie ›der Globus‹? Kann man den ›Regimes der Vermessung‹ entkommen?◀30 Wird nicht das *othering* selbst eine totalisierende Idee, macht sich nicht eine solche Disziplin – vor dem Hintergrund europäischer Theorien – einmal mehr zum Maßstab?◀31 Auch ein *othering* bezieht seine Vorläufer aus der Selbsterfindung Europas in der Aufklärung und den vergleichenden Wissenschaften des 19. Jahrhunderts, die sich selbst als Zentrum aller Vergleiche setzten.◀32 Kann Alterität, wenn sie etwas Unverfügbares bewahren soll, akademisch handhabbar werden? Kann das Überschreiten von Disziplinergrenzen mehr sein als ein neues Zuhause mit neuen alten Grenzen? Sollte es eine Institutionalisierung dieses Paradoxons geben? Die Frage nach der Souveränität bezieht sich jetzt nicht mehr auf andere Länder, Menschen, Sprachen, sondern auf eine universale Methodik.

Um dem Eurozentrismus dieses Kosmopolitismus zu antworten, entwirft Achille Mbembe einen »Afropolitanismus«, der die Standortreflexion miteinschließen will:

Das Wissen um diese Verfung des Hier mit dem Anderswo, das Wissen um die Gegenwart des Anderswo im Hier und umgekehrt, diese Relativierung der ursprünglichen Wurzeln und Zugehörigkeiten, diese Art, absichtsvoll das Fremde, den Fremden und das Ferne anzunehmen, diese Fähigkeit, sein eigenes Gesicht in dem des Fremden wiederzuerkennen, die Spuren des Fernen in der nächsten Umgebung zu würdigen, sich Unvertrautes zu Eigen zu machen und mit dem zu arbeiten, was gemeinhin als Gegensatz erscheint – eine derartige kulturelle, historische und ästhetische Empfindsamkeit ist gemeint, wenn man den Begriff ›Afropolitanismus‹ gebraucht. ◀33

Planetarische Technikphilosophie: Vom Vermessen zum Abbilden

1966 nannte Heidegger in einem posthum veröffentlichten *Spiegel*-Interview die zeitgenössische Technik »planetarisch«. ◀34 Die »planetarische Bewegung moderner Technologie« finde in allen Erdteilen statt und determiniere alle politischen Systeme, eine möglicherweise antidemokratische Entwicklung. Die Formulierung geht allerdings bereits auf Heideggers Rektoratsrede von 1935 zurück, die in Teilen in die Einführung in die *Metaphysik* von 1953 übernommen wurden, mit einem Zusatz: Zur Formulierung »die Wahrheit und Größe dieser Bewegung« stellte Heidegger die ergänzende und vielzitierte Parenthese »nämlich die Begegnung der planetarisch bestimmten Technik und des neuzeitlichen Menschen«. ◀35 Angeregt durch Ernst Jüngers Buch *Der Arbeiter* von 1932, ◀36 das die Technik als gegenwärtige und künftig maßgebliche Mobilisierung der Welt durch die Industrialisierung fasst (eben durch die ›planetarische Technik‹), entwickelte Heidegger eine Technikontologie, derzufolge seit dem Beginn der neuzeitlichen Naturwissenschaft das Ge-Stell als Wesen der Technik universal wirke. ◀37

Heidegger-Forscher Kostas Axelos spricht vom ›planetarischen Zeitalter‹ ◀38 und seiner Technik. *Vers la pensée planétaire* von 1964 ◀39 beschreibt das Verhältnis von ›Denken‹ und ›Welt‹ in Worten aus dem Planetensystem, mit ›Fixsternen‹, ›Meteoren, die ihr Licht vermischen, sich annähern, entfernen‹, mit Bewegungen wie Revolutionen oder Restaurationen, Transformation und Veränderung; Oberfläche und Tiefe und verschiedene Skalen werden damit beschrieben. ◀40

Planetarisch meint das, was *wandernd* und *umherirrend* ist, das, was gemäß einer Bahn in der Raumzeit einen umherirrenden Verlauf nimmt, das, was eine Rotationsbewegung voll-

führt. Planetarisch verweist auf die Ära der Planifikation, wo Subjekte und Objekte der globalen Planung, des Organisationswillens und der Vorausschau in der Fixierung gefangen sind, gemäß einem Weg, der über Subjekte sowie Objekte hinausgeht. Planetarisch benennt das Reich der Platttheit, die sich ausbreitet, um alles zu planieren [...]. Das Spiel des Denkens und des planetarischen Zeitalters ist also *global, umherirrend, wandernd, organisierend, planend und abplattend, in einem Räderwerk steckend.* ◀41

›Planetarisch‹ betrifft das Ganze und das Verhältnis vom Ganzen und seinen Teilen, und es dient gleichzeitig und untrennbar dazu, ein Denken zu bezeichnen, das einer bestimmten räumlichen Logik folgt: es ist ›irrend‹. Das Wort ›irren‹ bezeichnet im Deutschen gleichzeitig eine unbestimmte Bewegungsweise wie auch ein falsches Denken. ◀42 Axelos' ›Spiel der Welt‹ spricht vom ›planetarischen Zeitalter‹ als einem, in dem die Beherrschung planetarischer Techniken neue Kombinatoriken von Zeichen und Bedeutungen ermöglicht oder beschränkt. Gilles Deleuze hat darin eher letzteres gesehen – er schreibt: Diese Technik

bewirkt eine verallgemeinerte Planifikation, die sie alle in die Krise stürzt und die Frage ihres planetarischen Schicksals stellt. Man könnte einerseits meinen, daß nur ein einziger Code überlebt, der Code der Technizität, und andererseits, daß kein Code mehr imstande ist, die Gesamtheit des gesellschaftlichen Feldes abzudecken, ◀43

hat aber das Irrende auch für sein Suchen nach möglichen Räumen und Bewegungen des Denkens, Distanzen und Differenzen in Anspruch genommen. ◀44

Muss das ›planetarisch‹ heißen? Hätte es nicht irgendeine andere topographische Metaphorik auch getan? Axelos selbst hat sich die Frage gestellt: ›Pourquoi l'appeler planétaire cette pensée? Planétaire signifie, sans aucun doute, ce qui embrasse la planète terre, le globe terrestre, et ses rapports avec les autres planètes.◀ ◀45 Der Planet ist nicht zwingend. Aber er ist auch nicht zufällig. Er ist der Standpunkt, der die Situiertheit des Denkenden verallgemeinert. Und als solcher ist er historisch und medial je verschieden: Er tritt z.B. mit den Bildern der Raumfahrt der 1950er und 1960er Jahre neu ins Bewusstsein. Das Denken des Außen und damit des Selbst verschiebt sich mit diesen Bildern.

Planetarische Philosophie II: Vom Punkt im Außen. Vermessungen

Sich ein Bild von der Welt zu machen, die Techniken des Sich-ein-Bild-von-der-Erde-Machens, heißt bekanntlich seit Kopernikus, sich auf einer Kugel zu sehen oder genauer sogar: eine Kugel *vor* sich zu sehen, auf der man nicht ist: den Globus von außen. Eine mathematische Globalisierung gehe der terrestrischen voraus, formulierte Sloterdijk.◀46 Die sogenannte »Sphäre« der griechischen Antike, in der die Welt in der Kugel Begriff, Ding und Vorstellung geworden sei, geometrisches Symbol der Totalität, römisch genannt Globus, stehe für die Geometrisierung des Unermesslichen. »Was man in der Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts das Existieren nennt, wird somit von jedem Erdglobus expliziert: Wer ihn betrachtet, ist aufgefordert, sich als ein Wesen an der Grenze zwischen der Erde und dem Nichts vorzustellen.«◀47 Dabei waren Globen vor allem zwischen 1500 und 1830 Paare aus einem Erd- und einem Himmelsglobus. Nur zusammen bildeten sie einen Kosmos, der das Universum des Wissens mit dem Wissen vom Universum verschweißt. Das Vergessen des Himmelsglobus nach 1830 perfektioniert die Blicksituation auf den *einen* Globus.

Die Entdeckungsreisen und Eroberungen in anderen Kontinenten durch die Europäer folgten nun nicht nur einem neuen Globus, sondern, so Hannah Arendt, verdanken sich einer Dynamik des Teleskops, in der sich die »Erweiterung der Erdoberfläche«◀48 mit der Akkumulation von Reichtümern verbindet, die Kartografierung sich abschließt und der Erdball schrumpft. Arendt kennzeichnete den Menschen der Gegenwart als einen, dessen *vita activa* ein stets handelndes, eingreifendes ist im Gegensatz zur vormodernen *vita contemplativa*, das die Natur noch eher beobachtete als sie zu verändern. Es ist das Blick- und Bildinstrument, das hier neben Galilei, Luther und der Französischen Revolution eine Handlungsmacht erhält, die in ihrer Bedeutung für eine Kultur von Sichtbarkeit und Ermächtigung unterschätzt ist. Eisenbahn, Telegrafie und Flugzeug beschleunigen die neuen Kommunikationsräume; Arendt sieht technische Erfindungen als Motoren und Kondensate eines neuen Vermessungsvermögens.

Mit der kopernikanischen Wende wurde nicht nur klar, dass die Erde nicht der Mittelpunkt des Weltalls ist, sondern vor allem, dass die Erfindung des Teleskops und die entsprechenden Messungen den theoretischen Berechnungen entsprechen, und das heißt: dass Formeln ein Aneignungsvermögen des Kosmos (Mikrokosmos und Makrokosmos) bereitstellen.

Was Arendt als »Vermessungsvermögen« bezeichnet, demzufolge der menschliche Verstand durch Zahlen, Symbole und Modelle alles auf beliebige Größenmaße reduzieren kann, das löst den Messenden von seinem Angelpunkt. Nichts bleibt *unermesslich*, »wenn es *vermessen* ist, daß alles Vermessen darin besteht, Entferntes zusammenzubringen, daß also die Messung Nähe konstituiert, wo bis dahin Ferne gewaltet hat« ◀49 Der archimedische Wunsch, einen Punkt außerhalb der Erde zu finden, um sie aus den Angeln zu heben, hat sich erfüllt; was in Laboren geschieht, behandelt die Erde wie von einem außerirdischen Standpunkt aus, einem ›männlich-menschlichen Verstand, der von der Sonne aus die Planeten überblickt«. ◀50 Der »Erdschrumpfungsprozess« beginnt damit, dass sich der Mensch aus der Nähe zum Vermessenen zurückzieht. Um den Preis einer Entfremdung also werde Erkenntnis in der Moderne gewonnen, und mehr: Im Gemessenen begegne der Mensch letztlich nur sich selbst, da die gemessene Natur ja nur seinem Wahrnehmungsvermögen entsprechend zugerichtet worden sei. ◀51 Wo der Blick des Menschen ins All geht, in die maximale Ferne, kehrt er sich zurück: weil die Erkenntnisse

weder mit dem Makrokosmos noch mit dem Mikrokosmos das Geringste zu tun haben, [weil] sie vielmehr den Regeln und Strukturen entsprechen, die für uns selbst und unser Erkenntnisvermögen charakteristisch sind, für das Vermögen nämlich, das die Apparaturen und Instrumente erfand – in welchem Fall es wirklich ist, als vereitele ein böser Geist alle Anstrengungen des Menschen, exakt zu wissen und zu erfahren, was immer er selbst nicht ist, und zwar so, daß er ihm, unter der Vorgabe, ihm die ungeheuren Reiche des Seienden zu zeigen, immer nur das eigene Spiegelbild vorhält. ◀52

Die neue Menschheit auf einer Erdoberfläche sei nur eine Verallgemeinerung des westlichen Modells, das seinen Sinnen nicht mehr traut, auf Messapparate und deren Repräsentationen setze; aber auch deren Welthaltigkeit sei durch die Physik erschüttert, die Welt affiziere unsere Apparate so aussagekräftig, wie »eine Telephonnummer von dem aussagt, der sich meldet, wenn wir sie wählen«, denn die Suche nach einem archimedischen Punkt außerhalb der Erde gehe einher mit einem Weltverlust, wenn es keinen festen Bezugspunkt für die Weltallbewohner mehr gebe: Die Relativität folgt auf die Entdeckung, dass das Bildgerät keine Metaphern produziert, sondern Aneignungsvermögen impliziert. Kurz nach dem Sputnik-Schock 1957 und kurz vor der Mondlandung 1968, nachdem ein Satellit die Welt von außen ›sieht‹ und bevor menschliche Augen mit Kamera diesen Blick zurück auf die Erde bringen, versteht Arendt die Bedingungen von Wissen als auf diesem Feld bestimmte.



Abb. 1: Foto von Bill Anders aus
der Apollo 8, 25.12.1968

Techniken der Raumvermessung, der Fernwahrnehmung, der Telekommunikation haben Formeln einer ›Rückwendung‹ der Erde auf sich selbst provoziert, die Krümmung des Horizonts und die Überwindung ihrer Grenze, der Blick auf die ganze Erde von einem externen Standpunkt, eine ›Selbstbegegnung‹ der Erde, gleichzeitig eine simultane ›Berührung‹ aller Orte auf der Erde untereinander – haben das Selbstverständnis der alten Wahrnehmungszentrale namens Mensch transformiert, wie weitere Publikationen der Jahrhundertmitte zeigen. ◀53

Blick zurück. Bilder des Planeten

Günter Anders, der bereits 1956 in *Die Antiquiertheit des Menschen* den Begriff der »prometheischen Scham« des Menschen vor den Fähigkeiten der technischen Dinge beschrieben hatte, ◀54 führte 1962 während des sowjetischen Weltraumflugs Tagebuch und veröffentlichte 1970 seine Reflexionen auf die Apollo-Flüge mit Blicken auf »Das teleskopische Gefälle«, »Das Universum im Zimmer« (durch die Fernsehübertragung), den »Kollektiv-Phallus-Kult« und die »Selbstbegründung der Erde«. ◀55 Die Selbstbespiegelung des Menschen, das nationalistische Heroentum (in ›kosmischer Provinzialität‹), ein unkritischer Fortschrittsglaube und das massenmediale Spektakel produzierten ein Amalgam aus kosmischem Minderwertigkeitsgefühl und emotionalem Geozentrismus: ◀56

Gewußt haben wir alle, daß unser Globus wie eine nirgendwo verankerte und im Ozean des Raums schiffbrüchig herumschwimmende Boje aussehen würde. Aber das Gewußte effektiv zu sehen und als Wahrheit wahrzunehmen, das war doch etwas anders, etwas vollständig Neues, das war doch eine kaum mehr erträgliche Kränkung und Erniedrigung. ◀57

Ohne Nennung von Nietzsche, der in der *Fröhlichen Wissenschaft* den tolleren, ortlos-planetarischen Menschen auf der losgeketteten Erde, die durchs All stürzt, irrend durch den leeren Raum ausrief, ◀58 resümiert Anders, wir sähen nun die ›vereinsamt durch die Schwärze des Raumes rollende irrelevante Kugel unserer Erde‹, und schließt, möglicherweise seien diese Entwicklungen eben nicht mehr in ein Bild zu bringen, da die erforderliche »Nippifizierung« des jetzt Sichtbaren auf Fernsehformate, Postkartengrößen und Wohnzimmer-

mereinrichtungs-Maßstäbe nicht dazu beitragen, die Darstellungsproblematik zu reflektieren.

Die Erde als ein Abstraktum wahrzunehmen, sei bislang eine Frage intellektueller Anstrengung gewesen und werde nun für alle im Bild möglich, da sich die Kamera, wie in der wörtlichen Übersetzung des lateinischen *ab-strahere*, losgerissen habe von der Erde selbst.◀59 Und da bei der Mondlandung geschätzte 500 Millionen Menschen zugesehen hätten, könne man von »den Augen der Erde« sprechen, die sich selbst sähen: die »Selbstbegegnung der Erde«.◀60

Die öffentliche Wahrnehmung war dem entgegengesetzt und von Begeisterung getragen. Der Flug von Apollo 8 um den Mond herum (vgl. Abb. 1) wurde 1968 live im Fernsehen übertragen, aber nachhaltig wirkte das Foto der *Whole Earth*, die sichtbare Einheit, die blaue Murmel auf dunklem Grund, ein Schmuckstück, das »Raumschiff Erde«, das auf dem Titelblatt des berühmten *Whole Earth Catalogue* 1969 und mit dem Bericht des *Club of Rome*◀61 zur drohenden Umweltkatastrophe ein neues Bewusstsein der Einmaligkeit der Erde und der Notwendigkeit des gemeinsamen Engagements ansprach. Wie ein Lebewesen, Gaia, konnte der Erdball erscheinen,◀62 wie das *Spaceship Earth* (Barbara Ward, Buckminster Fuller).◀63 Das ist die erste planetarische Szene, in der ein menschliches Auge die Erde nicht nur aus der Höhe, ihren gekrümmten Horizont etwa von einem Berg oder Ballon aus sehen kann, sondern mit dem Moment, in dem es ein Bild der ganzen Erde gibt, vom Weltall aus gesehen. Die erste amerikanische Raummission, die schon aus ideologischen Gründen bemannt sein musste, brachte Augen ins All, die im Blick zurück die Erde als eine Kugel sahen (in vollem Sonnenlicht, als komplette Kugel erst 1972, vgl. Abb. 2).◀64



Abb. 2: »Blue Marble«, Foto aus der Apollo 17, 7.12.1972 ◀65

Auf der Erdkrümmung zurück

Die »Selbstbegegnung des Menschen« kann auch ins Leere gehen, meint später Paul Virilio, wie in einem Rückbezug auf Arendt: »Die Erdkrümmung wird uns zu uns selbst zurückführen, um uns wiederzufinden oder um uns endgültig

tig zu verlieren.«**66** Um ›den Anderen‹ kann es hier noch nie gegangen sein, Virilio beklagt den Verlust des alten, bodenständigen Ich. Was passiert mit dem in der Renaissance entdeckten Realraum, bestimmt durch die Fluchtlinien des Auges, wenn Signalempfang weltweit in Echtzeit möglich ist? Nicht mehr nur die Entfernungen werden sinnlos, sondern auch die Bindungen von Raum und Zeit haben keine Bedeutung mehr. Bei Virilio heißt das »planetarische Globalisierung«.**67** Hierin geht es um die Veränderung der Wahrnehmung in der Beschleunigung, die Kinetisierung von Bildern und vor allem: den Einbruch der Nicht-Orte in die Geschichte durch die Abschaffung der Notwendigkeit, abzufahren, wenn die Distanzen durch die Beschleunigung von Bewegung, Transport und Kommunikation rasant schrumpfen. Ob man noch zum gleichen Selbst zurückkommt, wenn man einmal schnell den Erdball umrundet hat, fragt Virilio – sein Weltbürger ist jetzt derjenige, der nicht mehr an einem Ort ist, sondern nur noch die Transportmittel, die Nicht-Orte bewohnt: der »Planet-Mensch«.**68**

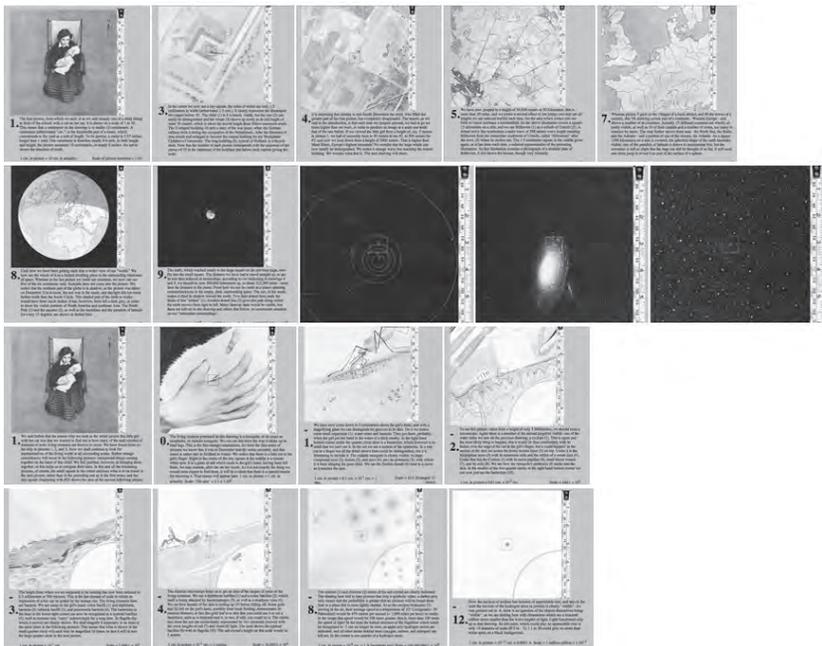
Virilio ging von einer gewissen Bodenständigkeit des Menschen aus, von ›menschlichen Maßen‹, der physiologischen Angemessenheit einer bestimmten Fortbewegung, Weltwahrnehmung usw.; der gewohnte Horizont etwa des Dorfs sei durch den Blick vom Hügel, einem Turm oder einem Hochhaus perspektiviert; diese Punkte seien motorisiert worden, als Flugzeuge über die Stadt flogen, und mehr: Sie dehnen die Rundheit des Horizonts nicht mehr nur aus, sondern sie ketten den Horizont los, lassen die geodätische Krümmung hinter sich.**69** Die Rundheit des Globus als letzte Hürde, die in den Griff zu bekommen sei, wo der Planet an seine endgültige Grenze, die Leere des Weltraums, stoße, verweise auf die »Endlichkeit der Erde«**70** – die Echtzeit kassiert die zeitliche, die Beschleunigung die räumliche Ausdehnung, sodass eine Raumstruktur von Peripherie und Metropole sich in einen transpolitischen Raum umwandle, die Welt umgekrempelt werde wie ein Handschuh, in ein exzentrisches Megapol.**71** Die Unmittelbarkeit der Kommunikation ersetzt (politische) Re-Präsentation durch Präsentierung. »Es handelt sich dabei um einen Spiegeleffekt, in dem das televisuelle Bild zum bevorzugten Instrument der INTEROPERABILITÄT der physischen Realität einerseits und der medialen Realität andererseits wird.«**72** Körper und Bild werden einander zum Spiegeleffekt. Die Bilder geben nur noch ›das Eigene‹ wieder, das ›Eigene‹ bildet sich im Spiegel immer wieder am selben heran.

Dies geschieht in Verschränkung mit den Bildern, die sich der Mensch von der Welt macht und die er ist. »An jenem Tag, an dem uns das Überschallflugzeug wie der Photoapparat erlauben wird, jede beliebige Momentaufnahme von der Welt zu machen, werden wir zu jenem lichtempfindlichen Film, den

Google Earth – Der Planet für alle

Der Kurzfilmklassiker *Powers of Ten* von Ray und Charles Eames zeigte 1977 eine senkrechte simulierte Kamerafahrt von einer Picknickdecke in Chicago bis hinauf ins Weltall und zurück bis in die Atome der Hautzellen des Mannes in 9 Minuten (vgl. Abb. 3): Das sollte damals die Größenverhältnisse visualisieren, die sich mit einer Zehnerpotenz verändern, und eine gewisse Zusammengehörigkeit des Kleinsten mit dem Größten demonstrieren **75** – eher als einen Ermächtigungsgestus. Die Bewegung vermittelt kein Gefühl der Selbsttätigkeit; filmische, fotografische und computergrafische Bilder gehen nahtlos ineinander über. Vorbild der Eames war kein Film, sondern das gezeichnete Buch **76** *The Cosmic View* des niederländischen Ingenieurs und Lehrers Kees Boeke von 1957, das Größenverhältnisse anschaulich machen soll. *Cosmic View* startet mit einem Mädchen, das eine Katze auf dem Schoß hat. Das Maßband und der Text, der alles in Kontext setzt, sind immer dabei. Die Weiten des Weltalls und die Molekularstrukturen der Hautzelle sind schon hier Themen der 40 Zeichnungen (vgl. Abb. 4). Explizit wird mehrfach darauf verwiesen,

Abb. 4: Abbildungen aus Kees Boeke, *The Cosmic View*, New York 1957



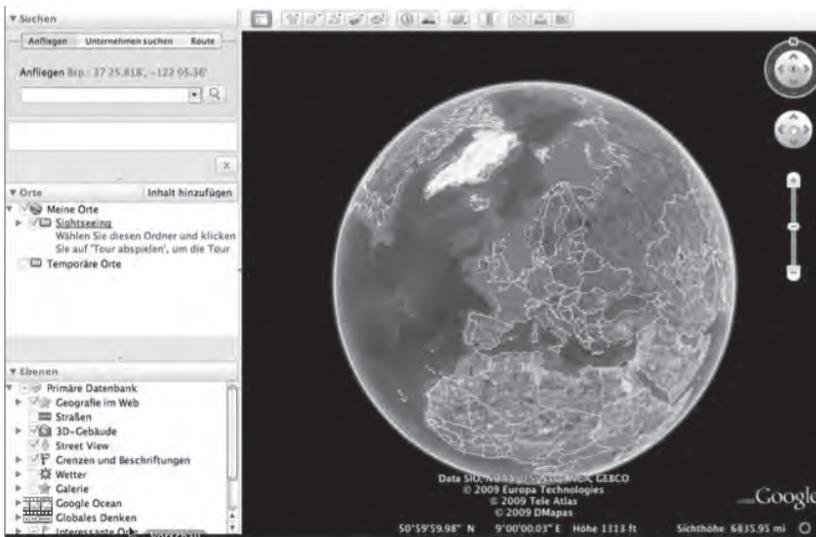
dass gewisse Dinge nicht darstellbar sind, dass der Raum gekrümmt ist und die Zeit und Geschwindigkeit des Betrachters das Bild beeinflussen müssten, dass man vieles noch nicht weiß usw. – die Beobachterperspektive wird reflektiert.◀77 Noch deutlicher als in *Powers of Ten* erkennt man das Anliegen, die Erkenntnisse der Wissenschaft zu thematisieren, die Verbundenheit von kleinstem und Größtem zu demonstrieren, den Maßstab der menschlichen Wahrnehmung aufzugreifen, zu bedienen, ihn gleichzeitig zu verfolgen und an seine Grenzen zu führen.◀78

Wie ein Bild, z.B. von der Erde, die Übersetzbarkeit beweist vom Rechnen/Messen/der Abstraktion in Konkretes/die Produktion, so vermittelte Apollo das Individuum mit der ganzen Welt, das Besondere und das Allgemeine, per Bild (genauer: mit dem Bild, das im Kontext von Raumfahrt, Distribution usw. gesehen wurde). Google Earth schließlich gibt der Frage nach dem Standpunkt, dem Ausgangspunkt des Bildes vom Ganzen, dem Verhältnis von Individuum und All-Blick eine neue Wendung.

Das Bild der ganzen Erde war nie aus der Mode und erlebt doch seit kurzem wieder eine neue Konjunktur.◀79 Eine massenhafte neue Erscheinung der *marble* geschieht auf den Displays von Google Earth.◀80

Die Satellitenbilder der Erde sind tendenziell Allgemeingut geworden. Trotz gewisser Einschränkungen ◀81 lässt sich konstatieren, dass der individua-

Abb. 5: Google Earth, Screenshot der Einstiegsanimation auf der Webseite



lisierte Blick, der Anflug des Blicks aus dem Weltall auf einen selbstgewählten Punkt auf der Erdoberfläche hin (kombiniert mit der Möglichkeit, Kommentare, eigene Bilder usw. zu einem Ort zu hinterlassen, eigene *landmarks* zu setzen usw.), eine Form der Verfügbarkeit suggerieren könnte, die nicht mehr automatisch von Ermächtigungswissen und Herrschaftsinteressen gelenkt ist, sondern die Erde eher als begehbaren Spielball für alle erscheinen lässt. Wenn das Kontrolle ist, so ist sie dermaßen multipliziert, dass man zumindest von keiner Blickzentrale mehr ausgehen muss, die mit einer Unterwerfungslogik operiert. Viele Satelliten kreisen, und zahllose Augen blicken auf ihren *customized globe*. Allein Google stellt eine gern übersehene tickende Zeitbombe dar. Die Firma, die das Wissen der Welt verwalten will, bietet zwar mit Google Earth einen kostenlosen Dienst an, arbeitet aber im gesamten Firmenpaket an einem Archiv- und Trackingsystem der vernetzten Menschheit. Welche Verschiebungen im skizzierten Verhältnis von Standpunkt, Subjekt und Bildtechnik sind damit inauguriert?

Das eine Wir, von außen gesehen, namens ‚die Menschheit‘, das sich gar nicht mehr partikulieren ließ, so groß war die Brennweite, der Abstand zum Einzelnen, der nur noch als Gegenüber des Wir erschien, wird abgelöst von zahllosen Ichs, die sich zu verschiedenen Wirs ins Verhältnis setzen können. Es bilden sich zwar keine *imagined communities* ab, nur geographische, nationale, lokale Zuordnungen sind möglich, aber die Flugansicht schafft ein Gefühl von Kontinuum, Verbundenheit der Orte, durchaus nicht vom Schrumpfen oder Annihilieren der Entfernungen, sondern von deren genießendem Ausbuchstabieren, im sicheren Gleiten, das jederzeit landen, mit dem Routenrechner neue Querverbindungen schlagen, den Urlaubsort der Eltern finden, den zukünftigen Arbeitsplatz ansehen, sich ein Bild von einer Krisenregion machen, einfach mal Shanghai ansehen kann. Der Blick auf die Welt wird in mehrfacher Hinsicht ubiquitär, überall verfügbar, die Situietheit des Wissens vervielfacht sich fast ins Unendliche, jedenfalls ins Unzählbare (in die Orte, die an irgendein Netz angeschlossen sind, per Telefon, Satellit, Handy...), wenn man die Ansicht fast jeden Orts der Welt von fast jedem Ort der Welt betrachten kann und sie der angeschlossenen Menschheit kostenlos zur Verfügung gestellt wird. ◀82

Jetzt ist es nicht mehr die NASA, kein militärisch-staatlicher Komplex, der das Bild der ganzen Erde produziert, seine Verteilung regelt, ideologisch lenkt. Jetzt ist es ein privatwirtschaftlich verfasstes Unternehmen mit größter Geheimhaltung in Bezug auf seine Datenpolitik, im Schutz der kapitalistischen Marktordnung, die diese Daten als betriebswirtschaftlich notwendiges Geheimwissen behandelt, welches allerdings jeder demokratischen Kontrolle



Abb. 6: Street View, Screenshot von London ◀85

entzogen bleibt. ◀83 Der ideologische Mehrwert spielt dabei weniger eine Rolle als der verkäufliche Platz für Online-Werbung, mit der Google in den letzten Jahren extrem hohe Gewinne erzielte. Das Monopol, das die Firma im Internetzugang besitzt, stellt das neue Nadelöhr dar, das den Menschen das Bild der Erde regelt. ◀84

Mehräugig

Nun lässt sich eine bestimmte Linie zu Arendts kritischer Analyse des menschlichen Vermessungsvermögens ziehen. Google Earth ist die technologisch aktuellste Krönung der Fähigkeit, aus Realem Daten zu abstrahieren und diese so zu verarbeiten, dass sie reale Anwendungen und Konsequenzen haben; es ist eins in einer Reihe zahlloser Beispiele für die Machbarkeit und den Erfolg des abstrahierenden Weltwissens. Dieses hatte Arendt mit zwei Bildern entwickelt, der Erdkugel, auf der man seinen Standpunkt habe oder eben nicht, und dem Teleskop, das die mediale Realisierung vorher nur mathematisch errechneter Sichtbarkeit darstellt. Trägt die Theorie noch, wenn sich die Bilder ändern, die ja selbst historisch, an die jeweilige Verfasstheit von Medien und Kultur geknüpft sind?

Offensichtlich ist der eine Standpunkt auf der Kugel und der eine verlängerte Sehstrahl, der von ihm ausgeht, nicht mehr die Figuration der Stunde. In den 1980er Jahren hat Baudrillard einmal das sogenannte fraktale Subjekt der Videowelt mit seiner Zersplitterung auf viele identische Bildschirme beklagt.

Um solch einen Verlust des Selbst zu konstatieren, muss man allerdings von einem Medienmodell ausgehen, das das Ich und den Bildschirm fein einander gegenüber hält. Und wenn Subjektivität sich heute weder durch den einäugigen ermächtigenden Blick noch durch eine entfremdende Zersplitterung beschreiben lässt, sondern mit einer Summe aus verteilten Situiertheiten und temporären Zugehörigkeiten? Inklusive dem ganzen Potential an Selbstgouvernementalität, das darin steckt? Inklusive auch der Vervielfältigung nicht nur des Beobachtenkönnens, sondern auch des Beobachtetwerdens? Sehen und Gesehenwerden, während sowohl das Subjekt als auch das Objekt des Sehens in Bewegung sein können, entbindet uns im Guten wie im Schlechten von den alten zentralistischen, panoptischen Modellen, die das Verhältnis von Blickpunkt und Subjekt beschrieben haben. ◀86 Zentralen bilden heute nur noch Google, vielleicht Microsoft, immer weniger die US-Regierung, und die durch diese Instanzen geformten Subjekte haben es eher mit Webcams zu tun als mit Teleskopen. Die Frage richtet sich nicht mehr auf den archimedischen Punkt außerhalb des Globus, der die Erde aus den Angeln heben könnte oder von dem aus man einen anderen erkennenden Blick zurück werfen kann, losgelöst usw., sondern auf die aktuellen Knotenpunkte im jeweiligen Netz von Bezügen, die von der Erdoberfläche ins Weltall und zurück unaufhörlich vor sich gehen, nicht als Spiegel, sondern als Verteilung, Weiterleitung, Verkettung. ◀87 Während sich die westliche Mediengesellschaft ganz bequem eingerichtet hat in ihren Kulturen des Verfolgens und Exponierens, wird es nicht mehr Bentham sein, der zur (negativ konnotierten) Ikone des Blickregimes wird, sondern Brin und Page, die Google-Gründer (insofern sie qua Masse der Zugriffe einen Großteil aller Datenflüsse durch ihre Software laufen lassen und Extrakte davon speichern).

Das heutige planetarische Denken hat eng mit Bildern und mit Handlungsfähigkeit zu tun; es findet seinen Standpunkt gleichermaßen ›von außen‹ wie auf der Erde selbst verstreut und multipliziert; seine Bündelung geschieht in geringerem Maße als früher, teilweise noch durch Militär, aber in erster Linie durch kapitalistische Unternehmen. ◀88 Bouvards Grundlagenforschung der Sterne ist eine angewandte Forschung geworden. Sein Schneckenberg hat sich rasant beschleunigt. Dass die Beschleunigung und das Immerschonpraktisch-Sein den Kosmopolitismus befördert habe, wäre zwar zu vermuten, ist aber weder am Rückgang von Hunger noch der Erderwärmung abzulesen. Der Konnex von Bildtechniken und Parteilichkeit ist weniger leicht zu verfolgen als der zwischen Bildtechniken und Subjektivität. Wenn diese mit dem einäugigen Sehen, der Zentralperspektive, dem Teleskop korrespondierte, wenn zwischen Galileo und Kopernikus, zwischen dem Errechnen der Pla-

neten und dem vermessenem/gesehenen Nachweis der Berechnungen, bereits ein epistemologischer Sprung lag, der nur einen von beiden ins Gefängnis bringen konnte, so haben wir im Sprung zwischen analogen und errechneten Bildern eine weitere Beschleunigung zu verzeichnen, die das Vermessen und Errechnen auf Zahlenbasis nur noch zufällig in Bilder ausliefert. Welche Parteien dadurch entstehen, wird zu beobachten sein.

Eine dem Planetarischen angemessene Multiperspektivität in unsere perspektivischen Konventionen von Ich und Welt einzutragen, erfordert ebenso eine Exzentrizität des Wissens von der Welt wie eine Reflexion der eigenen Situiertheit. Dazu gehört technisches Wissen über die Herstellungs- und Sendebedingungen und über das ›Sich‹-in-Beziehung-Setzen. Schon Axelos hatte den Zusammenhang von ›Skalen und Misere‹ festgestellt. In diesem Sinne müsste man anfangen, die Navigationstools, alle verschiedenen Notations- und Kommandosymbole von Google Earth zu lesen. Sie deuten die Herstellung des Bilds nicht nur an, sondern setzen als operationalisierte Schrift Aktionen am Bild in Gang.◀89 Im Anschluss an Arendts *Vita Activa* (unterschieden von der *vita contemplativa*) müsste man sagen: Statt vor die *pictura contemplativa* sind wir eingetreten ins Weltbild der *pictura activa*.

Anmerkungen

- 01 ▶ Gustave Flaubert, Bouvard und Pécuchet [1881], Frankfurt/M. 1979.
- 02 ▶ Vgl. Ulrike Bergermann, Das Planetarische, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause, Erika Linz (Hg.), Handbuch Mediologie - Signaturen des Medialen, München 2012.
- 03 ▶ Schon der Ausdruck ›Weltwirtschaft‹ ist noch vor denen des Weltverkehrs, der Weltöffentlichkeit, der Weltpolitik usw. entstanden (1776 geprägt durch den Publizisten Johann Heinrich Merck – Goethes ›Weltliteratur‹ folgt 1827). *Globalisation* stand in der angloamerikanischen Diskussion seit Mitte der 1960er Jahre für einen ökonomischen Prozess; eine kulturelle Globalisierung erschien als Anhängsel und als Homogenisierungsprozess, der oft genug ›Amerikanisierung‹ meinte. Seit den 1990er Jahren geraten daneben auch die lokalen Differenzierungsprozesse in den Fokus (oder auch beider Verschränkung unter dem Stichwort *glocalisation*).
- 04 ▶ Medien- und kulturwissenschaftliche Literatur zur Globalisierung umfasst ein breites Spektrum: Das ›globale Dorf‹ liegt nahe, das McLuhan als Rückkehr der Stammeskultur und ihrer taktilen und oralen Kulturen durch das Ende der *Gutenberg-Galaxis* sah

(1962) oder als »elektrische Menschheit, die wir alle als unsere Haut tragen«. Was Harold Innis' Betrachtung der Materialität von Verkehrswegen (*Empire and Communications*, 1950), aber auch Teilhard de Chardins »Noosphere« vorbahnte (»Planetisation«, in *L'Avenir de l'Homme* 1959), bei McLuhan hauptsächlich auf das Fernsehen bezogen (*Understanding Media* 1964) und von Derrick de Kerckhove auf das Internetzeitalter übertragen wurde, beschreibt die Effekte von Elektrizität und Vernetzung in ihrer instantanen und raumignorierenden Wirkung: »Telepräsenz«, Interaktivität, weltweite Berührung, Zeitalter der Nähe und Anteilnahme. Was der Mediensoziologe Manuel Castells *Internet-Galaxie* genannt hat (2005), Netzwerkgesellschaft (2001) und natürlich *Informationszeitalter*, bringe neue Kommunikationsweisen hervor, u.a. durch neue Migrationsbewegungen; »Informationsstädte«, eine »Vorherrschaft des Raums der Ströme über den Raum der Orte« und eine neue Form: die *mass self communication* im Netz, *Communication, Power and Counter-power in the Network Society*, in: *International Journal of Communication* 1/2007, 238–266. Die Ausbreitung des Weltverkehrs und die Standardisierung der Weltzeit untersucht Markus Krajewski in »Weltprojekten um 1900« in den inflationären Verbreitungen des Präfixes »Welt-« und in drei Fallbeispielen von »Weltprojektmachern« (*Restlosigkeit*, Frankfurt/M. 2006). Einen historischen und kulturhistorischen Band zur Globalität im 20. Jahrhundert haben vorgelegt: Iris Schröder, Sabine Höhler (Hg.), *Welt-Räume. Geschichte, Geographie und Globalisierung seit 1900*, Frankfurt/M., New York 2005; im Kontext von Reichardts Mannheimer Kolleg »Formations of the Global« entstand: Ulfried Reichardt (Hg.), *Die Vermessung der Globalisierung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Heidelberg 2008; einen weiteren Begriff prägte Jean-Luc Nancy mit dem »Glomus«: *Der Globus ist nur noch seine Doublette, ein Glomus, Ort unbegrenzter Technowissenschaft, Bevölkerungswachstums und Ungleichheit* (Jean-Luc Nancy, *Die Erschaffung der Welt oder die Globalisierung*, Zürich, Berlin 2003).

- 05 ► Das mittelhochdeutsche *planete*, entlehnt aus dem lateinischen Pluralwort *planetae*, geht zurück auf das griechische *planes* »umherschweifend«, weil der Planet sich nicht um »die Himmelsachse« dreht: Ein Planet ist lange vor der Ablösung des heliozentrischen durch das geozentrische Weltbild »losgelöst«.
- 06 ► Foucault verglich die Episteme mit der Geschichte des Wissens: man könne auch sagen, sie verhalten sich zueinander wie das Planetarische und das Globale. Michel Foucault: *Analytik der Macht*, Frankfurt/M. 2005, bes. 28 f.
- 07 ► Immanuel Kant: *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf* (1795/erw. 2. Aufl. 1796), in: ders., *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik I*. Werkausgabe Bd. XI, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1977, 193–251.
- 08 ► 1784 befindet Herder, dass, wenn alles in der Welt seine Philosophie und Wissenschaft habe, das auch für die Geschichte der Menschheit zutreffen müsse, und er beginnt sei-

ne Schrift mit der Erde als »Stern unter Sternen«: die Organisation des Menschen nicht nur auf einer Welt, sondern »im Chor der Welten«, »unserem Planetensystem«. Die größten und kleinsten »Weltatome« darin, die Kräfte der Planeten und die eines Menschen, entsprechen einander, und in Gottes Welt sichert noch »der Bau des Weltgebäudes... den Kern meines Daseins« (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784), Herders Lehrer und späterer Gegner Kant dagegen setzt an die Stelle einer ganzheitlichen Globusvorstellung eine Kritik der ungerechten Verteilung auf der Erde. Da sich die Menschen die Oberfläche der Erde teilten, müssten sich alle nebeneinander dulden und sich ein Gastrecht gewähren – wozu die »Medien« wie die Schiffe dienten –, nicht aber handeln wie die handelstreibenden Staaten, denen Besuchen und Erobern erschreckenderweise eins seien (*Zum ewigen Frieden*, 1795/96): Hospitalität statt kolonialer Attitude. Kants Kosmopolitismus hat sein Echo auch in Alexander von Humboldts *Kosmos*-Projekt (1845–62) und seiner Bestimmung von »Weltordnungen« und Wissen.

- 09** ▶ Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 5 Bde., Stuttgart, Tübingen 1845–1862. Zu der Wissensform des *Kosmos* als »Gesamtschau der wissenschaftlichen Welterforschung« in einer »Einheit der Anschauung« in einem »inneren Zusammenhange«, in Abgrenzung von der tabellarischen Formen der Enzyklopädie, aber unter Einbeziehung des Numerisch-Deskriptiven vgl. Robert Matthias Erdbeer, *Deskriptionspoetik. Humboldts Kosmos, die verfahrensanalytische Methode und der wissenschaftsgeschichtliche Diskurs*, in: Bernhard J. Dotzler, Sigrid Weigel (Hg.), *fülle der combination. Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte*, München 2005, 2392–67.
- 10** ▶ Vgl. Lynn Margulis, Clifford Matthews, Aaron Haselton (Hg.), *Environmental Evolution. Effects of the Origin and Evolution of Life on Planet Earth*, 2. Aufl., Cambridge MA, London 2000, xvi: Die NASA finanziert seit 1970 Forschungen zur Entwicklung einer globalen ökologischen Wissenschaft, die verschiedene Planeten miteinander vergleicht. Um den Ursprung des Lebens auf der Erde oder eben auch den möglicher weiterer Erden zu erforschen, dient eine Arbeitshypothese, die unter dem Namen *Gaia* die griechische Mythologie und darin die Personifikation von »Mutter Erde« beleibt: Ein ganzheitlich, zumindest kybernetisch gedachtes System aus der Erforschung der Atmosphäre, der Temperatur der Ozeane, des Stoffwechsels, der Geologie, Meteorologie, Astrologie...
- 11** ▶ Vgl. Stephen Eric Bronner (Hg.), *Planetary Politics. Human Rights, Terror, and Global Society*, Lanham u.a. 2005.
- 12** ▶ Jean Zieglers Bezeichnung »Kosmokraten« umfasst die multinationalen Konzerne, die durch Privatisierung von Gütern und Dienstleistungen eine Refeudalisierung der Welt betrieben; während die »Weltlandwirtschaft« alle ernähren könnte, würden dem »Welternährungsbericht« zufolge jeden Tag 100.000 Menschen an Hunger sterben. Jean Ziegler im Gespräch mit Ralf Willinger, *Ein Kind, das heute verhungert, wird ermordet*, in: *Germanwatch-Zeitung* Nr. 4, 7.12.2005, <http://www.germanwatch.org/>

zeitung/2005-4-ziegler.htm, gesehen am 30.8.2008.

- 13 ► Jean Ziegler, *Das Imperium der Schande*, München 2005, 102, und Zitat aus: *We Feed the World*, Buch & Regie: Erwin Wagenhofer, Ö 2005.
- 14 ► Harald Welzer, *Klimakriege. Wofür im 21. Jahrhundert getötet wird*, Frankfurt/M. 2008.
- 15 ► Vgl. Ulrich Bielefeld (Hg.), *Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassismus in der Alten Welt?*, Hamburg 1998; Urs Bitterli, *Die »Wilden« und die »Zivilisierten«*. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung, München 2004; Christian Geulen, *Wahlverwandte. Rassendiskurs und Nationalismus im späten 19. Jahrhundert*, Hamburg 2004; ders., *Geschichte des Rassismus*, München 2007; Ulrike Jureit, *Politische Kollektive. Die Konstruktion nationaler, rassischer und ethnischer Gemeinschaften*, Münster 2001; Mike Davis, *Planet der Slums*, Berlin, Hamburg 2007; Maureen Maisha Eggers u.a. (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2005, u.a.
- 16 ► Etienne Balibar, *Der Schauplatz des Anderen. Formen der Gewalt und Grenzen der Zivilität*, Hamburg 2006, 235.
- 17 ► An dieser Stelle kann ich auf eine weiterführende Diskussion der Begriffe *Welt*, *mundus*, ›Transimmanenz‹ usw. nur verweisen. Urs Stäheli vertritt die These, dass neuere Theorien ›das Globale‹ als einen Letzthorizont ansetzten, der nicht weiter beobachtbar sei und über kein Außen zu verfügen scheine. Stäheli, *Die Dekonstruktion des Globalen*, in: Reichard (Hg.), *Die Vermessung der Globalisierung*, 49–61. Die Globalitätsbegriffe der *Cultural Studies*, Luhmanns ›Weltgesellschaft‹ oder Hardt/Negris *Empire* teilten alle eine »Faszination durch die Undekonstruierbarkeit und die Singularität des Globalen [...] Wenn das Globale wirklich global sein möchte, dann kann es keine zweite globale Bühne geben«, Stäheli, *Die Dekonstruktion des Globalen*, 49. Dieses Globale wäre vollständig immanent. Wie schon bei Arendt/Marchardt ist es demgegenüber die *Welt*, die Kontingenz, einen »Resonanzraum von Möglichkeiten« gibt. Stäheli, *Die Dekonstruktion des Globalen*, 56. Mit *mundus*, *le monde*, *la mondialisation* sind etwa bei Nancy die entsprechenden Anschlussmöglichkeiten gegeben. Es geht nicht um ein Außen wie einen Kosmos, sondern um ein Außen, das bereits auf der Welt ist und über sie hinausweist: Ein »inneres Außen«. Stäheli, *Die Dekonstruktion des Globalen*, 59 mit Bezug auf Jean-Luc Nancy: *Sense of the World*, 1997, 45. Nancy nennt das »Transimmanenz der Welt«. Kritiker der Globalisierungskritik argumentieren, dort würden universale Menschenrechte usw. eingefordert, ohne zu bemerken, dass das ein logisches Paradox sei; demgegenüber ließe sich mit systemtheoretischen Innen/Außen-Unterscheidungen, mit einer Weiterentwicklung von Welt/Umwelt-Differenzen eine logischere Konfiguration entwerfen. Nun mag es keine wesentliche Rolle spielen, dass Niklas Luhmann als Gegner linker Bewegungen bekannt ist und insofern im Verdacht steht, parteiische Diskussionen mit einer Unparteilichkeit zu er-

widern, von der man weiß, dass sie nicht unparteilich ist. In jedem Fall muss aber an- gemerkt werden, dass auch die Entscheidung, statt eines Paradoxes (Singularität und universeller Anspruch) Konstruktionen eines inneren Außen usw. anzunehmen, selbst in ihren dekonstruktiven Lesarten eine Setzungen darstellt. Es sind Denkfiguren, die aus Theorietraditionen erarbeitet werden und nicht in Auseinandersetzung mit Referenzen, die auf andere Repräsentationsmodi verweisen, auf Bilder oder auch auf das Rechnen. Sie spielen nicht an der Grenze von *vita contemplativa* und *vita activa*, von Messen und Ermächtigen, von Beobachten und Handeln. Sie sind schlau und sauber, aber sie gehen kein Risiko ein.

- 18 ▶** Marie Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, New York 1992, 34.
- 19 ▶** Pratt, *Imperial Eyes*, 30.
- 20 ▶** Wai Chee Dimock, Introduction: Planet and America, Set and Subset, in: dies., Lawrence Buell (Hg.), *Shades of the Planet. American Literature as World Literature*, Princeton, Oxford 2007, 1–15, hier 5.
- 21 ▶** Wie in Theorien der Alterität: Den Fremden in sich selbst erkennen, sich selbst als Fremden erkennen, das ist die Fluchtlinie, die Julia Kristeva entwarf, wo es nicht mehr um ein humanistisches Akzeptieren des Anderen gehe, um Nivellierung oder Ächtung, wenn der Feind verschwinde in einer »ökonomischen und politischen Integration des gesamten Planeten«. Fremde sind wir uns selbst, Frankfurt/M. 1990, 11 (1988). Der Staatsbürger müsse seine Andersheit entdecken, wo Nationalismen wiedererstarben, in einer Subversion des modernen Individualismus einen Respekt für das Unvereinbare stark machen: Differenz in Koexistenz statt Verschmelzung mit dem Anderen. Eine Geschichte der Menschen- und Bürgerrechte zieht Kristeva von Kant (dem Weltbürgertum) zu Herder (dem Übersetzen der Nationalsprachen) – und weiter zu Freud. Mit Freud dringt die Fremdheit, das Unheimliche, in die Vernunft ein, in die eigenen Bilder, die eigene Sprache und Körperlichkeit. Nun ist die Andersheit Teil des Selbst gewesen, nicht mehr nur der Rasse oder Nation. Eine neue paradoxe Gemeinschaft bestünde aus Individuen, die ihre eigene Fremdheit anerkennen. – Das Kap als geographische Bezeichnung einer Spitze, als äußerstes Ende, als Kopf, *caput*, Hauptstadt, als *telos* einer Bewegung, will Derrida umlenken in: Das andere Kap, Frankfurt/M. 1992 (1991), wenn das Kap des anderen die Bedingung der Identität ist, der Ort des Verantwortens, ein Ort, mit dem das Eigene rechnen muss. Wenn sich Europa stets als Ausgangspunkt von Entdeckungen und Erfindungen angesehen hat, könnte ein neuer Kapitän oder eine Kapitänin einen Kurs auf eine Öffnung des Kaps sein. – Fremdheit ist keine Eigenschaft, sondern eine Beziehungsform und also Verhandlungssache, fassen Alexander Honold und Klaus Scherpe zusammen und fahren fort: »Der Auftritt des Fremden gehorcht nicht der Logik der Repräsentation, sondern jener der Performanz.« (Mit Deutschland um die Welt, Weimar 2004, 10) Medien und Phänomene seien die

Bestandteile dieser Anordnung (was über eine Aufzählung von Medien wie Karten, Fotografien oder Karikaturen hinaus mit Bezug auf die Medialität der kolonialen und postkolonialen Forschung ausgeführt werden müsste).

- 22** ▶ Spivak, *Death of a Discipline*, 20.
- 23** ▶ Spivak, *Death of a Discipline*, 73.
- 24** ▶ Spivak, *Death of a Discipline*, 72.
- 25** ▶ Spivak, *Death of a Discipline*, 15.
- 26** ▶ Spivak, *Death of a Discipline*, 6.
- 27** ▶ »Globalization is the imposition of the same system of exchange everywhere. In the gridwork of electronic capital, we achieve that abstract ball covered in latitudes and longitudes, cut by virtual lines, once the equator and the tropics and so on, now drawn by the requirements of Geographical Information Systems.« Spivak, *Death of a Discipline*, 72.
- 28** ▶ Ebd.
- 29** ▶ Ebd.
- 30** ▶ Djelal Kadir, *Comparative Literature in an Age of Terrorism*, in: Haun Saussy (Hg.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore 2006, 68-77, hier 72. »[P]lanetarity is the shrink-wrapped version of the longitudinally and latitudinally bounded gridwork of globalization. The planet is no less a political space than the globe.« Kadir, *Comparative Literature*, 71. Spivak übersehe, dass jeder Zentimeter des Planeten schon auf GPS geplottet sei, im interplanetarischen militarisierten Raum, der kein undivided natural space ist.
- 31** ▶ Die Frage nach dieser Universalität hat David Ferris kritisch diskutiert. Wenn wir über die Welt nur nach Maßgabe einer grundlegend fragmentierten Erfahrung sprechen könnten, werde die Fragmentierung der Erfahrbarkeit der Totalität selbst totalisierend, *othering* zum Selbstzweck. David Ferris, *Indiscipline*, in: Saussy, *Comparative Literature*, 78–99, hier 84. Weiter fragt er, ob Europa in *Comparative Literature* jetzt unter anderen Namen geführt werde, als *nation, earth, world, planet...*, Saussy, *Comparative Literature*, 85.
- 32** ▶ Saussy, *Comparative Literature*, 83: »Europe had held the right to compare without restriction, the right to exemplify comparison.« Ferris verfolgt diese Bewegung bis in Winckelmanns Rezeption der Antike zurück, Saussy, *Comparative Literature*, 92; vgl. ausführlicher ders., *Silent Urns: Romanticism, Hellenism, Modernity*, Stanford 2000, 15–59; und in die aufklärerische Selbsterfindung Europas bei Kant und Hegel, Ferris, *Indiscipline*, 88: Heute könne der Westen nicht mehr die Relativität seiner Normen und die Selbstvergewisserung von alleine spüren. Die »vergleichenden Wissenschaften« arbeiteten an Abstammungslinien und Verwandtschaften und benötigten dazu ein Außen; diese grundlegende Bedingung des Vergleichens konstituiert erst das Eigene, zeigt es in konstitutiver Abhängigkeit, behauptet sich aber als universale Methode;

den Bezug auf die Disziplin, die sich mit Übersetzungstechniken beschäftigt, diskutiere ich in: *Comparative (Media) Studies*, in: Joachim Paech et al. (Hg.), *Programm(e) der Medien. Medienwissenschaftliche Symposien der DFG 1*, Berlin i.V.

- 33 ▶** Achille Mbembe, *Afrika – die Verfung des Hier mit dem Anderswo*, in: eurozine.com, dort datiert: 14.10.2006, <http://www.eurozine.com/articles/2006-05-23-mbembe-de.html> (gesehen am 6.8.2009); Printversion in: *Le Monde diplomatique* 5/2006, o. S.: »Zu allen Zeiten war Afrika ein Kontinent in Bewegung. Daran müsste ein ›Afropolitanismus‹ anknüpfen, der den erstarrten ›afrikanischen Nationalismus‹ überwindet. Und zwar durch die alte Neugier auf das Fremde und eine Offenheit für das Hybride. [...] Alles in allem hat unsere Art des In-der-Welt-Seins, des Selbst-Welt-Seins sowie unsere Art, die Welt zu bewohnen, immer unter dem Zeichen, wenn nicht der kulturellen ›Hybridisierung‹, so doch zumindest einer ›Verfung‹ der verschiedenen Welten gestanden...«. Danke für den Hinweis an Astrid Kusser.
- 34 ▶** Martin Heidegger im Interview mit Rudolf Augstein und Georg Wolff, geführt am 23.9.1966, veröffentlicht im *Spiegel* am 31.5.1976.
- 35 ▶** Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, 2. Aufl., Tübingen 1958, 152.
- 36 ▶** Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Stuttgart 1981. »Mit keinem zeitgenössischen philosophischen Werk hat Heidegger sich im Dritten Reich so intensiv beschäftigt wie mit Jüngers planetarischer Programmschrift über den ›Arbeiter‹. Immer wieder nahm er sie zur Hand; seine Handexemplare sind mit Anstreichungen und Randbemerkungen übersät. Im Januar 1940 scharf er für eine ›Aussprache über Ernst Jünger‹ in Freiburg einen kleinen Kreis von Kollegen um sich. In Band 90 der Heidegger-Gesamtausgabe (›Zu Ernst Jünger, 2004) lassen sich die Spuren seiner Textarbeit akribisch nachvollziehen.« Stephan Schlak, *Tatenarm und gedankenvoll. Martin Heidegger und Ernst Jünger halten in ihren Briefen auf Linie*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, H. III/1 (2009): *Kommentieren*, 123–125, hier 123.
- 37 ▶** Martin Heidegger: *Die Frage nach der Technik*, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, 3. Aufl., Pfullingen 1963. Weiter ist bei Ernst Jünger und Carl Schmitt von »Raumrevolution« die Rede, die durch Elektrifizierung und Verkehr eine Eroberung des Raums ermöglichen: Das Planetarische unterhält Beziehungen zu den Diskursen des 20. Jahrhunderts um Raum, Ortung, Geopolitik. Vgl. Friedrich Balke, *Figuren der Souveränität*, Fink 2008; Rudolf Maresch, Niels Werber (Hg.), *Raum – Wissen – Macht*, Frankfurt/M. 2003.
- 38 ▶** Kostas Axelos, *Das Spiel der Welt*, 2. Teil, Wuppertal 1975.
- 39 ▶** Kostas Axelos, *Vers la pensée planétaire. Le devenir-pensée du monde et le devenir-monde de la pensée*, Paris 1964.
- 40 ▶** Axelos verhandelt hierin nicht nur den Zusammenhang von Denken und Dingen, sondern auch von Skalen. Gleichermäßen verflochten sei das Große mit dem Kleinen, Größe und Elend: »Sans que nous puissions délimiter jamais tout à fait qui est grand de ce qui est petit, ni séparer la grandeur de la misère. Et sans jamais trop savoir comment di-

stinger et unir le cours de la pensée et le cours des choses.« Axelos, *Vers la pensée planétaire*, 13.

- 41** ► Axelos, *Vers la pensée planétaire*, 46. Deutsche Übersetzung zitiert nach: Gilles Deleuze, *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, Frankfurt/M. 2003, 226. Im Folgenden klingt der Bezug auf das Technische warnend: Unser planetarisches Denken sei ein losgelöstes und entsprechend ohne Eschatologie, ohne feste Formen, ohne Universalität.
- 42** ► Axelos geht es hier nicht um eine Analogie zweier getrennter Bereiche, sondern er fordert eine umfassende Rekonzeption von Materialität und Intelligibilität ein: Der Planet ist der Globus und sein Denken.
- 43** ► Deleuze, *Die einsame Insel*, 226. Danke für den Hinweis an Friedrich Balke.
- 44** ► So schreibt Balke, dass im letzten Buch von Deleuze und Félix Guattari der Begriff Geophilosophie das Konzept des Nomadischen weiterführt. Jede Philosophie impliziert eine Topologie, weil Denken ›Achsen und Orientierungen voraussetzt‹ und ›über eine Geographie verfügt, noch bevor es eine Geschichte hat‹. Friedrich Balke: *Den Zufall denken. Das Problem der Aleatorik in der zeitgenössischen französischen Philosophie*, in: Peter Gendolla, Thomas Kamphusmann (Hg.), *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt/M. 1999, 48–76, hier 66 f.
- 45** ► Axelos, *Vers la pensée planétaire*, 46.
- 46** ► Peter Sloterdijk, *Globen. Sphären – Makrosphärologie Band II*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 2001.
- 47** ► Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Frankfurt/M. 2005, 54.
- 48** ► Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München, Zürich 1994, 245 (1958). – Im Anschluss an Arendts Unterscheidung von ›Erde‹ (der physischen Natur) und ›Welt‹ (den dinghaften oder nicht-dinghaften Verhältnissen, die zwischen Menschen entstehen und den einzigartigen Zwischen-Raum der Politik konstituieren) hat Oliver Marchart eine Lesart der Arendtschen Begriffe vorgelegt, die der Globalisierungskritik entscheidende Impulse gibt (Oliver Marchart, *Neu beginnen. Hannah Arendt, die Revolution und die Globalisierung*, Wien 2005). Ist dem neoliberalen Kapitalismus, der die Welt im Griff hat, nicht zu entkommen (»there is no alternative«)? Was ist dem Flüchtling zu entgegnen, der auf der Suche nach einem Land einen Globus verlangt und, als er kein Land findet, das ihn aufnimmt, fragt: Haben Sie noch einen Globus? Mit Arendt und dem Weltsozialforum möchte Marchart vorschlagen, ihm zu antworten: Es gibt nur eine Erde, aber viele Welten, eine andere Welt ist möglich. Daher knüpft er lieber an die französischen »alter-mondialistes« an als an die Antiglobalisierer, um die *Alternative auf der Welt (mundus)*, die Pluralität, hervorzuheben.
- 49** ► Arendt, *Vita activa*, 246, Hervorhebung U.B.
- 50** ► Vgl. Arendt, *Vita activa*, 258.

- 51 ▶ Vgl. Arendt, *Vita activa*, 256, 260 f.
- 52 ▶ Arendt, *Vita activa*, 279.
- 53 ▶ Vgl. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto 1962, *Understanding Media*, New York 1964; Hans Blumenberg hatte kurz vor Arendts *Vita activa* die »Kopernikanische Wende«, die Zusammenhänge theologisch-philosophischen Denkens seit dem 14. Jahrhundert mit dem Wissen der Kosmologie, rekonstruiert:
 »[D]er logische Effekt der Stellarisierung der Erde [ist] die Tellurisierung der Sterne [...], die Projektion der empirischen Merkmale der Natur auf die nicht zugängliche Totalität ihrer Gegenstände.« Das mache sich insbesondere seit dem 17. Jahrhundert auch im gesellschaftswissenschaftlichen Denken, seinen Verschiebungen und unterschiedlich ausbalancierten Weltbildern bemerkbar – sein Aus-der-Balance-Geraten ließe sich zentral im Verhältnis von Physik und Metaphysik ablesen und in deren »Idee der Erde«. Der Mensch, der nicht mehr im Zentrum der Sterne steht und eine »kritische Nivellierung der Bildlichkeitsfunktion der Welt für das menschliche Selbstbewusstsein« betreibt, kann seinen Standpunkt erkennen, und darin kröne er sich neu. Hans Blumenberg, *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt/M. 1965, 156, 160, 162.
- 54 ▶ Günter Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen* [1956], Bd. I: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1992, 8, 16, 21ff., 123 et passim.
- 55 ▶ Günther Anders, *Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge*, München 1994, passim (1970). – Vgl. Robert Poole, *Earthrise. How Man First Saw the Earth*, New Haven, London 2008.
- 56 ▶ Vgl. Anders, *Der Blick vom Mond*, 72, 112, 99, 60.
- 57 ▶ Anders, *Der Blick vom Mond*, 59.
- 58 ▶ »Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an?« Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Bd. 3, München 1999, Aphorismus 125, S. 481.
- 59 ▶ Vgl. Anders, *Der Blick vom Mond*, 66.
- 60 ▶ Anders, *Der Blick vom Mond*, 89.
- 61 ▶ Dennis Meadows et al., *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*, Stuttgart 1972.
- 62 ▶ Vgl. James E. Lovelock, *The Gaia Hypothesis*, in: Lynn Margulis, Clifford Matthews, Aaron Haselton (Hg.), *Environmental Evolution. Effects of the Origin and Evolution of Life on Planet Earth*, Cambridge, MA, London 2000, 1–28.
- 63 ▶ Barbara Ward: *Spaceship Earth*, New York 1966; Richard Buckminster Fuller: *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, Hamburg 2008.

- 64** ▶ Weiterzuverfolgen wäre auch ein Vergleich westlicher und östlicher Bildpolitiken. So hat der erste ›Weltraumspaziergänger‹ im März 1965, der sowjetische Kosmonaut Alexei Leonow, über seinen Blick auf die Erde nicht etwa Bilder einer *whole earth* beschworen wie seine amerikanischen Nachfolger, sondern sein Heimatland – und die sichtbare *Hälfte* der Kugel: »Ich sah das ungeheure Antlitz der Erde, den halben Globus. Ich schaute auf unser Land vom Schwarzen Meer bis zur Insel Sachalin.« Zitiert nach: LIFE-Wunder der Wissenschaft: Mensch und Weltraum, in: TIME-LIFE International (Nederland) N.V. (1970), 90.
- 65** ▶ Das Foto trägt die offizielle Bezeichnung AS17-148-22727 und wurde am 7. Dezember 1972 um 10:39 UTC von Harrison Schmitt oder Ron Evans mit einer 70-Millimeter-Hasselblad-Kamera und einem 80-Millimeter-Objektiv aufgenommen. Es ist eine der wenigen Aufnahmen, die einen voll erleuchteten Erdball zeigen, da die Astronauten die Sonne hinter sich hatten. Die Originalaufnahme zeigt den Südpol oben. Wegen der besseren Wiedererkennbarkeit wurde die Fotografie um 180 Grad gedreht. Quelle: Johnson Space Center of the United States National Aeronautics and Space Administration (NASA), Photo ID: AS17-148-22727.; http://nssdc.gsfc.nasa.gov/imgcat/html/object_page/a17_h_148_22727.html, gesehen am 14.10.2009.
- 66** ▶ Paul Virilio, Fahrzeug, in: Claus Pias u. a. (Hg.), Kursbuch Medienkultur, Stuttgart 1999, 166–184, hier 173, Hervorhebung U. B.).
- 67** ▶ Paul Virilio, Panische Stadt, Wien 2007, 24, 35, 107. Der Theoretiker der Geschwindigkeit und Beschleunigung (›Dromologie‹) hat hier diesen Doppelbegriff, der tautologisch oder paradox oder mindestens mäandernd scheint, auf einem bestimmten Feld eingeführt: dem militärischen; die Rede von »Terror« und »Sicherheit« ergehe von einer Art »Ministerium der Angst« (Virilio, Panische Stadt, 40) über die Satellitennetze weltweit in eine gleichförmige »Globalzivilisation«: Eine Totalitarismuswarnung gebunden an eine bestimmte Topologie.
- 68** ▶ Virilio, Panische Stadt, 121.
- 69** ▶ Vgl. Virilio, Panische Stadt, 27.
- 70** ▶ Virilio, Panische Stadt, 65.
- 71** ▶ Vgl. Virilio, Panische Stadt, 81.
- 72** ▶ Virilio, Panische Stadt, 64.
- 73** ▶ Virilio, Panische Stadt, 172.
- 74** ▶ Paul Virilio, Die Universität des Desasters, Wien 2008, 82f.
- 75** ▶ Mit Hilfe der NASA und anderen erstellt von den berühmten kalifornischen Designern, Architekten und FilmemacherInnen Charles und Ray Eames: *Powers of Ten* (USA 1977), 9 min. Webseite des Eames Office: <http://www.powersof10.com/>, gesehen am 14.10.2009.; Eine Reise durch 40 Potenzen von 10 hoch 24 bis zu 10 hoch minus 16 Metern. Während die Kamera vom Picknickpaar wegzoomt, vergleicht der Sprecher die Entfernungen mit den Strecken, die ein 100-Meter-Läufer oder ein Flugzeug zurücklegt; bei der Fahrt in

die Hautzelle kommentiert er: »Das Universum des Atoms. Im Atomkern: unendliche Leere, wie im Weltall.«

- 76** ▶ Kees Boeke, *Cosmic View: The Universe in 40 Jumps*, New York 1957, ist komplett online zu finden unter <http://www.vendian.org/mncharity/cosmicview/> und unter <http://nedwww.ipac.caltech.edu/level5/Boeke/frames.html>, gesehen am 14.10.2009.
- 77** ▶ Vgl. Boeke, *Cosmic View*, 32.
- 78** ▶ Boeke war Pazifist und Sozialist, verweigerte zeitweilig die Benutzung von Geld (wie auch seine Frau, beide gingen dafür ins Gefängnis), war also radikal in seiner Ansicht, dass die *scales*, die Übersetzungsmaßstäbe, dem Menschen gemäß sein müssten. – Boeke schließt: Wir sehen nur unsere kleine Welt – »our attitudes may become narrow and provincial. We need to develop a wider outlook, to see ourselves in our relative position in the great and mysterious universe in which we have been born and live. At school we are introduced to many different spheres of existence, but they are often not connected with each other, so that we are in danger of collecting a large number of images without realizing that they all join together in one great whole. It is therefore important in our education to find the means of developing a wider and more connected view of our world and a truly cosmic view of the universe and our place in it.« Es geht um »the relationships of things to each other«. Und *Cosmic View* endet: »It therefore is a matter of life and death for the whole of mankind that we learn to live together, caring for each other regardless of birth or upbringing. No difference of nationality, of race, creed, or conviction, age or sex may weaken our effort as human beings to live and work for the good of all.« Boeke, *Cosmic View*, 48.
- 79** ▶ Genauer sind es zwei. Im Zusammenhang mit der globalen Klimaerwärmung, mit dem Schmelzen der Gletscher, mit Naturkatastrophen, Hurrikans usw. rückt der blaue Planet in eine neue alte Konnotation. Auch Weltraumspaziergänge, Besatzungswechsel auf der internationalen Raumstation ISS oder neue Satelliten bringen den Planeten Erde regelmäßig in die Nachrichtensendungen, und Marsexpeditionen fügen dem eine digitale animierte Version hinzu, aber es sind die populärwissenschaftlichen Bilder von *Katrina*, dem versiegenden Golfstrom, einer Tsunami-Ausbreitung oder der Polschmelze, die die *blue marble* neu ausbuchstabieren.
- 80** ▶ Die Software wurde von der Firma *Keyhole* 2001 entwickelt und 2004 von Google übernommen und ausgebaut. Als Hauptdatenquelle gilt seit 2006 das Unternehmen DigitalGlobe, das selbst zwei Satelliten betreibt; die Auflösung der Rasterdaten beträgt meist 15 m (ein Pixel entspricht 15 x 15 m), in einigen Ballungsgebieten auch bis zu 15 cm (gröbere Rasterdaten stammen teilweise auch aus Flugzeugen). Die Daten sind zwischen einem und drei Jahren alt; Überlagerungen mit Vektorgrafiken für Ländergrenzen oder Straßen sind möglich, ebenso Flugsimulationen, Suchfunktionen, *customizing*. Seit Version 4.3 sind die in Google Maps bekannten Rundumsichten aus den Straßen einiger Gebiete, genannt Street View, auch in Google Earth erreichbar. Ebenfalls seit

der Version 4.3 verfügt Google Earth über eine Funktion, die das Sonnenlicht auf der Erdoberfläche zu einem frei wählbaren Zeitpunkt simuliert. So kann ein beliebiger Ort bei Tag, Nacht und in der Dämmerung angezeigt werden. Das Geländemodell sowie 3D-Modelle werden in die Berechnung miteinbezogen, so dass z. B. auch Schattenhänge in engen Tälern dargestellt werden. Der Auf- und Untergang der Sonne ist auch als Animation abspielbar. Seit Version 5.0 lassen sich einzelne Gebiete, z.B. New York City, so betrachten, wie sie zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit aussahen. Verknüpfungen mit anderen Diensten wie Verkehrsdaten, Wetterinformationen, 3D-Modellen (vom Eiffelturm usw.) sind über das Geodaten-Format KML (Keyhole Markup Language) möglich; mittels Google Sketchup lassen sich Luftbilder selbst erzeugen, und durch die Übernahme von Panoramio.com können auch Benutzerfotos, mittlerweile über 3 Millionen mit lokalem Bezug, eingebunden werden (schon für 2007 wurden über 3 Millionen privater Bilder hochgeladen). Vgl. Avi Bar-Zeev, How Google Earth [Really] Works, 3.7.2007, <http://www.realityprime.com/articles/how-google-earth-really-works>, zuletzt gesehen am 6.8.2009.

- 81 ▶** Nötig sind ein Computer, Internetzugang und eine gewisse *computer literacy*, was schon einen großen Teil der Erdbevölkerung ausschließt; darüber hinaus sind die Bilder militärisch relevanter Gebiete auf verschiedene Weisen zensiert; die Bilder sind nicht unbedingt aktuell usw.
- 82 ▶** Für weitere Überlegungen unbedingt in Betracht zu ziehen ist die Mobilisierung der Betrachtungsmöglichkeiten mit Google Earth auf dem Handy. Für das Google-Handy Android muss man allerdings einen Google-Account anlegen, was bedeutet, dass die Firma sämtliche generierten Daten speichert: welche Webseiten besucht werden, welche Suchworte eingegeben werden, die ein- und ausgehenden Mails werden nach Keywords gescannt, um Werbung gezielt zu platzieren usw.
- 83 ▶** ... auch dort, wo die gesammelten Datenmengen den ›gläsernen Bürger‹ zur Realität gemacht haben. Vgl. Lars Reppesgaard, Das Google-Imperium, Hamburg 2008, u.v.a.
- 84 ▶** Noch ist das Monopol nicht ganz gesichert, denn wenn Googles Ruf größeren Schaden nähme und die Nutzer eine andere Suchmaschine benutzen würden, Werbung nicht mehr gut verkäuflich wäre, könnte das Geschäftsmodell schnell platzen. Das ist allerdings nicht in Sicht, der technologische Vorsprung vor anderen Suchmaschinen ist viel zu groß; auch Microsofts *Bing* konnte 2009 noch keinen wesentlichen Marktanteil übernehmen.
- 85 ▶** Vielen Dank für die Abbildung vom Juli 2009 an Tina Fritsche. Auf dem weißen Lieferwagen sieht man den Schatten der Kamera.
- 86 ▶** Insbesondere bei weiteren Interfaces: Virilios Planetenmensch etwa ist ein Internetsurfer mit taktilem Feedback, der »mit einer bloßen Geste den Gipfel des Mount Everest oder die Hänge des Kilimandjaro berühren; die Hand in den Pazifik tauchen und Robben kraulen [kann] ... Und wer weiß, morgen oder übermorgen könnte er den MOND

BERÜHREN, die Trockenheit des Mondmeeres Mare Tranquilitatis spüren und nach den Werkzeugen tasten, die 1969 nach der Apollo XI Mission liegen geblieben sind. In dem Moment wird die Zwangsjacke der taktilen Interaktivität uns vollständig gefesselt haben, weil die eigene Welt und der eigene Körper genau ineinander passen werden.« Virilio, Panische Stadt, 140.

- 87** ► Auch hiermit ist eine bestimmte Auflösung verbunden, ein Abschied vom Bild der Kugel, wenn etwa Sloterdijk die »dritte Welle der Globalisierung« an die Stelle »der gewölbten Erdkugel« setzt, als einen »realen Globus« ohne Ausdehnung, ein »Netzwerk aus Schnittpunkten und Linien, die nichts anderes bedeuten als Verknüpfungen zwischen beliebig weit auseinanderliegenden Rechnern«, und damit eine ausdehnungslose, aber nicht raumlose Welt. Sloterdijk, Weltinnenraum, 29.
- 88** ► Nicht umsonst hat Sloterdijk seinen letzten Band zur Globalisierung betitelt mit »Weltinnenraum des Kapitals«. Vielen Dank an die DiskutantInnen des Kollegs »Formations of the Global« der Universität Mannheim (insbesondere Ulfried Reichardt für die Einladung im Februar 2009) für den Hinweis auf den Wiedereintritt des Ökonomischen in die kulturwissenschaftliche Perspektive.
- 89** ► Vgl. dazu Sybille Krämer, »Schriftbildlichkeit« oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: dies., Horst Bredekamp (Hg.), Bild, Schrift, Zahl, München 2003, 157–176; dies., Operationsraum Schrift. Ein Perspektivenwechsel im Schriftverständnis, in: dies., Gernot Grube, Werner Kogge (Hg.), Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, München 2005, 13–32.

Darstellungsraum Welt: Gekrümmte Horizonte

Es wird kein rundes Bild. »Die Welt als ganze« darzustellen, das Bild des Ganzen, ließe sich vielleicht unternehmen im Versuch einer fragmentarischen Anhäufung – nach dem Modell der Ausstellung *The Family of Man* für »die Menschheit«¹ – oder aber im Verfolgen der kontinuierlichen Eroberung immer weiterer Räume, des fortwährenden Auffüllens weißer Flecken auf einer Landkarte der Welt, oder, mit Blick auf den Planeten Erde: des fortgesetzten Aufsteigens des Menschen von der Erdoberfläche, bis sich der Horizont mehr und mehr krümmt und sich schließlich zu einer Kugel zusammenschließt.

Solche kontinuierlichen Additionen bilden Schließungsfiguren, die die Frage nach dem »ganzen Darstellungsraum Welt« verstellen. Vielmehr muss es eine Bilderpolitik des Planetarischen geben, die das Ganze ebenso anstrebt wie seine Unmöglichkeit voraussetzt. »[J]ede anspruchsvolle Globalisierungstheorie [sollte] gleichzeitig die Totalität des Globalen und die Unmöglichkeit, diese in toto beobachten zu können, zusammen denken«, schreibt Ulfried Reichardt in seiner kulturwissenschaftlichen *Vermessung des Globalen*.² Totalität, unendliche Addition und bipolares Denken haben angesichts komplexer Verhältnisse von Partikularem und Allgemeinem oder Globalem ausgedient. Auch das Schema, das im beliebten Dreierschritt das Denken der Globalisierung als 1. eines der rein gedanklichen/mathematischen Weltentwürfe der Antike, 2. der praktisch-expansionistischen Eroberung des terrestrischen Raums und 3. nun der elektronischen Umzirkelung des Globus fasst³, soll hier nicht verfolgt werden. Vielmehr wäre diese Konstruktion vom Gedanklichen zum Konkreten zum Simulierten selbst zu hinterfragen, in ihrem Hin und Her zwischen Immaterialität und Materialität, um nicht zu sagen: in ihrer fast geschlossenen Kreisförmigkeit, in einer eigenen räumlichen Topografie des Denkens, der es gefällt, eine Rückkehr zu inszenieren, eine quasisymmetrische Ordnung der Geschichte/des Denkens. Anstatt nachzuverfolgen, wie das Bild der Erde Schritt für Schritt ganz wird, oder Figurationen des Typs zu verfolgen, demzufolge etwas »zu sich selbst kommt«, wie im Moment der ersten weltweiten Live-Satellitensendung oder solcher am Elften September

2001, möchte ich einzelne Bilder aus der Geschichte des Bilds der ganzen Welt herausgreifen und an ihnen jeweils die Einschreibung ihres visuellen und epistemologischen Selbstverständnisses betrachten. ◀4

Der Darstellungsraum Welt und die Problematik der Abbildbarkeit des Ganzen ist in Sprüngen zu verfolgen, das heißt in Einzelbildern oder einzelnen Bildfolgen, von denen offen bleibt, ob sie Momentaufnahmen aus einer kontinuierlichen visuellen Aneignung eines Ganzen wären, insofern sie im Einzelnen exemplarisch die jeweiligen medienhistorischen Verhältnisse mitdarstellen, innerhalb derer sie Welt darstellen. In einer zunächst essayistischen Zusammenstellung ist so das Verhältnis von Ich und Welt als eines der Perspektivität, ein Verhältnis von Innen und Außen, zu formulieren. Es geht um Zentralperspektivität als Darstellungsbedingung unserer visuellen Kultur, um die Krümmung, die eine Linse macht, und zwar sowohl die Linse des Auges als auch die Linse einer Kamera (vor dem Hintergrund der wechselseitigen Plausibilisierung und Evidenzstiftungen, die sich visuelle Wahrnehmung und Apparaturen gegenseitig verleihen – seit der Entdeckung der optischen Gesetze, die das Auge ebenso bestimmen wie optische Geräte). Es geht um den Standpunkt der Aufnahme der Welt wie im Foto der *Whole Earth* aus dem Weltraum oder dem Blick auf dem Mond. Es geht um keine kontinuierliche Bilder-geschichte, sondern vielmehr um die Exzentrizität des Wissens von der Welt, um den Standpunkt menschlicher »Vermessung«.

Abb. 1: Illustration aus: Ernst Mach,
Antimetaphysische Vorbemerkungen ◀5



Ausblick vom Innenraum

Der Horizont ist die Tennlinie zwischen der Erde und dem Himmel, eine Linie, die keine ist und die immer weiter zurückweicht, wenn man sich ihr nähert. Eine Verschränkung der Frage nach Ich, Welt und Horizont findet sich in der bekannten Zeichnung des Naturwissenschaftlers und Philosophen Ernst Mach aus dem Jahr 1886.

Einäugig, da nur aus dem linken Auge blickend (wie für die Zentralperspektive ideal konstruiert), und in entspannter Lage – wie im Kino zum Schauen den Körper ruhigstellend –, in einem Raum mit Fluchtlinien zum gegenüberliegenden Fenster hin, sehen wir durch die ova-

le Rahmung von Machs linker Augenhöhle auf seinen Körper, in sein Zimmer. Die Verlängerung der ausgestreckten Beine verweist auf ein Fenster ohne Vorhang, hinter dem eine Landschaft mit Berg, Meer und Himmel zu sehen ist – wie zum Beweis dafür, dass auch die alten Bildkonventionen in diesem Setting funktionieren. Zwei Fensterteile entsprechen zwei Augen (auch hochgerechnet auf zwei Augen würde die Darstellung funktionieren); das linke Gesichtsfeld schwimmt in der Darstellung eines Regals, rechts ist das Sichtfeld durch die Nase begrenzt. Von unten her ragt in die Bildmitte und darüber hinaus der Körper des Zeichners (auf einem »Ruhebett«, so Mach). Und von rechts ragt eine Hand in die Bildmitte hinein, die rechte Hand des Zeichners, in der ein Zeichenstift zu sehen ist. Machs Bild durchziehen drei bis vier orientierende Horizontale: die Fensterrahmen, hinter diesen: der Horizont/ das Meer, darunter: eine parallele Horizontale im Holzfußboden, schließlich (etwas schräg) der halbe Schnurrbart des Zeichners als untere Sichtbegrenzung.

Man könnte wissenschaftshistorisch verfolgen, wie Ernst Mach im Bild von 1886 seine Welt, die Darstellung seiner Welt, aufbaut⁴⁶; aber auch, wenn man analysiert, wie Rahmungen durch anatomische Setzungen und durch die sich letztlich selbst zeichnende Hand Versicherungen des Darstellungsraums wie auch Verunsicherungen gleichzeitig einsetzen, wie der Fluchtpunkt dieses Bildes in eine logische Unmöglichkeit mündet, sich selbst in dem Augenblick zu malen, in dem man sich sieht, kommt man zur Beschreibung von Verhältnissen eines im gleichen Moment sich instituierenden wie als mögliche Leerstelle fassenden Subjekts. Die in der Luft schwebende Hand, die nichts mit dem Stift berührt, hat kein Papier unter sich; ihre Darstellung berührt nicht wirklich mit ihrer Spitze die Darstellung eines Machschen Körperteils, sie schwebt einfach, im Gegensatz zur Linken abgelöst von der Schulter, in unklarem Verhältnis zur Blickzentrale. Eigentlich ist sie natürlich sinnlos, da das Bild im Kopf, »hinter« dem Auge gebildet wird und nicht »vor« diesem. Henning Schmidgen hat das Bild eine »antimetaphysische Zeichnung« genannt und auf den Positivismus Machs hingewiesen, aber auch er konstatiert, der Körper erscheine flach wie ein Papier, das (alles andere als positivistisch) »auf sich selbst zurückgebogen, wie ein Möbiusband sei.«⁴⁷ Auch wenn die in Machs Buch proklamierte »Selbsttätigkeit« des Menschen beim Erstellen dessen, was er wahrnimmt, hier fast ironisch einfließt, so bleibt dieser ›Darstellungsraum Welt‹ doch tatsächlich sehr in sich bezogen, auf sich ›gekrümmt‹, er trägt einen Witz in sich ein oder zeigt seine Verfaltungen in mehrfacher Weise, aber er macht die anderenorts konstatierte Verlegung des Horizonts nach innen nicht mit (wie auch später Mach nicht die Relativitätstheorie).



Abb. 2: Fotografie von Neil Armstrong,
 »Buzz Aldrin walks on the moon,
 July 20, 1969«

Stefanie Wenner hat in ihrem Buch *Vertikaler Horizont* die These aufgestellt, dass sich die Durchsetzung der zentralperspektivischen Darstellung in der Renaissance in einem »Ideal des Bildes als Spiegel-Bild... sich genau dann durchzusetzen beginnt, als die Unendlichkeit in die Welt hineinbricht.«⁸ Unendlichkeit insofern, als es diesen Punkt des perspektivischen Bildes gibt, in dem die Konstruktionslinien konvergieren, und dieser liegt außerhalb der Darstellungsfläche, entworfen für einen idealisierten einäugigen stillstehenden Betrachter, häufig als »transzendenter Punkt« apostrophiert. Verunsicherung und Versicherung. Zentralperspektive und Subjektposition, so Wenner, gingen seitdem eine unauflösbare Verbindung ein, die auch eine von Grenzenlosigkeit und

Zentrierung der Bilder im Subjekt sei. Bezugspunkte wanderten in die Immanenz, der Horizont werde zum Spiegel der Wahrnehmungskordinaten.⁹ Als Präludium für den Horizont im Darstellungsraum Welt steht Mach für die Frage nach der Doppelbödigkeit im Eintragen des eigenen Standpunkts/Sichtpunkts im Betrachten sowie für die Doppeltheit von Realismus und unmöglicher Faltung. Gekrümmt ist in dieser Darstellung nicht das Bildergebnis, das Reale, die Außenwelt, sondern die Blickbedingung, die so im Rahmen mitgezeichnet ist, dass sie im Bildmotiv nicht mehr eingetragen werden muss. Das könnte sich ändern.

Auch wenn in der Zusammenstellung dieser beiden Bilder die Bildherstellungstechniken, die entsprechenden Codierungen des Realismusgehalts der Abbildung und die Blickrichtungen unterschiedlich sind, so lassen sie sich

Abb. 3: Ausschnitt aus Abb. 2:
 Buzz Aldrins Visor¹⁰



doch als Miniaturen einer Darstellungsproblematik verhandeln, die einen zentralen Punkt in der Frage nach dem Darstellungsraum Welt thematisiert: Die Frage nach dem Standpunkt, dem Ort der Bilderproduktion, die Frage danach, ob sich dieser Ort miteinschreiben lässt ins Bild – als Markierung der Problematik von Ganzem und einzeltem Punkt, der das Ganze in den Blick nehmen will.

Der Horizont, der Horizont als Bildelement, als Grenze des zu Erkennenden, als Versprechen der Fortsetzung, gleichermaßen einen Standpunkt wie die ewige Verschiebbarkeit dieses Standpunkts markierend, hat sich mit den Technologien und der Wissensgeschichte stets neu bestimmt. ◀11

Mach von außen

Hier wird zunächst nur in einem sehr buchstäblichen Sinne ›der Menschheit der Spiegel vorgehalten‹, von dem Arendt sprach. Man sieht im Visier des Helms die Spiegelung der Mondoberfläche, einen Teil der Mondfähre *Eagle* und den Fotografen Neil Armstrong. Der Horizont in der Spiegelung setzt den Horizont hinter dem Spiegel in gleicher Höhe fort: Die Kontinuität von »realem« wie »fotografiertem/gezeichnetem Bild« ist wie bei Mach nahegelegt. Kann man der sichtbaren Spiegelung des Horizonts auch eine epistemologische Dimension ablesen?

Das Foto, das von Edwin Aldrin um die Welt ging, genauer: das Foto, das der erste Mann auf dem Mond vom zweiten machte, zeigt in der gekrümmten spiegelnden Helmoberfläche des Astronauten ebensowenig dessen Gesicht wie wir Ernst Machs Gesicht gesehen haben, sondern wir sehen, was er sieht, in entgegengesetzter Richtung, einen Ausschnitt aus einem gekrümmten Raum (wie dem der Augenhöhle), jedenfalls einen Teil eines Horizonts, in einer Abbildung, die selbst gekrümmt ist – hier nicht durch die Nachahmung der Linse des Auges, auch nicht durch die Inszenierung einer Krümmung durch eine Kameralinse, sondern durch den runden Helm und seinen Visor.

Die Bildunterschrift im LIFE-Magazin vom Dezember 1969 lautete: »An astronaut's visor mirrored the bleak horizon of a new frontier we actually reached«. ◀12 Eine verquere Formulierung: gespiegelt wird der karge Horizont einer neuen Grenze, die wir nun tatsächlich erreicht haben? der Horizont einer Grenze? eine Grenze, die keine mehr ist, weil wir sie erreicht haben, während sich der Horizont dadurch auszeichnet, dass er eben nie erreicht werden kann? Wenn dieser Horizont sich krümmen könnte (zur Kugel), könnte er dann einer bleiben und gleichzeitig erreichbar sein? Der Begriff »Krümmung« funktioniert also nicht mehr im horizontalen Sinne, nach dem sich der sichtbare Rand einer Kugel dem Auge immer nur in einer Linie darbietet, die nicht gerade ist, sondern im Sinne einer Grenze, die gleichzeitig eine bleiben muss und keine mehr sein kann, um dem Menschen einen Ort im Weltall zu geben.

Ist es hierfür erforderlich, dass es nicht das alte Auge ist, das diesen Horizont sieht, sondern dass es sich um eine Spiegelung handelt, die diesen Horizont zeigt? Sicher ist es nicht »technisch erforderlich« (in dem Sinne, als könnte man nicht direkt auf die Szenerie blicken); wenn Aldrin in diese Richtung schauen kann, könnte man zumindest einen Schirm, einen goldbeschichteten Visor für eine Kamera bauen, die ebenfalls nur solche Strahlen auf die Linsen lässt, die diese nicht zerstören und die ein Bild aufzeichnen können.◀**13** Mindestens symbolisch ist es aber vielleicht erforderlich, dass es erst der vermutete, der unsichtbare, der unterstellte Blick eines Menschen ist, dessen Sichtfeld die einzigen warmen Felder im Bild sind (Gelbtöne statt des Grau-Blaus), der für uns ins Licht sieht. Unter anderem auch den Schatten des Fotografen, der seinen Blick vom Licht abwendet, um den Blick des anderen aufzunehmen (inklusive seines Standpunkts), des *sujets supposé non pas de savoir mais de voir*, unser neues *sujet supposé de voir*.

Ältere Bilder, die den Horizont und die Welterkenntnis thematisierten, zirkulierten nicht auf der Welt. Mitte des 20. Jahrhunderts ist es gleichzeitig die Massenpresse, die Fotografien in Umlauf bringt, und das Satellitenfernsehen, das die ersten Live-Schaltungen »rund um den Globus« ermöglicht und das so dem Darstellungsraum Welt eine andere Verteilung und Sichtbarkeit gibt, die diesem nicht sekundär bleibt.

Lorenz Engell hat in seinem Text »Die kopernikanische Wende des Fernsehens« die Umkehrung des Galileischen Blickschemas auf die Erde in ihrer Fortsetzung und Neuschreibung durch das Fernsehen analysiert.◀**14** Das Fernsehen ist nicht nur der Zeuge des Blicks zurück auf die Erde, technologisches wie großmachtpolitisches *Movens* der Raumfahrt und nicht nur nachträglich an der Verteilung der neuen Bilder beteiligt, sondern von Anfang an nicht ohne das Fernsehen zu denken. Einerseits steht es in den optischen und epistemischen Traditionen, die die Stellung des Blickenden im Raum auf ein Objekt, einen Planeten, in einem evidenzproduzierenden Setting situiert haben – ein Bild beweist die Berechnungen von Kopernikus und die Beobachtungen von Galilei. Andererseits ist diese Bildproduktion neu organisiert. Sie gehorcht nicht mehr der Logik des Teleskops, des einen ausgewählten Auges, sondern die Sichtbarmachung geschieht vor vieler, vor – im Prinzip – aller Augen, unterschiedslos, *live*. »[O]bwohl die neuzeitliche Weltordnung die zentrale Position der Erde unwiederbringlich aufgibt, so bestätigt und bestärkt sie doch zugleich die zentrale Position des Blicksubjekts – und damit des Erkenntnissubjekts – in Relation zum Blickobjekt.«◀**15** Das nennt Engell die »Reflexivität der televisiven Raumordnung« und fragt, ob sich damit nicht die Souveräni-

tät des Betrachterblicks paradoxerweise erneuert: Wenn die technische Definition des Fernsehens dieses als Übertragungsmedium (nicht Speichermedium) charakterisiert, trennt es weiterhin Blicksubjekt und Blickobjekt sowie deren Orte A und B und folgt dem skopischen Regime der Neuzeit. Da der Blick aber nun von einem Trabanten (der Rakete, dem Mond, dem Satelliten) aus auf den Erdball geworfen wird, von einem dritten Ort, entsteht ein Bild, in »dem ohnehin schon alle Orte als andere Orte und alle Blicke als andere Bilder umeinander kreisen.« Eine Entpersonalisierung und Multiplizierung des Blicks zeigt nun im Fernsehbild der Erde »den gesamten Möglichkeitsraum der Blickpunkte und Bildrelationen.«¹⁶

Zum Horizont als Visor

Die Abbildungstechniken nach den Modellen der 1, der 2 oder der 3, wie anfangs skizziert, reichen nicht mehr aus für diesen »Möglichkeitsraum«, die Krümmungen zerstreuen die Sehstrahlen ohne transzendentalen Treffpunkt. Ist jedes Bild, das seine Herstellung mitschreiben will, ein Möbiusband? Wenn man das für Machs Bild sagen konnte, in das die zeichnende Hand eingefügt ist, würde man solche Einfaltungen in den Bildern der ›whole earth‹ nur im Wissen um ihre Herstellungs- und Sendebedingungen aufspüren können. Eine dem Planetarischen angemessene Multiperspektivität in unsere perspektivischen Konventionen von Ich und Welt einzutragen, die Horizonte nicht mehr nur als gekrümmte Linien, sondern selbst als Flächen, die die konstruierten Blicklinien zerstreuen, zu betrachten, erfordert ebenso eine Exzentrizität des Wissens von der Welt wie eine Reflexion der eigenen Situiertheit. Das hat Aldrin in seinem goldenen Visor mitgebracht.

Anmerkungen

- 01 ► Zur Fotografie als »Sprache der Menschheit« vgl. »Weißabgleich«, in diesem Band.
- 02 ► Ulfried Reichardt, Globalisierung, Mondialisierungen und die Poetik des Globalen, in: ders. (Hg.), Die Vermessung der Globalisierung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Heidelberg (Winter) 2008, 21–47; ders., Einleitung in: ders. (Hg.), Die Vermessung der Globalisierung, 7. Ein weiterer interdisziplinär-kulturwissenschaftlichen Band ist: Iris Schröder, Sabine Höhler (Hg.), Welt-Räume. Geschichte, Geographie und Globalisierung seit 1900, Frankfurt/M., New York (Campus) 2005.
- 03 ► Vgl. Peter Sloterdijk, Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie

der Globalisierung, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2006, z.B. 21ff., u.v.a.

- 04** ► Eine Kultur- und Literaturgeschichte des Horizonts hat Albrecht Koschorke vorgelegt: Die Geschichte des Horizonts, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990; Stefanie Wenner bietet Anschlussstellen zwischen z.B. Zentralperspektive und Subjektbildung in: Vertikaler Horizont. Zur Transparenz des Offensichtlichen, Zürich, Berlin (diaphanes) 2004, v.a. 108ff.
- 05** ► Ernst Mach, Antimetaphysische Vorbemerkungen, in: ders., Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis der Physischen zum Psychischen, 2., verm. Aufl. Jena 1900. Die erste Auflage erschien 1886 unter dem Titel »Beiträge zur Analyse der Empfindung. Hier aus dem Neudruck der 9. Aufl. 1922, Darmstadt 1985«, online unter: <http://www.payer.de/fremd/mach.htm>, gesehen am 19.01.2012.
- 06** ► Eine ausführliche Lesart des Bildes würde rekapitulieren, wie Mach hier seine wahrnehmungsphilosophischen und positivistischen Ansätze verhandelt, welchen Stellenwert das Werk »Antimetaphysische Vorbemerkungen« (als Teil der *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*) einnimmt. Insgesamt will Mach in diesem Buch zeigen, dass auch Raum und Zeit nur Eigenschaften der Gegenstände sind, die wir ihnen so bestimmten wie ihre Farbe oder andere Eigenschaften. Auch Raum und Zeit sind nur Sinnesempfindungen.
- 07** ► Henning Schmidgen, Begriffszeichnungen. Über die philosophische Konzeptkunst von Gilles Deleuze, in: Peter Gente, Peter Weibel (Hg.), Deleuze und die Künste, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2007, 26–53, hier 31.
- 08** ► Wenner, Vertikaler Horizont, 108f.
- 09** ► Wenner, Vertikaler Horizont, 109f.
- 10** ► Hier aus der Sonderausgabe der LIFE vom Dezember 1969, darin auf einer Doppelseite ein Ausschnitt aus dem Foto, das Armstrong von Aldrin auf dem Mond geschossen hat. LIFE, Special Double Issue: The '60s. Decade of tumult and change, 22.12.1969. Danke an Ute Holl.
- 11** ► Vgl. Ulrike Bergermann, Die All-Null. Vorgeschichten des digitalen Horizonts bei Google Earth, in: Lisa Gotto, Gundolf Freyermuth (Hg.), Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur, Bielefeld 2012.
- 12** ► LIFE, The '60s, 143.
- 13** ► Außerdem ist der Blick in Richtung Sonne der typische auf diesen Bildern – was an Kopernikus erinnert, der die Sonne als Zentralstern pries, als er ihn an die Stelle der Erde setzte.
- 14** ► Lorenz Engell, Die kopernikanische Wende des Fernsehens, in: Bergermann, Otto, Schabacher (Hg.), Das Planetarische, 139–154.
- 15** ► Engell, Die kopernikanische Wende des Fernsehens, 146.
- 16** ► Engell, Die kopernikanische Wende des Fernsehens, 149.

Digital



Konrad Zuses Computerdraht und Programmierschleifen in der Medienwissenschaft

Am achten März 1955 vermerkte der Psychiater und Kybernetiker William Ross Ashby über selbstreproduzierende Systeme in seinem *Notebook*: Auch der Virus sei ein solches System, denn er bringe seinen Wirtskörper dazu, ihn selbst, den Virus, materiell zu reproduzieren. Und dann überträgt Ashby die biologische Funktion auf einen anderen Bereich.

A ›synthetic‹ form of the same phenomenon might have been shown in 1943 had the allies known that ›H.H.‹ at the top of a document in Germany meant ›Heil Hitler! Obey these instructions and ask no questions.‹ For consider the effect of introducing into a German office one document like this:

H.H. Make exact copies of everything on this piece of paper and send them to every office you know of, + keep on sending them. ◀1

Damit entwirft Ashby ein sich selbst ausführendes Programm, das in einer Endlosschleife zum Systemkollaps führen müsste und dessen Träger auf der Kippe steht zwischen Materialität und Immaterialität. Hier verbinden sich Schrift, Programmierung, Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg – und so liefert Ashby schon die Stichworte, um die es im Folgenden nicht mehr in der Kybernetik, sondern der fastverwandten Medienwissenschaft gehen wird.

Im selben Krieg, aber auf der anderen Seite, stellt der deutsche Computerpionier und Programmentwickler Konrad Zuse ähnliche Überlegungen an: Er habe bereits in den 1940er Jahren erkannt, schreibt er in seiner Autobiografie, dass seine Rechenmaschine mittels einer selbsttätigen Rückkopplung ein System zum Kollaps bringen könne. Für diese »Rückwirkung des Ergebnisses der Rechnung auf den Ablauf und die Gestaltung des Programmes selbst« gäbe es »verschiedene schaltungsmäßige Lösungen«.

Symbolisch kann man das durch einen einzigen Draht darstellen. Ich hatte, offen gesagt, eine Scheu davor, diesen Schritt zu vollziehen. Solange dieser Draht nicht gelegt ist, sind die Computer in ihren Möglichkeiten und Auswirkungen gut zu übersehen und zu beherr-

schen. Ist aber der freie Programmablauf erst einmal möglich, ist es schwer, die Grenze zu erkennen, an der man sagen könnte: bis hierher und nicht weiter. ◀2

Während also Ashby in der selbsttätigen Rückkopplung eine Möglichkeit sieht, den Nationalsozialismus in einer Endlosschleife zum Erliegen zu bringen, schreckt Zuse bei der Entwicklung seiner Rechenmaschine vor der Implementierung eines freien Programmablaufs aus Sprüngen und Schleifen zurück. Am nicht gelegten Draht hängt jedoch nicht nur ein politisches und technikgeschichtliches Gedankenspiel, sondern auch das Schicksal einer Medienwissenschaft, die sich als *informiert* begreift und somit Anspruch auf den Kippschalter zwischen Materialität und Immaterialität sowie zwischen Realem und Symbolischen erhebt.

Eine Medienwissenschaft, die dem Stand der medialen Entwicklung gerecht sein will, müsse auch den aktuellen Technologien entsprechen, so lautete eine der frühen Forderungen des neuen Fachs. War die Schrift für das Abendland und alle ihre Wissenschaften bestimmend, so gelte das nun für den Computer. Dies impliziert zwei Bewegungen: Zum einen, die eigene wissenschaftliche Arbeit als informiert durch den historischen Stand der medialen Dispositive, also sowohl hinsichtlich der Technik als auch der kulturellen Konstellation, innerhalb derer diese faktisch werden kann, zu verstehen. Zum anderen gilt es, die Kontingenzen auszutesten, die in jeder Herausbildung von Produkten und Texten vorliegen. Wo mediale Funktionsweisen gemäß dieser Postulate das Modell für medientheoretische Schreibweisen abgegeben haben, spielte oft die Software eine prominente Rolle. Diese zur Handlungsmächtigkeit transformierte Schrift wiederum hat die Eigenschaft, wesentlich aus Sprüngen und Schleifen zu bestehen.

An der Programmschleife wird verhandelt, wo sich Konzepte und Apparate berühren oder ›Ideen verkörpern‹ könnten, wo sich die Weltgeschichte im Zusammenfallen von Symbolischem und Realem schließen oder den Maschinen das verkörperte Wissen abgerungen werden soll, wo Sinn durch Wiederholung entsteht und wo der Zusammenhang von Performativität und Konventionalität bzw. Schemabildung aufscheint – und wo die Schleife auftaucht, sind Entwürfe zur medialen Historiographie nicht weit. Wenn sich Medienwissenschaft ein Objekt sucht, das ebenso ein Gegenüber ist wie eine Bedingung des eigenen Arbeitens, ist Einiges an Markierungs- und Selbstlesearbeit zu erwarten. Das geht stellenweise mit einer gewissen ›Rückkehr zu Hegel‹ zusammen: Wenn Hegel spottet, bei Kant solle man die Bedingungen des Denkens bedenken, ehe man zu denken anfange, als ob man schwimmen lernen solle, ohne ins Wasser zu gehen, so ist Medienwissenschaft immer schon nass.

Denkt-schreibt-arbeitet sie doch mit ihren Computerbedingungen, bevor sie den Computer zum Thema macht. Dass diese Wende sich auf Technik bzw. Technikgeschichte bezieht, ist gelegentlich als ›fröhlicher Materialismus‹ oder ›materialistische Grammatologie‹ bezeichnet worden; gleichzeitig wird jedoch auch beansprucht, die Nicht-Materie-Gebundenheit dieses Objekts herauszuarbeiten. Folgt man nun nicht der Geschichtsschreibung, die John von Neumann, Howard Aiken oder Alan Turing an die Ursprünge des Computers stellt, sondern fängt bei Konrad Zuse an, so landet man in der speziellen Sackgasse des nicht gelegten Drahtes: Zuses *Plankalkül*,⁴³ in gewisser Weise die erste Programmiersprache der Welt, mit ihren Schleifen geschrieben für den gewissermaßen ersten Computer der Welt, wurde von ihm nicht implementiert, und auch in der Hardware will er bewusst keine entsprechenden Rückkopplungen eingerichtet haben. Davon schreibt er in seiner Autobiografie, und davon schreibt auch die Mediengeschichte.

Es geht also nicht darum, ein Hängenbleiben der Schleife als *Goof* zu beschreiben oder Ashbys Anti-Nazi-Programmierungsschleife als endlose dem Abbrechen der Zuse'schen gegenüberzustellen. Hier geht es um die Leseweisen einer Medientheorie, die sich als technisch informiert versteht. Die Historie beschreibt den Holzweg von Zuses Schleifen, und die Historiografie der Zuse-schleifen geht nicht ohne *Goof*.

Umbruch im Wohnzimmer

Zuse gilt als der deutsche Computerpionier und Programmentwickler, dessen Erfindungen zumindest teilweise Weltneuheiten waren. Wegen der wissenschaftlichen Isolation in der Nazizeit und Zuses Mitarbeit in der NS-Kriegsmaschine wurden sie lange nicht bekannt und später nicht in ihrem Pionierstatus anerkannt. Das beklagt Zuse – und betont zugleich, er habe die Hard- und die Software seiner frühen Computer eigenständig, ohne enge akademische oder industrielle Anbindung entwickelt. Nach 1945 versuchte er, die Figur des freischaffenden Autodidakten und Erfinders von nur halbwegs für den Kriegsapparat brauchbarem Gerät im Entnazifizierungsprogramm geltend zu machen und gleichzeitig auf seine Pionierstellung in technischen Entwicklungen hinzuweisen: Ganz kurz vor bahnbrechenden Erfindungen und ihren Umsetzungen, die die Geschichte der Menschheit für immer verändert hätten, müsse man ihm einerseits dankbar sein, dass es nicht dazu kam, und ihn andererseits dafür bewundern, dass er es war, der die Entwicklung so weit vorgebracht hatte, dass es hätte passieren können.

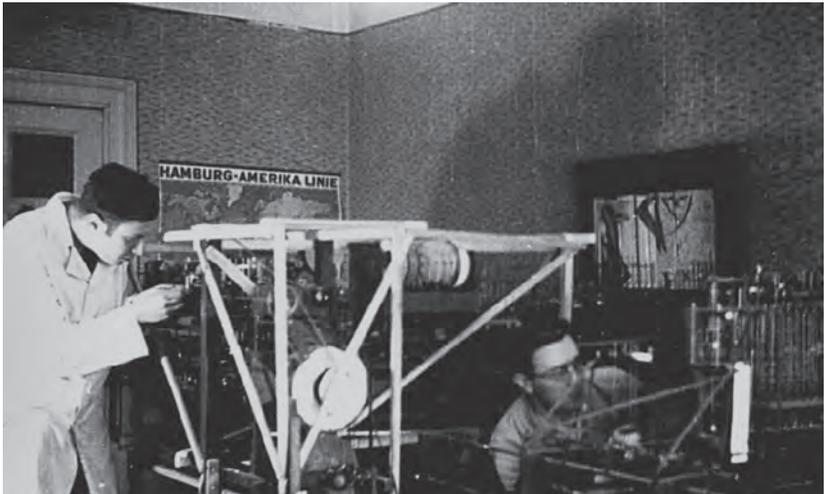


Abb.1: Helmuth Schreyer und Konrad Zuse beim Bau der Z1
in der Wrangelstraße 37, Berlin-Kreuzberg, 1937.

Zuses Autobiografie ist denn auch von einem Schwanken zwischen konzeptioneller Erfindung und Nicht-Umsetzung des ersten Computers der Weltgeschichte sowie zwischen Distanz und Teilnahme am Nationalsozialismus gekennzeichnet. Für die Aufrechterhaltung dieser beiden getrennten Positionen sorgt allein der nicht eingebaute Draht, der seinerseits nur im Symbolischen des gezeichneten Schaltkreises, nicht aber in der Materialität seiner realisierten Maschine wirksam geworden sei. Zuse argumentiert, seine Maschinen seien nicht im militärischen Zusammenhang entwickelt und seine Forschung von den Nazis auch gar nicht recht ernst genommen worden. Zudem bemüht er sich, seinen ideologischen Abstand vom Nationalsozialismus herauszustellen.

Seine Stelle als Statiker bei den Henschel-Flugzeugwerken kündigt Zuse 1935, um sich in der Wohnung seiner Eltern und mit finanzieller Unterstützung von Eltern, Freunden und der Schwester ganz der Computerentwicklung zu widmen, an der sich zwölf Kameraden aus der Burschenschaft beteiligen. **4** 1939 tritt er erfolglos mit einem Chiffriergerät an das Heereswaffenamt heran; auch sein Entwurf einer »Röhrenmaschine zur Flugabwehr« wird abgelehnt. 1940 führt Zuse die Z3 der Versuchsanstalt für Luftfahrt vor (zu welcher Verwendung, bleibt offen) und erreicht dort »eine gewisse Unterstützung und Förderung«, dank der 1941 die Z3 fertiggestellt wird. **5** Davon kann er gegenü-

ber der als »väterlich« bezeichneten Wohnung in der Methfesselstraße eine neue Wohnung mieten und Mitarbeiter bezahlen. Die »gewisse Förderung« kann also nicht ganz klein gewesen sein.◀6 Als Zuse im gleichen Jahr an die Ostfront einberufen wird, so schreibt er, ließen andere ihre Familien zurück, »ich aber die Z3«. Kurz darauf wird er jedoch *uk*, »unabkömmlich« gestellt, um am »künstlichen Gehirn« weiterzuarbeiten. Man bewilligt ihm 20 Mitarbeiter, und Zuse klagt über deren Untauglichkeit. Außenseiter, Blinde, Nervenranke sind genauso darunter wie Wehrmachtssoldaten. Sie bekommen einen Stundenlohn, aber auch »Freibier von der gütigen Mutter Zuse abgefüllt für uns ewig hungrige und durstige Soldaten«.◀7 Schließlich darf er für die Henschel-Flugzeugwerke, diesmal in der Sonderabteilung F (für »Flugabwehr«), an »ferngesteuerten fliegenden Bomben« mitarbeiten.◀8 »Während des Krieges«, schreibt er stolz, »war meine Firma die einzige, die in Deutschland Rechengerate entwickeln durfte.«◀9

Als todesmutiger Soldat bleibt Zuse auch im Bombenangriff bei seinen Maschinen und besorgt Reparaturmaterial.◀10 Der »grausame Bombenangriff auf Dresden« versetzt ihn in »heftigen Zorn«, worauf hin er sich in die Arbeit stürzt, »um die laufenden Entwicklungen einsatzfähig zu machen«◀11 Nebenbei brüstet er sich jedoch, dass seine Geräte bereits bis 1944 der Steuerung ferngelenkter Bomben gedient hätten – womit es dann doch eine Verbindung zwischen »seinen« Computern und den Kriegstechnologien gibt.◀12 Außerdem berichtet Zuse, Speer habe Hitler von »seinen Geräten« erzählt, diese könnten zum Endsieg beitragen, aber Hitler habe geantwortet, dazu brauche es nur den Mut seiner Soldaten.◀13

Zuse will gleichzeitig wichtig beim Führer und unschuldig sein. Bemerkungen zu Disziplin und Unterordnung◀14 oder auch zur Selektion in der Fortpflanzung◀15 weisen Zuses reaktionäre Ideologie aus. Zwischen gekränkter Eitelkeit, Geltungssucht und nicht Verantwortlichsein schwankt die Selbsthistoriografie hin und her und bildet eine stillgelegte Nebenstrecke der Technikgeschichte, deren Wiederbelebungsversuche nach 1945 weder juristisch noch historiografisch wirklich erfolgreich waren. Zuse unterliegt in Patentstreitigkeiten, und seine KG muss schließen. Übrig bleibt eine weitere Variante der Idee der universalen Maschine (»Keimzelle«, »Rechnender Raum«) – und ein unklarer Originalitätsanspruch. Hat Zuse 1941 mit der Z3 wirklich, »[d]as erste Gerät, das voll funktionsfähig alle wichtigen Elemente einer programmgesteuerten Rechenmaschine«◀16, enthielt? Hat also Zuse, wie er selbst behauptet und wie es in vielen anderen Texten zur Geschichte der Computertechnologie zu lesen ist, den ersten Computer der Welt gebaut?◀17

Das hängt davon ab, was ein Computer ist.◀18 Definitionen werden stets im Nachhinein vorgenommen; das Wort Computer ist in den 1930er Jahren nicht allgemein verbreitet und schon gar kein fester Begriff: Die Rechenmaschinenentwicklung umfasst verschiedene neue Funktionen, deren Implementierung unterschiedlich gut gelingt. Wie immer wird erst rückblickend bestimmt, wo ein – nachweislich niedergeschriebener – Gedanke◀19, die Umsetzung des Gedankens in eine maschinelle Funktion, der erfolgreiche Einsatz der entsprechenden Maschinen in der Praxis usw. als Kriterium für den Pionierstatus gelten kann.

Friedrich L. Bauer hat eine detaillierte Auflistung einzelner Verfahrensschritte der verschiedenen zeitgenössischen Computerprojekte erstellt und durchdiskutiert.◀20 Obwohl auch er merkwürdige kriegsrelativierende Formulierungen verwendet, kommt er nach langen Vergleichen zu dem Schluss, dass der Deutsche Zuse nicht der Vater des Computers sei, dass aber seine Gleitkommarechnung und vor allem das Funktionieren der frühen Modelle (die in den USA zu dieser Zeit noch im Entwurfsstadium waren) sowie die Programmiersprache *Plankalkül* Zuse durchaus zu einem Pionier machten.◀21 Das Rechnen im binären System, die Trennung von Speicher und Programm (bzw. die Auswechselbarkeit des Programms, das im amerikanischen Computer *Mark I* zu dieser Zeit noch fest verdrahtet ist bzw. immer von Hand neu verkabelt werden muss), und genauer: der Aufbau des Programms mit oder ohne Schleifen und Sprünge sind die Kriterien für die Frage nach dem »ersten Computer« und im Anschluss für die Figurationen der Medientheorie.

Historiografie: Der wesentliche Sprung

Zuse schreibt, im Tagebuch habe er bereits 1938 die Idee der Rückkopplung im Programmablauf notiert.◀22 Die Rückkopplung, die ein Programm wie der *Plankalkül* mit IF-THEN-Schleifen theoretisch vorsieht,◀23 hätte bereits in den 1940er Jahren das Gerät bei Erreichen eines bestimmten Programmabschnitts ohne menschliche Eingabe weiterlaufen lassen können. Diese Schwelle erscheint als kategorischer Schritt hin zum entfesselten Elektronenhirn. Auch wo das Programm noch nicht implementiert ist, hätte es sich in Hardware realisieren lassen – schreibt Zuse in dramatisierender Wendung.

Ende 1944 waren die Schaltungen für die Z4 praktisch ausgearbeitet. Die wichtigsten Teile des Gerätes konnten wir noch kurz vor Kriegsende funktionsfähig fertigstellen. Ich mußte mich allerdings darauf beschränken, den logischen Aufbau der Maschine nur für die Lö-

sung numerischer Rechenoperationen nach einem starren Programm auszuführen. Das erforderte viel Disziplin, denn die theoretischen Untersuchungen verleiteten sehr dazu, die Möglichkeiten der Maschine zu erweitern. Da Programme genauso wie Zahlen aus Folgen von Bits aufgebaut sind, lag es nahe, auch die Programme zu speichern. Damit hätte man bedingte Sprünge, wie wir heute sagen, ausführen und Adressen umrechnen können. Es gibt dafür verschiedene schaltungsmäßige Lösungen. Ihnen allen liegt ein gemeinsamer Gedanke zugrunde: die Rückwirkung des Ergebnisses der Rechnung auf den Ablauf und die Gestaltung des Programmes selbst. Symbolisch kann man das durch einen einzigen Draht darstellen. Ich hatte, offen gesagt, eine Scheu davor, diesen Schritt zu vollziehen. Solange dieser Draht nicht gelegt ist, sind die Computer in ihren Möglichkeiten und Auswirkungen gut zu übersehen und zu beherrschen. Ist aber der freie Programmablauf erst einmal möglich, ist es schwer, die Grenze zu erkennen, an der man sagen könnte: bis hierher und nicht weiter.◀24

Die Andeutung dessen, was mit dem gelegten Draht entfesselt würde, bleibt vage – an anderer Stelle träumte Zuse von sich selbst reproduzierenden Maschinen, Künstlichen Intelligenzen, der sogenannten »Keimzelle« einer kosmischen Intelligenz, die auf seinen Überlegungen beruht, dass sich *alles* logisch ausdrücken lasse, in einer Erweiterung der Mathematisierung, die nicht alles in Zahlenwerte umwandle, sondern in logische Einheiten (Denkoperationen), die dann implementiert würden, und zwar inklusive Rückkopplung. Der entsprechende Speicher- oder Arbeitsplan kann sich aus vorhergehenden Operationen ergeben »und sich so aus sich selbst aufbauen.«◀25 Dann geht es um die ganze Welt, den ganzen Kosmos.◀26 Zuse warnt also hier vor etwas, was es bis dahin nur in seinem Kopf gibt, so als ob es das schon gäbe oder es zumindest vor der Tür stünde; er warnt vor seiner Vision, die er an anderen Stellen durchaus mit Stolz, Eitelkeit und Entdeckeranspruch vorträgt, so als habe er den Weltverlauf in der Hand: Die absolute logische Intelligenz und den Untergang, beide abhängig vom bedingten Sprung. Aber vielleicht geht es weniger um die Selbststeuerung oder Antiquiertheit des Menschen, sondern um die in diesem Schwanken nur ungenügend verborgene Mitarbeit Zuses im Vernichtungskrieg.

IF loop set going, THEN history END

Die zitierte Stelle hat auch Friedrich Kittler besonders interessiert.◀27 Vor allem der neue Subjektstatus der Technik: »Computer mit IF-THEN-Befehlen sind ... Maschinensubjekte.«◀28

Bedingte Sprünge, in Babbages unvollendeter Analytical Engine von 1835 erstmals vorgesehen, kamen 1938 in Konrad Zuses Berliner Privatwohnung zur Menschenwelt, die seitdem mit dem Symbolischen selber eins ist. Vergebens bot der Autodidakt seine Binärrechner als Chiffriermaschinen und zur Überbietung der angeblich so sicheren Enigma an. Die von Wehrmachtnachrichtenverbindungen verpaßte Chance ergriff erst 1941 die Deutsche Versuchsanstalt für Luftfahrt – zur ›Berechnung, Erprobung und Überprüfung von ferngesteuerten Flugkörpern.‹ [Oberliesen] Und dennoch, von den IF-THEN-Befehlen seines brillanten ›Plankalküls‹ machte Zuse sparsamsten Gebrauch: Gödels und Turings Einsicht in die Überführbarkeit von Befehlen und d.h. Buchstaben in Zahlen erschreckte ihn.◀29

An dieser Stelle folgt das oben wiedergegebene Zuse-Zitat. Dann fährt Kittler fort:

Eine einzige Rückkopplungsschleife – und Informationsmaschinen laufen den Menschen, ihren sogenannten Erfindern, davon. FALLS eine vorprogrammierte Bedingung ausbleibt, läuft die Datenverarbeitung zwar nach den Konventionen numerierter Befehle weiter hoch, FALLS aber irgendwo ein Zwischenergebnis die Bedingung erfüllt, DANN bestimmt das Programm selber über die folgenden Befehle und d.h. seine Zukunft.◀30

Falls und *Dann*: *If* und *Then*, Programmbefehle. Medientheorie läuft nach Maßgabe der Software, entsprechend der selbst aufgestellten Maxime, die Maschinen diktieren den sogenannten Leuten, von denen man selber einer ist.◀31 Mit dem Unterschied, dass sich Kittler nicht diktieren lässt, er gibt die Hoheit nicht ab, beendet den Satz selbst, gibt den Stift nicht ans Programm, legt selbst fest, wie die Zukunft läuft.◀32 Seine Schleife läuft ihm nicht davon.

Das größte Manko der Z3 habe darin bestanden, keinen Sprungbefehl zu haben, so Rojas.◀33 Wenn also bedingte Sprünge bei Zuse zur Welt gekommen sind, dann stimmt das in gewisser Weise nur in Ideenform, auf dem Papier, und nicht in Schaltungen.◀34 Dort, wo Schrift als Programm tätig werden kann, wo Konzeptuelles und Materielles in neue Konstellationen geraten und Symbolisches zu Realem gerät, weil ein Programm realitätsmächtig wird, hält der Bastler am Lötkolben fest wie der Autor am Buch: Zuse fokussiert den Draht, als sei er ein alter Handarbeiter des Industriezeitalters, und Kittler schreibt weiter, wenn auch unscharf. Zuse kannte Turings Arbeiten nicht (wie er selbst in der Autobiografie, aus der Kittler zitiert, schreibt), sie können ihn also nicht »erschreckt« haben. Es bleibt zudem undeutlich, auf welche Maschine und auf welche Jahreszahl sich Kittler genau bezieht (1938, 1941, 1944? Z3 oder Z4?). Es scheint kaum mehr möglich, hier exakt zu differenzieren, wo von dem die Rede ist, was später als IF-THEN, WHILE oder GOTO be-

zeichnet wurde. ◀35 Möglicherweise ist das einer doppelten Verschleierungstaktik Zuses geschuldet, immerhin arbeitete er seit 1941 für die Luftwaffe. ◀36 Stand seine Tätigkeit damals vermutlich unter Geheimhaltung, so verschleierte er seit 1945 seine Mittäterschaft. Hätte auch vor 1944 z.B. eine selbststeuernde Rakete losgeschickt werden können? Warum musste sich Zuse 1944 auf eine starre Programmierung beschränken, obwohl die Verlockung so groß war, endlich die eigene Theorie zu implementieren? Ist es die Scheu vor einem entfesselten Krieg oder ein Befehl von oben? Auch Bauer glaubt nicht an das von Zuse in Anspruch genommene allgemeine Verantwortungsgefühl, bietet jedoch keine anderen Erklärungen an. ◀37

Wenn ›Subjektivität‹ von Menschen auf Maschinen und auch Kriegsmaschinen übergeht, wie Kittler diagnostiziert, folgt daraus, dass »die Waffe als Subjekt« das entsprechende Gehirn benötigt. »Und nicht viel hat gefehlt, daß Zuses Binärrechner ... schon von Anbeginn an den freien Raketenflug programmiert hätten.« ◀38 Nur weil Hitler nicht an Waffenselbststeuerung glaubte, schließt Kittler, siegten die Entropien des NS-Staats über Information und Informationsmaschinen.

Theorieschleifen

Wenn man davon ausgeht, dass der Bezug auf Schleifen oder Sprünge nicht nur im engen Sinne metaphorisch gemeint ist, sondern in »FAKTische«, als »Materialität der Kommunikation«, als quasi-materialistische Bezugsgröße eine größere Eigenwertigkeit zugesprochen bekommt als nur der Diener eines gerade fehlenden *Tertium comparationis* zu sein, wenn er einer »grundlegenden Metaphorizität der Sprache« Rechnung trägt und insofern auf seine sprachlich/schriftlichen Möglichkeitsbedingungen verweist, dann wäre es trotz aller Widrigkeiten der rückwirkenden Geschichtsschreibung wichtig, sich diese Faktizitäten und Quasi-Materialitäten genauer anzusehen. Ob der Draht nun den Plankalkül realisiert/implementiert (Mathematik zu Fleisch macht, wie Zuse mit Blick auf Patentrechte formulierte ◀39) oder ob er diese, zumindest rückwärtig gesehen, rein konzeptionell vorwegnimmt, würde einen Unterschied machen, wenn die Realisierung, die Materialität des Ganzen, ein grundsätzliches Unterscheidungskriterium wäre. Wenn sie das nicht ist, wenn die Idee oder eine Notiz genügt, können wir eigentlich auch bei Turing bleiben, der die theoretischen Probleme früher beschrieben und publiziert hat.

Eine Schleife scheint in ihrer Rückbewegung auf sich selbst interessant, und in ihrer medienwissenschaftlichen Adaption tendiert sie dazu, das endlos zu tun, auch wenn das programmiertechnisch nur eine Variante darstellt.◀40 Bei Kittler macht sie zudem aus Realem und Symbolischem eins. Einer der Grundsätze des Buches von 1986, das zur Initialzündung des Fachs Medienwissenschaft beitrug, lautete:

In den Computern selber dagegen ist alles Zahl: bild-, ton- und wortlose Quantität. Und wenn die Verkabelung bislang getrennte Datenflüsse alle auf eine digital standardisierte Zahlenfolge bringt, kann jedes Medium in jedes andere übergehen ... – ein totaler Medienverbund auf Digitalbasis wird den Begriff Medium selber kassieren. Statt Techniken an Leute anzuschließen, läuft das absolute Wissen als Endlosschleife.◀41

Für Kittler gab die Schleife ein Modell für die Mediengeschichtsschreibung ab, die im Computer ›zu sich selbst kommt‹, und das läuft gleich auf das absolute Wissen hinaus. Die Sekundär- und Einführungsliteratur hat diese Lektion gelernt: Ein Programm schließe sich bei Kittler mit chemischen Elementen wie Silizium kurz (oder »auf der anderen Seite mit Menschen«◀42). Der »Kurzschluss«, der Punkt der Verschmelzung von Konzept und Materie, sei eben nicht nur im Chip situiert, wenn »das Symbolische und das Reale direkt im Kurzschluß verschaltet« würden,◀43 denn die heutige Digitaltechnik vereine die ehemals getrennten materialgerechten Kanäle.◀44 Mit der Rückkopplungsschleife liefen Informationsmaschinen den Menschen davon, die Menschen seien nicht mehr Erfinder und Urheber der Maschinen. Sie würden von den selbsttätigen und schnelleren Maschinen überholt, die Sieger oder jedenfalls Motor der Geschichte seien, so Kittler. Wenn die Maschinen das nicht endlos tun würden, wäre der historiografische Witz dahin.

So sind die Schleife als Sonderfall, aber auch die allgemeinen Reden vom Implementieren, Kurzschließen und Rückkoppeln technische Begriffe, die als doppelt besetzte ein anderes ›Programm‹ mittransportieren.

Schon über die *Aufschreibesysteme 1800/1900* ließ sich sagen, dass sie trotz aller ausgestellten antihermeneutischen Techniken◀45 verschiedene traditionelle Konzepte verlängerten, wie das der Gegenüberstellung von Klassik und Moderne.◀46 Um die Sprechakte der »Muttermünder« als materielles Element eines Aufschreibesystems fassen zu können, so weiter Thomas Sebastian◀47, müsse Kittler von einem traditionellen Schriftbegriff ausgehen. Damit wiederum verlängere er die Opposition ›gesprochene versus aufgezeichnete/geschriebene Sprache‹.◀48 Allerdings spricht Sebastian jeder Möglichkeit und offensichtlich auch jedem Versuch, die Exteriorität auch technischer Apriori, etwa in der eigenen Schreibweise, einzuholen, den Sinn ab. Indem Kittler

diese zu historischen Subjekten mache, folge er gegen seine eigene erklärte Absicht den Modellen der Humanwissenschaften.◀49 Sebastian, Winthrop-Young und andere verpassen jedoch mit dem (geglückten oder nicht geglückten) performativen Element in Kittlers Schreiben eines seiner zentralen Elemente: die Rückbezüglichkeit, das Ausstellen, das Wissen um die eigenen Entstehungsbedingungen.◀50 Nun ist Selbstreflexivität nicht automatisch sachlich im Recht, und Ironie muss nichts mit Kritikfähigkeit zu tun haben, aber hinter die Herausforderung, der ›eigenen‹ Wissensproduktion und Darstellung das Wissen um deren Kontextualität, Relativitäten, Materialitäten etc. mitzugeben, kann man nicht mehr zurück.◀51

Programme im Dienste der Schemabildung

Friedrich Kittler ist nicht der einzige, für den Programmschleifen eine theoretisch tragende Rolle spielen. Ohne Bezug auf Zuse unternahm etwa Hartmut Winkler den Versuch einer Theoretisierung von Mechanismen des Einschreibens und der Zyklen nach dem Modell der Sprache◀52 und im Hinblick auf die Herausbildung von Schemata und Stereotypen. Programme und Sprache verdichteten und stereotypisierten, und gerade die nicht-identische Wiederholung in den variierten Schleifendurchläufen trage zur Schemabildung bei.◀53 In einem späteren Text zum »Pro-gramm«,◀54 gelesen als »Vorschrift«, werden aus den zyklischen Einschreibungen und Kumulationen, aus Verdichtung und Schemabildung, die den Kern von Winklers Theorie ausmachen, Prozesse der »gesellschaftlichen Selbststabilisierung. Harte und weiche Determination, kurz- und langlaufende Zyklen, Anstoß von außen (Pro-gramm) und Zyklizität (Loops, Redundanz, Wiederholung) im Innern – all dies könnte man eingebunden sehen in die übergreifende Logik eines gesellschaftlichen Prozesses, der die komplizierte Aufgabe hat, Produktion und Reproduktion zu verbinden, Stabilität zu gewährleisten und gleichzeitig Veränderung/Flexibilität/Innovation zu ermöglichen.«◀55

Das heißt: Um den Bogen zu schlagen von einer medialen Funktionsweise zu einer gesellschaftlichen, benötigt Winkler das Programm in der von ihm erstellten Doppelbedeutung (›gesellschaftlicher, äußerer‹) Vorschrift und (›medialer, interner‹) Wiederholung, und in diesen genau die Schleifen, Loops, Redundanzen. Wieder stehen Schleifen für Materialitätsbezug, Bewegung, das Verhältnis von Technik und Theorie, wieder ist »Verkörperung« ein positiv besetztes Reizwort. »Leute« werden allerdings nicht kassiert, »Gesellschaft« ist ein unhinterfragter Ausgangspunkt.◀56 Eine wesentliche Erweiterung◀57

stellen die Überlegungen zur Zeit dar – und damit auch zum Geschichtsverständnis. Denn auch in Regelkreisen bleibt nach Winkler eine Zeitachse erhalten, zeitliche Sukzession stehe in einem Zusammenhang zu Vor-Schrift und Macht; die »untergegangenen« gesellschaftlichen Imperative wirkten weiter, da sie in die Struktur eingegangen seien. Wenn es einen Übergang von Befehlen im Modus des »Du sollst« zu »Wenn – dann« gebe, sei das auch einer von der zeitlichen Linearität hin zum Konditional. Dieser Zyklus steht gegen Kittlers Art von historischer Kreisbewegung, die keine Wiederholung vorsieht außer der, in der sich die Geschichte einmal schließt.

Disziplinäre Scheu

Die Schleife ist ein prominentes Beispiel für die Selbstbegründung eines Fachs, das sich von Germanistik, Soziologie oder Geschichte durch einen apparativ-selbstreflexiven Zug abheben, theoretische Einsichten praktizieren, und das heißt hier: schreiben (mitschreiben, einschreiben) will. Dass diese Bewegung in dem Maße scheitern muss, wie sie alte Prämissen zum unveränderten Ausgang nimmt, ist allerdings nur *eine* Möglichkeitsbedingung von – auch theoretischer – Performativität. Aber sie ist nicht einfach »falsch«. Sie ist *goofy*, sie verweist auf etwas, was ungesehen bleiben sollte, wie der Anschlussfehler im Film, der Versprecher, der auf ungenannte Begehrlichkeiten rückschließen lässt. Eine autorenzentrierte Medienwissenschaftsgeschichtsschreibung klebt noch an Intentionalitäten, aber eine großflächigere Schleifenlektüre wird das Goofhafte der disziplinären Selbstbegründung ohne Scheu entziffern. ◀58

Was ist das für ein Versprechen, die eigenen Denkbewegungen, die Mechanismen der Erkenntnisproduktion einholen zu wollen? ◀59 Metaphorizität in Anspruch zu nehmen und sie gleichzeitig zu leugnen, zeugt von einer Überbietungslogik. Und es zeigt, dass es nicht um wahr oder falsch geht, um Lüge oder Wahrheit, weniger um das »Vermasseln«, das auch *goofy* ist, sondern um ein typisches Versprechen: Eine Behauptung, die sich erst noch einholen muss; eher einem Lapsus oder einer fehlerhaften Ausführung unterlegen als einer Nichthandlung; vielleicht unbeholfen, aber nicht einfach funktional oder nichtfunktional. Stolpernd, ohne filmische *continuity*, nicht ohne »Sprünge« zu haben, die den blinden Flecken motorisch nachgehen. Um Ashbys Virus in Schach zu halten, wird auch die mediale Historiografie weiterhin die Drähte scheuen.

Anmerkungen

- 1▶ William Ross Ashby, Notebooks, Bd. 19, 8.3.1955, in: The British Library, Manuscript Section [dort noch nicht katalogisiert], 5088f. Vielen Dank an Dr. Jeremy John, BL.
- 2▶ Konrad Zuse, Der Computer – Mein Lebenswerk, Berlin, Heidelberg 1984, 76f., mit Geleitworten von F.L. Bauer und H. Zemanek (basiert auf: ders., Der Computer – Mein Lebenswerk, Landsberg 1970). Im folgenden zitiert mit der Sigle LW. Für hilfreiche Kommentare danke ich Marion Herz.
- 3▶ Konrad Zuse, Der Plankalkül (In der Fassung von 1945), durchgesehen von R. Rojas et al., in: Konrad Zuse Internet Archive, www.zib.de/zuse, gesehen am 10.10.2008; Ders., Der Plankalkül, in: Berichte der Gesellschaft für Mathematik und Datenverarbeitung, Nr. 63, St. Augustin 1972, 2. Aufl.: GMD Report Nr. 175, München, Wien 1989; F. L. Bauer, H. Wössner, The ›Plankalkül‹ of Konrad Zuse: A Forerunner of Today's Programming Languages, in: Communication of ACM, Juni 1972, Bd.15, Nr.17, 678–685.
- 4▶ LW 32.
- 5▶ LW 55.
- 6▶ LW 33. Weiteres Geld kam aus der Industrie durch den Fabrikanten Kurt Pannke, der 1937 7000 Reichsmark für die Arbeit an der Z2 gab. LW 38.
- 7▶ LW 58f., 60. Die »zugeteilten Fremdarbeiter« seien alle gleich behandelt worden, LW 44 und eine Arbeit mit Zwangsarbeitern in Göttingen habe er abgelehnt. LW 82.
- 8▶ LW 54, hier beschreibt er auch die einzelnen Geräte, seine Kombination aus Torpedo und fliegender Bombe, Boden-Luft-Raketen usw. – Vgl. dazu Günther Anders, Über Wernher von Braun, in: Ders., Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge, München 1994 (1970) 185–190, hier 186: »Die Raketen-Ingenieure mit-schuldig zu nennen, ist also nicht zu schroff. Was zählt, ist, daß diese Männer, als es darauf ankam, keine Scheu hatten, ihre Ingeniosität den kriminellen Wünschen Hitlers zur Verfügung zu stellen.«
- 9▶ LW 67.
- 10▶ LW 69.
- 11▶ LW 72.
- 12▶ LW 62, 64. Zur Steuerung der ferngesteuerten Bomben konstruierte Zuse ein »Spezialmodell«, dessen Schaltungsaufbau er selbst als Vorläufer der späteren Z11 beschreibt. Das »Spezialgerät war zwei Jahre lang Tag und Nacht in Betrieb, bis es 1944 durch Bomben zerstört wurde.« LW 62.
- 13▶ LW 71f.
- 14▶ Sein Vater, ein »preußischer Beamter im besten Sinne«, habe nicht einen Tag wegen Krankheit gefehlt. (LW 1) Außerdem beschreibt er besonders die letzten Kriegsmonate als spannend und abenteuerlich, LW 79. Seine Ischiasbeschwerden, die er für die Wartung seiner Maschinen ignoriert, wirken vor dem Hintergrund der nicht erwähnten Kriegsverbrechen, die zur gleichen Zeit geschehen, umso absurder. Schließlich ist Zuse stolz darauf, die Z4 in V4 umbenannt zu haben, wodurch sie mit der »Vergeltungswaffe«

Hitlers verwechselt und aus dem bombardierten Berlin abtransportiert wurde, LW 81.

- 15 ▶** »Warum also sollte man nicht eine Flotte von Raketen ausrüsten, auf der ein aus-erwählter Teil der Menschheit, sich unterwegs fortpflanzend, schließlich das Ziel erreichte?« LW 18.
- 16 ▶** LW 55.
- 17 ▶** So auch Rolf Oberliesen, Informationen, Daten und Signale. Geschichte technischer Informationsverarbeitung, Deutsches Museum München (Reinbek) 1982, 205. Ebenso Pierre Lévy, der in *Die Erfindung des Computers* zwar Zuse nicht wie Babbage, Turing und von Neumann ausführlich vorstellt, auch die Funktionsweise der Z1-4 nicht wie die von ENIAC, EDVAC u.a. ausführlich in ihren Funktionen beschreibt, aber Zuses Arbeit für die Luftwaffe genau benennt. Die Z3 sollte vor allem Probleme mit den Vibrationen von Flugzeugflügeln lösen, sie war jedoch ein programmierbarer Universalrechner - der erste in Europa. Pierre Lévy, *Die Erfindung des Computers*, in: Michel Serres (Hg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt/M. 1994 [*Éléments d'histoire des sciences*, Paris 1989], übers. v. Horst Brühmann, 905-944, hier 928. - Zuse bildet in seiner Autobiografie stolz sein Besucherbuch ab, das prominente Nationalsozialisten bei der Vorführung am 12.5.41 verzeichnet, LW 56. - Andere formulieren das zurückhaltender: Anlässlich der Implementierung des Plankalküls durch Raúl Rojas und Team an der FU Berlin: »1941 stellte der Berliner Ingenieur Konrad Zuse (1910-1995) seine dritte Version einer »rechenplangesteuerten Rechenanlage« in der Deutschen Versuchsanstalt für Luftfahrt vor. Ob die Z3, die auch tatsächlich funktioniert haben soll, als der erste Computer gelten kann, ist in der Fachwelt umstritten. Einig ist man sich jedoch darin, daß Zuse mit dem zwischen 1942 und 1945 entwickelten »Plankalkül« die erste höhere Programmiersprache schuf. Sie blieb indessen bis vor kurzem nur ein schriftlicher Entwurf – erst jetzt haben Informatiker der Freien Universität für den Plankalkül einen Compiler gebaut.« anonym, Pressedienst, Nr. 36, 20.2.2000, Konrad Zuses Plankalkül aus Dornröschenschlaf erweckt, www.zib.de/zuse/Inhalt/Kommentare/Html/0691/0691.html, gesehen am 10.8.2008.
- 18 ▶** Raúl Rojas, *Die Architektur der Rechenmaschinen Z1 und Z3*, in: Ders. (Hg.), *Die Rechenmaschinen von Konrad Zuse*, Berlin, Heidelberg 1998, 27–61, diskutiert die Kriterien.
- 19 ▶** Vgl. Hartmut Petzold, *Die Mühlen des Patentamts*, in: Rojas, *Die Rechenmaschinen*, 63–107.
- 20 ▶** Friedrich L. Bauer, *Konrad Zuse – Fakten und Legenden*, in: Rojas, *Die Rechenmaschinen*, 5–22. Ebenso Oberliesen, *Informationen, Daten und Signale*, 206 f.
- 21 ▶** In der ersten Auflage der Autobiografie Zuses von 1970 standen Bemerkungen, die ausländische Rezensenten dazu veranlassten, ihn in die Nähe der Nationalsozialisten zu rücken, so Bauer, *Konrad Zuse*, 18. Die Amerikaner kennen nur Aiken oder von Neumann. »*Who ist Zuse?*, was man im Ausland öfters hören konnte, drückte hingegen aus, daß

es in Deutschland, das in bitterster Weise seine Schuld am Krieg, den es noch dazu verloren hatte, einräumen mußte, einfach keinen wichtigen Fortschritt geben durfte.« Das Problem ist also nicht der Nationalsozialismus oder die Schuld Deutschlands an Ermordung und Vernichtungsfeldzügen etc., sondern dass Deutschland seine Schuld einräumen musste, und zweitens, dass Deutschland den Krieg, zu dem es sich leider schuldig bekennen muss, auch noch verloren hat. Horst Zuse bemüht sich, weitere Elemente der väterlichen Erfindungsgabe als die historisch jeweils ersten zu beschreiben, muss aber schließlich auf die gleichen Ergebnisse kommen: Horst Zuse, Konrad Zuse – Seine Rechenmaschinen, in: Jürgen Alex, Hermann Flessner, Wilhelm Mons, Kurt Pauli, Ders. (Hg.), Konrad Zuse. Der Vater des Computers, Fulda 2000, 61–157, hier 12.

22 ▶ LW 45, zitiert aus dem Tagebuch vom 4.6.1938. Bereits am 19. Juni 1937 sei ihm der entscheidende Gedanke gekommen, LW 44. 1941 kann ein Programm gespeichert werden, und die Programmiersprache, der ›Plankalkül‹, wird wiederum danach ausgearbeitet: Niedergeschrieben zwischen 1941 und 1945; die Dissertation (Arbeitstitel: Ansätze einer Theorie des allgemeinen Rechnens unter besonderer Berücksichtigung des Aussagenkalküls und dessen Anwendung auf Relaisschaltungen) kam nicht zustande, erst nach der Flucht aus Berlin 1944 schrieb Zuse einen dreihundertseitigen Bericht über das Plankalkül in Hinterstein im Allgäu (datiert meist mit 1945 oder 1945/46). Die Implementierung des Plankalküls erfolgte im Februar 2000 im Rahmen des Zuse Internet Archiv-Projektes, gefördert von der DFG, durch Raúl Rojas und Mitarbeiter an der FU Berlin. Zusammengefasst:

»Der Plankalkül (PK) kann mit Hilfe moderner Terminologie wie folgt umrissen werden:

- PK ist eine höhere imperative Programmiersprache. [...]
- Funktionen (Programme) können aufgerufen werden, sind aber nicht rekursiv. [...]
- Es gibt bedingte Befehle (IF-THEN-Befehl).
- Es gibt eine WHILE- und eine FOR-Schleife.
- Es gibt keinen GOTO-Befehl.«

Raúl Rojas, Cüneyt Göktekin, Gerald Friedland, Mike Krüger, Olaf Langmack, Denis Kuniß, Plankalkül: The First High-Level Programming Language and its Implementation, www.zib.de/zuse/Inhalt/Programme/Plankalkuel/Plankalkuel-Report/Plankalkuel-Report.htm, dort datiert Februar 2000, gesehen am 13.9.2006, verweisen darauf, dass zur gleichen Zeit, in der Zuse am Plankalkül arbeitete, die beiden einzigen Computer weltweit, der ENIAC und der Mark I in Harvard, ohne Compiler arbeiteten, und für jede Aufgabe neu verkabelt werden mussten. Die Binärcomputer Z1 (1938), Z3 (1941) und Z4 (1945) verfügten über einen separaten Speicher, die Programme wurden per Lochstreifen eingegeben. In ihrem Bericht über die Genese des Plankalküls fällt die Vorsichtigkeit der Formulierung auf: »Konrad Zuse hat in den Jahren 1942 bis 1945 verschiedene Notizen über einen ›Kalkül‹ angelegt, die letztendlich zum Entwurf einer Programmiersprache, dem ›Plankalkül‹, geführt haben.« (o.S.) Würde man gründ-

lich den Bestandteilen eines Programms (in ihren unterschiedlichen Nomenklaturen, in ihrer historischen Bezugnahme auf die jeweiligen Maschinensprachen, auf die in den 1990er Jahren ergänzten Funktionen, um den Plankalkül überhaupt implementieren zu können, u.v.a.m.) nachgehen, verschwömmte möglicherweise überhaupt die Datierbarkeit und auch die Relevanz einzelner Funktionen. – Sohn Horst Zuse schreibt auf der Webseite, auf der er für seine Multimediashow über die Verdienste seines Vaters wirbt, Konrad Zuse habe nicht nur »die WHILE-Schleife im Plankalkül konzipiert. Ganze sieben Schleifenarten (Wiederholungsschleifen) dachte er sich aus.« Horst Zuse, Konrad Zuse® Multimedia Show Version 2005, <http://irb.cs.tu-berlin.de/~zuse/>, dort datiert 22.2.2005, gesehen am 13.9.2006.

- 23** ▶ LW 77f. Vgl. Wolfgang K. Giloi, Konrad Zuses Plankalkül: The First High-Level, ›non von Neumann‹ Programming Language, in: IEEE Annals of the History of Computing, Bd. 19, Nr. 2, April-Juni 1997, 17–24, auch unter <http://doi.ieeecomputersociety.org/10.1109/85.586068>, gesehen am 05.3.2012.
- 24** ▶ LW 76 f.
- 25** ▶ LW 41.
- 26** ▶ »Es geschah bei den Betrachtungen über die Kausalität, daß mir plötzlich der Gedanke auftauchte, den Kosmos als eine gigantische Rechenmaschine aufzufassen. Als das höchste erreichbare Ziel, als der ›Stein der Weisen‹ nachgerade, erschien mir die Konstruktion der Keimzelle des künstlichen Supergehirns. Einmal in die Welt gesetzt, würde es durch Lernprozesse sich selbst ständig verbessern und könnte es mit dem gesamten Wissen der Zeit gefüttert werden. Die Lösung aller weiteren schwierigen Fragen könnte man dann diesem Instrument überlassen – sofern man es noch im Griff hätte.«
LW 94.
- 27** ▶ Friedrich A. Kittler, *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin 1986, 371.
- 28** ▶ Kittler, *Grammophon*, 373.
- 29** ▶ Kittler, *Grammophon*, 371.
- 30** ▶ Kittler, *Grammophon*, 371f.
- 31** ▶ Vgl. Geoffrey Winthrop-Young, *Silicon Sociology or, Two Kings on Hegel's Throne? Kittler, Luhmann, and the Posthuman Merger of German Media Theory*, in: *The Yale Journal of Criticism*, Bd.13, Nr.2, 2000, 391–420, hier 396: »Yet Kittler ist not simply rehashing the well-worn anthropocentric substitution story according to which machine slaves programmed to simulate human thought processes will replace their human masters. He adds a Lacanian spin by emphasizing that the crucial feature which turns mere machines into ›machine subjects‹ is the implementation of conditional jump instructions of IF/THEN commands. Quoting Lacan, Kittler insists that the difference between a straight-forward mechanical command that determines exactly how an operation should be executed from beginning to end, and a program which enables the operator to alter its behavior during the operation once if certain conditions have been

met, is the same as the distinction between an animal code and a language involving human subjectivity«.

- 32 ▶ Vgl. Marianne Schuller, Textilien, in: Kursbuch, Nr. 97, September 1989, 71–87.
- 33 ▶ Rojas, Architektur der Rechenmaschinen, 57.
- 34 ▶ Weiterzudenken wären die Begriffe des Symbolischen: Zuse könnte die Rückkopplung ›symbolisch durch einen Draht darstellen‹, dadurch sei nach Kittler die ›Menschenwelt eins mit dem Symbolischen‹ – wenn darstellen gleich verlöten ist.
- 35 ▶ Vgl. Bauer, Konrad Zuse, S. 16f.; außerdem habe Zuse nie bedingte Befehle erwähnt; das könne daran gelegen haben, dass er sie für selbstverständlich hielt und deswegen nicht aufschrieb... Später unterscheidet man zudem bedingte Sprünge (IF-GOTO) von unbedingten (GOTO), beide werden verwendet zur Realisierung von Schleifen. Vgl. auch Daniel Hillis, Computerlogik. So einfach arbeiten Computer, München 1999, 70–73.
- 36 ▶ Zum 100. Geburtstag Zuses 2010 berichtete der Spiegel von einer Sonderausstellung im Deutschen Museum, anlässlich derer der Historiker Wilhelm Füßl den neu übergebenen Nachlass sichtete und u.a. Streichungen im Autobiografie-Manuskript fand, die Zuse Nähe zum Nationalsozialismus kaschierten. Außerdem fand er Notizen über Pläne zum Einsatz des Computers in Verwandtschaftsberechnungen zur »Systematischen Rassenforschung« von 1942. Hilmar Schmudt, Rassenforschung am Rechner, in: Der Spiegel, 24/2010, 14.6.2010, <http://www.spiegel.de/spiegel/o,1518,701465,00.html> (zuletzt gesehen am 05.3.2012).
- 37 ▶ Bauer, Konrad Zuse, 77.
- 38 ▶ Kittler, Grammophon, 373.
- 39 ▶ LW 100.
- 40 ▶ Schleifen sind nicht automatisch Endlosschleifen, im Gegenteil (ein Teil ist oft REPEAT UNTIL).
- 41 ▶ Kittler, Grammophon, 8.
- 42 ▶ So formuliert: Frank Hartmann, Vom Sündenfall der Software, in: Telepolis, 22.12.1998, www.heise.de/tp/deutsch/special/med/6345/1.html, gesehen am 12.1.2006, o.S.
- 43 ▶ Geoffrey Winthrop-Young, Friedrich Kittler zur Einführung, Hamburg 2005, 150.
- 44 ▶ Ton/Bild/Schrift schien sich um 1800 sehr nah, um 1900 getrennt, um 2000 wieder vereint. Winthrop-Young, Kittler zur Einführung, 148, spricht von einer »spiralförmige[n], von Entzweigung und Vereinigung charakterisierte[n] Entwicklungslinie, die an Hegel erinnert.« Entsprechend geht Kittler in seinen neueren Forschungen mit dem griechischen Vokalalphabet *ad fontes*, nicht nur an die Wiege europäischer Kultur und Wissenschaft, sondern auch an das Zeichensystem, das wie der Digitalcomputer alle anderen Codes vereinigte, zurück.
- 45 ▶ Die assertive Sprache Kittlers nehme selbst den Ton von Befehlen (Ingenieursprache, Telegrammstil) an, und der Aufbau von *Aufschreibesysteme* sei formal so streng, dass er mathematische Formalisierung evoziere, schreibt David E. Wellbury, Foreword, in:

Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford 1999, iix-xxxiii.

- 46 ▶ Deswegen ist diese Klassik auch voll von Goethe und ohne Hölderlin, Jean Paul und Kleist: Die Gegenüberstellung würde sonst nicht so gut funktionieren.
- 47 ▶ Thomas Sebastian, *Technology Romanticized: Friedrich Kittler's Discourse Networks 1800/1900*, in: MLN, Bd. 105, Nr.3, German Issue, April 1990, 583–595, hier 585.
- 48 ▶ entsprechend der alten Opposition Natur/Form bzw Form/Material. Sebastian, *Technology Romanticized*, 588, 590 – was hinter Derridas *différance*-Konzept zurückfällt, Sebastian, *Technology Romanticized*, 586f., 593f.
- 49 ▶ Sebastian, *Technology Romanticized*, 594, 588.
- 50 ▶ Vgl. Winthrop-Young, Kittler zur Einführung, 132: »Letztlich war es die industrielle Kompression von Sand in Silizium, die Foucaults Gesicht am Strand hat verschwinden lassen.«
- 51 ▶ Das widersprüchliche Selbstverständnis einer Theorie als ebenso aufklärend wie materialbezogen, nicht an der Theorie, sondern am Material arbeitend, zeigt sich einmal mehr im Vorwort zur Festschrift für Kittler. Dort schreiben die HerausgeberInnen von der »unhintergehbaren Welthaltigkeit des Kittlerschen Wissens«, das die »irreduziblen Singularitäten gegen die Universalismen verteidigen« und den Schleier reißen wolle von »dem nackten kontingenten Daß der Reden, welche Schriften, Schaltungen, Bilder, Zahlen und Sounds an sich sind.« (Dass etwas »an sich« sei, ist demzufolge keine theoretische Prämisse.) Unverständlich bleibt hier, warum es bei aller produktiven Herausforderung namens Materialgerechtigkeit undenkbar bleibt, dass auch diese eine Variante im Theoriegefüge ist, dass Abbildbarkeit allererst unterstellt werden muss, dass ins Archiv und im Verfahren theoretische Prämissen voreingegangen sind. Peter Berz, Annette Bitsch, Bernhard Siegert, Vorwort, in: Dies. (Hg.), *FAKTisch. Festschrift für Friedrich Kittler*, München 2003, 7–14, hier 8.
- 52 ▶ Vgl. die Gegenthese bei Wolfgang Hagen, *Die verlorene Schrift. Thesen zu einer Theorie der Computer*, in: Friedrich A. Kittler, Georg Christoph Tholen, (Hg.), *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, München 1989, 211–229; Vgl. aber auch die Bezugnahme von Jakobsons Theorie der sprachlichen Selbstrückbezüglichkeit mit der Informationstheorie bei Erhard Schüttpelz, *Quelle, Rauschen und die Senke der Poesie. Roman Jakobsons Umschrift der Shannonschen Kommunikation*, in: Georg Stanizek, Wilhelm Vosskamp (Hg.), *Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln 2001, 187–206.
- 53 ▶ »Schleifen sind ein Modus der Wiederholung, gleichzeitig aber stehen sie für ihr Gegenteil. Sie verkörpern den Vorbehalt gegen die Wiederholung, weil sie eine Formulierung finden, die die Wiederholung selbst gerade nicht enthält.« Die Schemabildung geschehe innerhalb des Programms mit der Rekursion, und dann zwischen Programm und Welt. Hartmut Winkler, *Über Rekursion. Eine Überlegung zu Programmierbarkeit, Wiederholung, Verdichtung und Schema*, in: *c't, Magazin für Computertechnik*, Nr. 9/99, 234–240, und <http://wwwcs.uni-paderborn.de/~winkler/>

rekursio.html, gesehen am 05.3.2012.

- 54 ▶ Hartmut Winkler, Pro-gramm. Eine Überlegung zu Macht und Ohnmacht im Universum der Schrift, in: Ludwig Fischer (Hg.), Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen, Konstanz 2005, 63–73, <http://www.wcs.uni-paderborn.de/~winkler/programm.pdf>, gesehen am 05.3.2012.
- 55 ▶ Winkler, Pro-gramm, o.S.
- 56 ▶ Beide Autoren knüpfen an Dichotomisierungen an, analysierte Markus Stauff ausgehend von Latour: Beide entsprächen der alten wissenschaftshistorischen Aufräumarbeit und konstruierten die gleiche Trennung von Artefakten und Menschen. Der Stellenwert von Technik aber ließe sich erst dann erfassen, wenn man die Polarisierung unterlaufe: Wenn Praktiken, Technik, Menschen usw. ihre Identität erst in wechselseitigem Bezug herausbilden, können die Einzelnen nicht vorab definiert werden – was Materialien nicht nivelliert, aber historisiert. Markus Stauff, Das ›neue‹ Fernsehen. Machtanalyse, Gouvernamentalität und digitale Medien, Hamburg, Münster 2005, 184–188.
- 57 ▶ Abgesehen von einem verschobenen Blick aufs Subjekt. Zwei Jahrzehnte nach *Grammophon-Film-Typewriter* findet sich die Rede von Befehlsstrukturen und Gehorsam erweitert um das Konzept der Selbsttechnologien. »Selbst das Selbst geht der Selbststeuerung nicht einfach voraus, insofern es – in den Theorien zur Performativität wird dies wiederkehren – ebenso sehr Produkt wie Ausgangspunkt/Subjekt der Selbststeuerung ist.« Winkler, Pro-gramm, o.S.
- 58 ▶ Weiterzulesen wäre zur Operationalisierung und Performativität der digitalen Schrift bei Sybille Krämer, ›Schriftbildlichkeit‹ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: Dies., Horst Bredekamp (Hg.), Bild, Schrift, Zahl, München 2003, 157–176; Dies. Gernot Grube, Werner Kogge (Hg.), Kulturtechnik Schrift: Graphé zwischen Bild und Maschine, München 2005; zur Fortsetzung des Technikaprioris und des »informationstheoretischen Materialismus« bei Bernd Stiegler, Hardware/Software, in: Alexander Roesler, Bernd Stiegler (Hg.), Grundbegriffe der Medientheorie, München 2005, 82–85; zur Geschichte der Programmierbarkeit bei Bernhard J. Dotzler, Papiermaschinen. Versuch über Communication & Control in Literatur und Technik, Berlin 1995; oder zur Verschiebung, die der Blick auf die (digitale) Differenz bzw. die »Zäsur der Medien« in einem solchen Setting ausmacht, bei den Schriften Georg Christoph Tholens; zu weiteren Rückkopplungen bei Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.), Schreiben heißt: sich selber lesen: Schreibszenen als Selbstlektüren, München 2008; anlässlich des gleichnamigen Symposiums in Basel 2006 entstand die erste Version dieses Textes.
- 59 ▶ Natürlich spielen in der Grammatologie ›materielle‹ Gegebenheiten, etwa die lineare Anordnung der Alphabetschrift und ihre Implikationen für Zeitlichkeit, eine Rolle, aber dort sind sie Anlass für Konzepte wie die Spur oder die *différance*, also notwendig offene Figuren, die hier tendenziell geschlossen werden, in einer Metaphorizität, die keine sein will.

Linkspeicher Google. Zum Verhältnis von PageRank und Archäologie des Wissens

Das Internet erfüllt die neuen Theorien des Archivs. Sagt man nicht, dass man heute praktisch alles darin findet, oder alles Relevante, oder: dass das, was man nicht darin findet, eben dem Vergessen anheimgegeben ist (eine Funktion des Aussortierens, die ja die vorigen Archive ebenso kennzeichnete)?

Umgekehrt scheinen auch die gegenteiligen Aussagen – ›das Internet sei das Ende des Archivs‹ – gerade diese alten Kriterien noch einmal zu bestätigen, etwa wenn es heißt, das Internet sei ein Daten-, wenn nicht gar Wissensspeicher, der die traditionellen Kennzeichen eines Archivs zerstreut. Ortlos, dezentral, zeitlich unbestimmbar entzieht es sich ebenso gängigen Vorstellungen dauerhafter Sammlungen, die an bestimmte Materialitäts- und Verwaltungsstrukturen gebunden sind, wie in seinem exponentiellen Wachstum, der Unüberschaubarkeit des Abgelegten, der weitreichenden Unmöglichkeit einer Zugangsbeschränkung oder der Unvorhersehbarkeit seiner Entwicklung. Wenn mit dem Web 2.0 das Netz zu einer dynamischen Struktur wird, deren *content* zunehmend usergeneriert ist, greifen bekannte Selektions- und Herrschaftsmechanismen zur Beschreibung seiner Konstitution nicht mehr, und die infamen Leute legen ihre Zeugnisse massenhaft ab. Inwiefern also hier von Archiv oder Archivprozessen **◀1** zu sprechen wäre, ist zu diskutieren. Gewaltförmigkeit wird zunächst nur dort sichtbar, wo etwa Yahoo oder auch Google den chinesischen Usern bestimmte Informationen zensieren, Urheberrechtsklagen gegen Peer-to-peer-Netze die Macht von Konzernen zur Diskussion stellen oder polizeiliche Überwachung von Datenaustausch gefordert ist: Hier werden ökonomische, staatliche Interessen deutlich, wie sie strukturell vergleichbar für andere Medienformate ebenso stattfinden. **◀2** Wie aber über Gewaltförmigkeit des Un-Archivs Internet nachdenken, wo sich neue Strukturen herausgebildet haben?

Zum Beispiel dadurch, dass man das größte Portal in den Blick nimmt, das zur Zeit den Zugang zum Netz regelt: Inwiefern lässt sich hier von ›regelt‹ sprechen? Wie kommt die ›Selbsttätigkeit‹ der weltweiten User zusammen mit verborgenen Suchroutinen? **◀3** Welche ›Regelungen‹ finden in den Verlinkungen zum ›Archivierten‹ statt? Kann man das zu Findende als Teil eines

quasievolutionär Angesammelten betrachten? Jenseits der Frage nach der Dauer des Gespeicherten (oder technischer Aktualisierungen der Speichermengen der Riesenrechner) soll es hier um eine Skizze der Archivhaftigkeit des Internet gehen, Grundlage für weitere Problematisierungen der Welt-datenordnung à la Google.

Denn bestimmten Elementen in Archivbegriffen von Foucault, Derrida u.a. kommen elektronische Archive entgegen: Das Fluide, das Ereignishafte im Entstehen des Gefundenen durch das Suchen scheint hier technisch verkörpert.

Convergence: von Technik und Theorie

1990, kurz bevor man das Internet wirklich als Massenmedium bezeichnen konnte, fand sich die in die USA importierte Dekonstruktion in der Gegenwart (wenn nicht der Zukunft) angekommen: Wenn jeder Text Intertext ist, Linearität im Text Vergangenheit, der Autor kollaborativ und vielstimmig, dann wäre ein nicht abgeschlossener Text eine »Verkörperung« dieser Theorien. George Landow schrieb über das Versprechen der Konvergenz von Theorie und Technik am Beispiel der damals so genannten Hypertexte.◀4 Gibt das Netz dieser Wissenschaftsgeschichte aus Medien, Kultur, Technik usw. einen weiteren Dreh? Kann es noch einmal Lektüren von »Verkörperung« von Theoremen geben?

Erster Versuch einer Übertragung: Auch für dieses »Archiv« sind Techniken des Sammelns, Aufbewahrens/Speicherns und Wiederfindens nötig, auch hier sind Filtertechniken und technische Regulatorien am Werk, bestimmte Zugangscodes (*computer literacy*, englische Sprache, Netzzugang); nicht jeder hat ein Archiv, aber die Zugangsmöglichkeiten sind rasant gestiegen; der Archivar ist immer noch ein Teil einer Institution und eine Funktion ihrer Technologie, aber diese ist kaum noch staatlich kontrolliert, sondern privatwirtschaftlich; und wesentliche Funktionen wie das Auszeichnen nach Suchworten oder die Autorschaft beschreibender Artikel geht in kollektive Mechanismen über (vgl. *social tagging*, Wikipedia◀5 usw.).

In einem ersten Schritt können historische Parallelen eine solche Inbezugnahme in Gang setzen, etwa einen Vergleich mit dem historischen Projekt der Enzyklopädie. Schon dort ging es nicht nur um das Projekt einer maximalen Wissensansammlung oder in erster Linie um deren Demokratisierung. Auch die Tendenz zur Multimedialität (in den Bildbänden) oder interner ›Verlinkungen‹ durch Verweise zwischen den Bänden steht hier nicht an erster Stel-

le. Vielmehr war die selbstgestellte Aufgabe der Enzyklopädisten, das Wissen der Welt zu ordnen ◀6, und Ordnen ist Googles Geschäft. ◀7 Um die historische Perspektivierung, die Entwicklung »vom Speicher zum Verteiler«, wird es in Teil 2 gehen, sowie um die Funktion des Rankings im Ordnen (Teil 3: Googles PageRank). Mit Derrida ließe sich weiterhin über die Demokratisierung von Verwaltungs- und Zugangsmodi nachdenken, über Transparenz, Codierung, Zentralität/Dezentralität, über Zensur, Auswahl, Zugangsregelungen und ihre Hüter, also über Macht, und über die Analogie eines bestimmten Ereignisbegriffs – denn das Ergebnis einer Suche hat es vor der Suche nicht gegeben. Die Teile 3 bis 5 des Beitrags untersuchen also eine Beziehbarkeit zwischen Derridaschen sowie Foucaultschen Archivbegriffen und Google.

Vorgeschichte: Speichern und Kopieren

Wer über Archive schreibt, schreibt auch über die Vorgeschichte des eigenen Schreibens, was dessen disziplinäre Bedingungen angeht wie auch deren Umgebung aus Staats-, Bildungs- und anderen Systemen und ihren Subjekten. (Wie Wissensformationen bis hin zu den späteren Humanwissenschaften etwa durch Datenverwaltungstechniken reguliert werden, Epistemologie sich weniger an menschliche Vernunft oder Gedächtnis bindet als an »die spezifische Materialität des Wissens, wie sie im Problem der Übertragung und Speicherung von Datenmassen auftaucht«, hat Wolfgang Schäffner für die Bürokratie und den Einsatz statistischer Methoden um 1800 beschrieben. ◀8) Das »papierne Zeitalter«, in dem wir immer noch leben und schreiben, folgt seit dem preußischen Staat einer langen Reihe von Wechseln auch des Speichermaterials und den entsprechenden Schreib- wie Herrschaftsinstrumenten. ◀9 Cornelia Vismann nennt Aktenvorformen wie die administrativen Listen Babylons, gerollte Akten aus Papyrus, die im 2. Jahrhundert in Rom durch Codices aus Pergament abgelöst wurden, um blättern statt rollen zu können, und die Umstellung von Pergament auf Papier als Übergang vom Urkundenwesen zur umfassenden Herrschaft durch Akten und Register durch die Staufer. ◀10 Papier ist billiger und fälschungssicherer als das Pergament, und gerade durch seine Vergänglichkeit schöpft das Königreich Macht aus den permanent notwendigen Aktualisierungen. ◀11 Chemie trifft hier nicht nur auf Politik, sondern auch auf kulturelle Ökonomien. ◀12 Denn wie bei Vismann zu lesen, hat die Verdrängung des Speichermediums Papyrus durch das weniger langlebige Medium Papier nicht dazu geführt, dass die aufgezeichneten Inhalte eher verloren gingen – im Gegenteil.

Die Speicherlogik stellte sich um: Auf dem billigeren und leichter zu handhabbaren Papier konnten mehr Kopien angefertigt werden, so dass die ›Inhalte‹ eine viel größere Verbreitung, Zirkulation und verteilte Archivierung erhielten. Trotz größerer Fehleranfälligkeit durch mehrfache Kopiervorgänge und Säurefraß galt also: Das fragilere Speichermedium stellte eine dauerhaftere Speicherung *der Inhalte* sicher.

Das potenziert sich mit der digitalen Kopie. Technologisch unterstützt durch minimalisierte Kopierfehler, schnelle Datenübertragungsraten und billigen Speicherplatz, gehen Datensätze um die Welt, über nationale Grenzen usw., und schreiben sich so in ein bestimmtes kollektives Weltgedächtnis ein, dessen Kollektivität durch Netzzugang kanalisiert ist (womit der Kopf, der das Gedächtnis umfasst, statistisch gesehen immer noch eher westlich, weiß, männlich und *middle class* ist, ein Gedächtnis der industrialisierten Staaten und ihrer Kulturgeschichte).◀13

Dass die kulturelle Ökonomie die Technikgeschichte bestimmen kann, wenn man denn eine Priorität bestimmen möchte, kann man an diesem Beispiel besonders anschaulich sehen: Nicht die technisch-materielle Dauerhaftigkeit des Speichers scheint mehr das ›Speichern‹ von etwas für das kulturelle Gedächtnis zu garantieren, sondern deren Verbreitung. Damit kommen alte Gespenster der Masse ins Spiel.◀14 Gespeichert bleibt, was zirkuliert, vielfach kopiert wird, immer wieder verbreitet und neuaufgelegt wird, im Netz heißt es »gespiegelt«, oder anders: was gebraucht wird, was von Interesse ist. Dass auch damit eine Auswahl an Tradiertem einhergeht, und dass diese Wahl möglicherweise keine ist, die den Angehörigen der Klasse, die bislang die Auswahl innehatte, gefällt, dass damit die Frage nach »Qualität« oder »Qualitätskontrolle« des Tradierten in den Hintergrund tritt oder anderen Kriterien Platz macht, ist offensichtlich. Vor diesem Hintergrund werden auch die oft wiederholten Warnungen, man wisse nicht, wie lange CDs halten, uneindeutiger. Es ist richtig, dass man von vervielfachten Transkriptionszyklen ausgehen muss und dass die Problematik der Datenmigration von einem Träger auf den anderen ausgeblendet wird (mit all ihren Kosten, weiteren Selektionsschritten, Fehlermöglichkeiten usw.). Die unterschwellige Rede vom Kontrollverlust kann aber auch an andere medienhistorische Zeiten erinnern, die von ähnlich klingenden Reden begleitet waren.◀15

Vorgeschichte zwei: Speichern und Verteilern

Die Geschichte des Internet von Mercedes Bunz geht davon aus, dass

das mediale Speichern von Information im letzten Jahrhundert vom Brief über die Familienfotografie bis hin zur privaten Videoaufnahme für jeden von uns alltäglich geworden ist, [aber] bislang das öffentliche Anbieten und Senden von Information umständlich und teuer – und deshalb Institutionen, Firmen und Verwaltungen vorbehalten [war]. Information aufzuzeichnen, das ist also schon lange private Normalität, Information zu veröffentlichen dagegen eine alles andere als einfache Angelegenheit. ◀16

Mit dem Internet sei nun aber eine Umstellung »vom Speichern zum Verteilern« in Gang gekommen. Das folgt der prominenten Dreiteilung Kittlers, der Speichern/Prozessieren/Verteilen als die drei Funktionen von Medien bezeichnet hat, und konstatiert damit einen grundlegenden Shift in der Mediengeschichte, der technisch begründet sei: Während ein Brief von A nach B transportiert wird, werden Daten im Netz zum Weiterschicken kopiert. Schon beim bloßen Aufrufen einer Webseite werden Daten vom Server zum User übertragen und dort nur flüchtig, nur zur vorübergehenden Darstellung der Daten gespeichert. Im WWW werden Daten noch auf Servern abgelegt und mit einer Adresse versehen, in Netzwerken wie solchen des Filesharing dagegen verändert sich die Struktur ständig (es gibt keine festen Server, unterschiedliche User sind online, Knoten fallen weg und schalten sich dazu, die Erreichbarkeit ist schwankend, die feste physische Verortung von Daten unmöglich). Der Kopiervorgang wird zugleich zum Vertrieb; Kopieren und Transport fallen ineinander, in einer »Logistik der Verdoppelung«. ◀17 Hier potenziert sich die Flüchtigkeit der Aufbewahrung, denn »[d]iese Dynamik führt dazu, dass die Sicherung von Information auf eine besondere Art und Weise betrieben werden muss: durch ihre Verteilung.« ◀18

Die Hardware entscheidet also nicht über den Speicher, die Materialität nicht über das Archiv. Aber damit ist noch nichts gewonnen. Die sozialen Gebrauchsweisen sind ebensowenig erklärungsmächtig. Man wird in die alte Falle gehen müssen und Begriffe und Funktionsweisen aus Theorie und Technik in Verhältnisse zueinander setzen, um zu sehen, was ineinandergreift, ob es im Ineinandergreifen wiederum Kurzschlüsse gibt (zum Beispiel etwas »zu sich selbst zu kommen« scheint), und inwiefern Erhellendes. Neben Landows Konvergenzthesen oder posthegelianischen Schleifen muss man sich auf das gleiche dünne Eis begeben, auf dem Landow die »Konvergenz« ausgerufen hatte.

Um eine Konvergenz aus Theorie und Technik zu testen, setze ich für »Theorie« im Folgenden auszugsweise und exemplarisch Passagen aus Texten von Derrida und Foucault, und für »Technik« setze ich Funktionsbeschreibungen der Suchmaschine Google.

Das hat mehrere Gründe: Mit der Suchmaschine ist einerseits das Feld des Katalogisierens, Verschlagwortens, Indizierens angesprochen, das Buch-Archive-typisch ist; die Frage nach dem materiellen Ort des Gespeicherten stellt sich anders als bei Internetseiten allgemein; einzelne Dienste wie Google Books sind in sich bereits eine Art von Archiv; vor allem aber trägt dieser Fokus der Tatsache Rechnung, dass z.B. in Deutschland über 80% aller Seitenaufrufe von Google aus starten.◀19 Diese Suchmaschine ist zum Gatekeeper, zur Einstiegsstation ins Netz geworden, und was man nicht hier innerhalb einer fünftel Sekunde auf der ersten Ergebnisseite sehen kann, hat wenig Chancen auf Realisierung virtueller Inhalte.

Bunz' Geschichte des Internet interessiert sich nicht für solche Nutzungsweisen, für die Handlungen von Usern, die de facto die Agency von Technologien formen (obwohl man das auch und gerade für Peer-to-peer-Netze sagen könnte). Die User können aber auch nicht den Kommunikationswissenschaften oder der Medienpsychologie überlassen werden, sondern sind unbe-rechenbarer Teil des Akteur-Netzwerks namens Internet, perspektiviert auf die Frage nach dem Archiv also besonders: namens Google.

Ordnen: PageRank

Google speichert für die Suche nicht ganze Internetseiten, sondern erstellt pausenlos Indizes von Webseiten durch Bots, die Extrakte von Seiten erstellen. Zentral für die Anzeige der Suchergebnisse ist der PageRank, der Algorithmus, nach dem die bei einer Suchanfrage generierten Links in eine Reihenfolge gebracht werden. Googles Erfolg hat mehrere Komponenten – eine liegt in der Kunst der Hardware und ihrer Software-Vernetzung (die eine Anfrage in ca. 0,2 Sekunden beantwortet, die mehrere Stunden Videoupload auf YouTube pro Minute bewerkstelligt, die billige Desktoprechner in riesenhaften Parallelcomputerclustern verschaltet und von jedem Datensatz zwei Kopien speichert, um durch Redundanz Hardwareausfälle auszugleichen usw.); eine liegt im Geschäftsmodell der Versteigerung von stichwortplat-zierter Werbung◀20 (und, vielleicht, dem Börsengang); und eine liegt in der Indizierung der Internetseiten (obwohl es heißt, dass Suchmaschinen nur das

Surface Web erreichen und damit nur 0,2% aller digitalisierten Inhalte, da Datenbanken und Archive als *Deep Web* zwar erreichbar, aber nicht indizierbar sind, macht dieses groteske Missverhältnis in der Wahrnehmung von Suchmaschinen als Webzugang keinen Unterschied), die näher zu untersuchen für einen Vergleich mit bibliothekarischen Verfahren interessant wäre. ◀21 Aber das ist unmöglich, denn Google ist ein privatwirtschaftliches Unternehmen und betrachtet diese Dinge als Betriebsgeheimnis. Vor allem ist der Page Rank geheim. Die Reihenfolge der auf eine Suche angezeigten Links ist von größter Wichtigkeit. 80% aller Suchanfragen enden beim Lesen der ersten Seite, und nur wenige kommen noch über die zweite hinaus. De-facto-aufzufinden ist nicht nur nur das, was digitalisiert ist, sondern auch nur das, was ein Algorithmus (aus über 100 Kriterien, die sich wöchentlich im *Google Dance* ändern) nach oben spült. ◀22 Schon für die beiden Studenten in Harvard, die dann Google-Gründer wurden, wurde solch ein Mechanismus, damals genannt *BackRub*, zentral. ◀23 Wo es nicht um Qualitätskriterien gehen kann, die jeweils von Menschen ermittelt werden, orientierten sich die Akademikersöhne Page und Brin am *Citation Index*: Was oft zitiert wird, ist relevant. Menge lässt sich quantifizieren und weiterverarbeiten, also sind die Webseiten relevant, auf die viele andere Webseiten verweisen (die *backlinks*); wenn diese verweisenden Seiten wiederum selber als »relevant« eingestuft werden können, ist die Verlinkung von ihrer Seite noch höher bewertet usw. Die Verarbeitung der Kriterien ist geheim und damit der grundlegende Mechanismus der Google-Ökonomie.

Wenn nun sowohl die Rankings als auch die Hardwarespeicher von Google geheim sind, wie soll man adäquat über das Verhältnis von Ablage und Neusortierung/ Wiedervorlage/Konstruktivität des Suchvorgangs für das Gesuchte sprechen? Dass Google zum Beispiel ungeheure Speichermengen sein Eigen nennt, taucht in der Diskussion kaum auf – teilweise, weil die Firma nicht als Ökosünder dastehen will: Die Speicher brauchen Unmengen von Strom –; augenfälliger ist die Geschwindigkeit, das Ranking, der Umfang der Ergebnisse bei den Suchanfragen – und damit eben der Aspekt der Übertragung, nicht des Speichers.

Zu konstatieren, es gebe einen Shift vom Speichern zum Übertragen, ist also vielleicht einerseits der Faszination am Neuen im Konglomerat des Archivs geschuldet, andererseits ein Effekt einer privatwirtschaftlichen Strategie, die die Aufmerksamkeiten durch eine bestimmte Öffentlichkeitsarbeit lenken will.

Und es gibt weitere technische Abläufe, die keiner Technikgeschichte unterliegen und gleichzeitig von jedem Apparat wieder neu ausbuchstabiert wer-

den. Etwa die Technik, die Derrida »Eindruck« genannt hat: was jedem Speichern notwendig vorausgeht, eine Trennung von Ding und Gespeichertem, über die man nichts sagen kann, ein Akt, dessen Vorgängigkeit notwendig unsichtbar bleiben muss.

Eindruck

Hat Derridas Geschichtsschreibung des Archivs noch bei den Archonten begonnen, die Dokumente in ihrem Haus bewahrten und gleichzeitig ihre Gesetze auslegten, in einer Überkreuzung von Ort und Gesetz◀24, so ist offensichtlich, dass eine solche Topo-Nomologie für folgende und gar digitale mediale Archivträger nicht mehr gelten wird. Es sei denn, man nähme den Raum weniger wörtlich bzw. inkludierte virtuelle »Räume« in diesen Raum-begriff, so dass die Verbindung zwischen »Gesetz«, »Konsignation« und Abgelegtem in unscharfer Weise wiederauferstehen könnte: Bezeichnung der Adresse des Abgelegten, Programmsprache und Beschreibungssprache des Inhalts sind formal gleich (was schon seit Babbages *Analyzern* für Computer gilt und sich im Netz nur vervielfacht). Der Ort für das alles wäre unentscheidbar verteilt zwischen den geheimen riesigen Rechnerfarmen Googles und den unberechenbaren Wegen und Knoten und Endgeräten, auf denen die aktualisierten Zusammenstellungen jeweils erscheinen, oder vielleicht besser: *passieren*. Sie passieren, weil sie vorbeigehen und weil sie ereignishaft sind◀25, und sie erinnern an Derridas Freudlektüre von 1966, die nach dem veränderten Verhältnis von Spontaneität und Materialität in den Gedächtnismaschinen fragte und auf die er in »Dem Archiv verschrieben« 1994 zurückkam.

Hätte sich der psychische Apparat nicht durch so viele technische Vorrichtungen zur Archivierung und Reproduktion, Prothesen des sogenannten lebendigen Gedächtnisses, Simulakren des Lebendigen, die dermaßen raffinierter, komplizierter, leistungsfähiger als der »Wunderblock« bereits sind oder in Zukunft sein werden (Mikro-Informatisierung, Elektrominisierung, Computerisierung etc.), besser darstellen oder anders affizieren lassen?◀26

Die Maschine ähnele dem Gedächtnis der Welt immer mehr und besser – der psychische Apparat, der Wunderblock als Speicher, wirft Fragen nach der Veränderung in neuen Maschinen auf, dem Innen und Außen und dem Eindrücken.

Noch radikaler als das Anlegen des maschinellen an das menschliche Gedächtnis aber ist die Suspension der Vorgängigkeit des Archivs. Diese kündi-

gte sich schon in der Ankündigung der zwei Teile des Buchs an: Es gehe um zwei Einschreibungen, um den Buchdruck und die Beschneidung; im ersten Teil wird das Buch als externer Träger verhandelt, ein äußerliches Archiv, im zweiten die Beschneidung (als Zeichen des Bundes) in einer intimen Körpermarkierung. »Doch wo beginnt das Draußen? Diese Frage ist die Frage des Archivs.«**◀27**

Kann nur ein ›äußerliches‹ Geschlechtsteil die ›Einkerbung‹ bekommen?, muss es eine Markierung des Machtsymbols sein?, ist es nur eine Hälfte der Menschheit, die hier für einen Archivbegriff garantiert? Hier wäre das implizite *Gendering* dieses Archivbegriffs weiterzudenken.**◀28** Immerhin hatte Derrida in *Das andere Kap* von derjenigen ›äußeren Form‹ geschrieben, die als *cap, caput*, Hauptstadt, Kopf, ›äußerstes Ende eines Außenglieds‹ ist, ein Ziel, im allgemeinen angeordnet von jemand, der keine Frau ist, aber auch die Idee von Europa, »sei es in der Form einer *arché* (Idee des Anfangs und des Befehls, des Kaps als Haupt, als Ort des kapitalisierenden Gedächtnisses und der Entscheidung des Kapitäns), sei es in der Form eines *telos*«. **◀29** Ein Mitsichselbstdifferieren sei in dieses vorstehende Kap einzutragen, das Ziel zu ändern, vielleicht eine Kapitänin zu wählen und eine Öffnung auf das Kap des anderen **◀30** – jedenfalls hieße eine Reflexion des Phallischen im Motiv der Einschneidung dieses Archivgedankens, auch hier ein Kap des anderen anzudenken. *Dem Archiv verschrieben* formulierte die Technik des Eindrucks und die Zeitlichkeitsproblematik folgendermaßen aus:

Das Archiv ist nicht nur der Ort der Speicherung eines vergangenen Eindrucks, der auf jeden Fall existieren würde. »Die technische Struktur bestimmt auch die Struktur des archivierbaren Inhalts schon in seiner Entstehung und in seiner Beziehung zur Zukunft. Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet.«**◀31** Das bezieht sich nicht mehr nur auf die Vergangenheit: Die Archivtechnik hatte schon die ›Institution des archivierbaren Ereignisses bestimmt‹, hatte das verfestigt, was aufschreibbar, katalogisierbar... war, und hatte bestimmt (was nicht heißt a priori determiniert), was »der Druck des Eindrucks vor der Spaltung zwischen dem Eingedrückten und dem Eindrückenden« war, besser: gewesen sein würde, in einer »grenzenlosen Umwälzung der Archivtechnik«**◀32**, die eben nicht mehr den Archivstempel auf vorgefundenes Material setzt, ihr Siegel in die Masse der Dokumente drückt, sondern ›der Druck ist‹, der Siegel und Dokument erst geschieden haben wird. Und nun führt das Futur II auch noch ins Futur I, verbindet Ereignis, Eindruck und Zukunft: »Diese Archivtechnik hat kontrolliert, was schon in der Vergangenheit was es auch war als Vorwegnahme der

Zukunft instituierte und konstituierte.«◀33 Das Archiv ist eine Wette auf die Zukunft, deren Sinn im Druck entsteht.◀34

Versuchen wir eine quasiwörtliche Übersetzung: Ließen sich diese Figuren auch in die Beschreibungssprache für das Speichern, Suchen und Finden im Internet übersetzen?

Die Digitaltechnik bestimmt, dass nur Digitalisierbares bzw. Digitalisiertes archiviert werden kann. Ihre Struktur bestimmt die Inhalte von Anfang an, in ihrer ›Entstehung‹, bis in ihre ›Zukunft‹. So weit, so quasitautologisch. Das Archiv der Gutenberggalaxis, das noch brennen kann, funktioniert im Modus des Eindrucks (der Spaltung Eingedrücktes/Eindrückendes), und das Archiv der Internetgalaxis könnte mit dieser Spaltung anders umgehen, insofern es eher mit Extrakten, Doubletten, virtuellen Ganzheiten umgeht, ein Dokument also weniger a posteriori archivfähig stempelt, sondern allem einen potentiell aktivierbaren Schatten an die Seite stellt. Derrida hilft mit seinem Umsturz der Temporalität, sich dem Netzarchiv zu nähern, aber kann mit dem »Eindruck« noch keine breiter ausbuchstabierbare Figur für das Verständnis des Zum-Archivmaterial-Machens anbieten.

Indexing Foucault

Analogien

Dem Thema Macht wird sich Foucault erst nach der *Archäologie des Wissens*◀35 widmen. Wenn man trotzdem davon ausgeht, dass auch für die Archäologie des Wissens gilt, dass Macht nicht etwa Wissen behindert, sondern konstitutiv für Wissen ist, dann kommt man auf die Notwendigkeit, nach der Macht, die die Zugänge zum Internet regelt, zu fragen. Und damit kommt man zu Google oder jedenfalls nicht an Google vorbei. Dass diese Macht eine enorme ökonomische Größe darstellt und dass sie keinesfalls demokratisch legitimiert oder kontrolliert ist, bedeutet für die Frage nach den »diskursiven Formationen des Archivs« mindestens eine Erweiterung des Elements des Institutionellen in der Diskursanalyse, in jedem Fall aber eine notwendige Akzentuierung für den globalisierten Kapitalismus und sein Wissensmanagement.

Weitere zentrale Themen oder von Foucault eigens geprägte Begriffe lassen sich im engeren Sinn auf den Ablauf einer Suchanfrage beziehen. (Es geht im Folgenden also nicht darum, wie etwas ins Archiv hineinkommt, und auch nur indirekt darum, wie es im Archiv indiziert wird. Die Perspektive ist viel-

mehr diejenige dessen, der sieht, der Wissenschaft betreibt, der Geschichte schreibt, der im Archiv sitzt usw., – jedenfalls die Perspektive, die durch einen bestimmten Blick das Gefundene mitproduziert. ◀36)

So ließen sich die Rolle von »Kontinuität«, »Einfluss«, von »diskursiven Einheiten« und anderen Elementen der »Archivlogiken« parallel beschreiben.

Foucault wandte sich gegen alte Wissensbegriffe (und ihre Archivlogiken), die auf ›Kontinuität‹ oder ›Einfluss‹ setzten; beide lassen sich nicht in eine produktive Analogie mit Googles Archivfunktionen rücken. ◀37 Anders die Kategorie ›Ereignis‹: Wenn man eine Suchanfrage startet, entsteht ein Dokument, das es vorher so nicht gegeben hat und das sich sofort wieder auflöst. Das wäre ein archäologisches Ereignis: Aus der Fülle (vielleicht: dem nicht-linearen Fluss) von Dokumenten sticht für einen Moment eines heraus, das entsteht und vergeht. Die traditionelle Geschichtsschreibung, so Foucault, konstruierte Serien und Einheiten zwischen den Archivelementen. Google erstellt permanent neue Serien, die allerdings grundsätzlich anderen Zusammenstellungslogiken folgen; Google erstellt Einheiten, die sofort wieder vergehen; Google verwandelt die Monumente der Vergangenheit nicht in Dokumente, sondern folgt eher dem Programm der Archäologie und erstellt eine ›immanente Beschreibung des Monuments‹. ◀38 Und auch was Foucault über die Positivitäten geschrieben hat, lässt sich sinnvoll hören, wenn man es als eine *Aussage über ein Google-Suchergebnis* verstehen will. Auch ein per Suchmaschine gefundenes Dokument ist eine Positivität, nicht unbedingt aufgrund seiner Materialität, aber als Objekt, das nicht aufgrund von Ideengeschichte und linearen Chronologien aufgefunden wurde, sondern aufgrund der Häufigkeiten seiner *tags* und *keywords*.

Im folgenden möchte ich nur den Bezug auf das »Objekt des Archivs« bzw. den Begriff des »Referentials« verfolgen.

Referentiale

Die Ergebnispräsentation einer Suche arbeitet wie ein Archäologe oder wie die Grundlage eines Archäologen: Es »stellt sich das Problem, ob die Einheit eines Diskurses nicht eher durch den Raum, in dem verschiedene Objekte sich profilieren und ständig sich transformieren, als durch die Permanenz oder die Besonderheit eines Objekts gebildet wird.« ◀39 ›Wahnsinn‹: z.B. war nicht immer das gleiche Objekt, »es wäre das Spiel der Regeln, die während einer gegebenen Periode das Erscheinen von Objekten möglich machen.«

Auf paradoxe Weise bestünde die Definition einer Gesamtheit von Aussagen in dem, was sie an Individuellem hat, darin, die Dispersion dieser Objekte zu beschreiben, alle Zwi-

schenräume zu erfassen, die sie trennen, die Abstände zu messen, die zwischen ihnen bestehen - mit anderen Worten darin, ihr Verteilungsgesetz zu formulieren. ◀40

Machen wir noch einmal den Analogie-Übersetzungs-Text im Doppellesen:

Eine Menge von Aussagen -*die gesamte Auflistung von Suchergebnissen*- nicht als die geschlossene und übervolle Totalität einer Bedeutung zu beschreiben, -*was unter einem Wort firmiert, ist manchmal nur homonym und nicht semantisch gleich*- sondern als eine lückenhafte und zerstückelte Figur -*die Liste kann aber auch als eine temporär gestiftete Einheit verstanden werden: das gehört alles zum inhomogenen Feld, das ein Wort aufruft*-; eine Menge von Aussagen nicht als in Bezug zur Innerlichkeit einer Absicht, eines Gedankens oder eines Subjekts -*oder eines Begriffs*- zu beschreiben, sondern gemäß der Streuung einer Äußerlichkeit -*eine Äußerlichkeit, die hier im Algorithmus praktiziert wird*-; eine Menge von Aussagen zu beschreiben -*aufzulisten*-, nicht um darin den Augenblick oder die Spur des Ursprungs wiederzufinden, sondern die spezifischen Formen einer Häufung, bedeutet gewiß nicht das Hervorbringen einer Interpretation, die Entdeckung einer Fundierung, die Freilegung von Gründungsakten. Es bedeutet auch nicht die Entscheidung über eine Rationalität oder das Durchlaufen einer Teleologie, sondern die Feststellung dessen, was ich gerne als eine Positivität bezeichnen würde. ◀41

In einem fast zeitgleich erschienenen Text taucht an dieser Stelle außerdem noch der Begriff des *Referentials* auf:

Auf paradoxe Weise besteht die Definition einer Gesamtheit von Aussagen in ihrer Individualität nicht in der Individualisierung ihres Gegenstands, im Fixieren ihrer Identität, in der Beschreibung ihrer dauerhaften Merkmale; sie besteht ganz im Gegenteil darin, die Streuung dieser Objekte zu beschreiben, alle Zwischenräume zu erfassen, die sie trennen, die Abstände einzuschätzen, die zwischen ihnen bestehen – mit anderen Worten darin, ihr Verteilungsgesetz zu formulieren. Dieses System werde ich nicht als Objekt-*Bereich* bezeichnen (denn dieses Wort impliziert eher die Einheit, die Schließung, die enge Nachbarschaft als die Zerstreung); ich werde ihm, etwas willkürlich, den Namen *Referential* geben ... ◀42

Enger geht es kaum. Ein System von Referentials ist ein System von Links, wenn man so will. Wenn man keinen verborgenen Sinn, nicht einen in der Tiefe zusammenhängenden Ursprung von den Archivfunden erwartet, dann kann man auch die verschiedensten Oberflächen in Anspruch nehmen, im Wissen um ihre Referentialität.

Natürlich ist der Überraschungseffekt genau entgegengesetzt. Während Foucault das vermeintlich sichere Objekt der Wissenschaft auflöst, indem er es nicht nur als verstreutes denkt, sondern auch noch die Regeln der Verstreu-

ung mit hineinrechnet. 43, erscheint es widersinnig zu behaupten, die Elemente, die nach Eingabe eines Suchbegriffs bei Google zusammen auftauchen, folgten irgendeinem immanenten Zusammenhang (über die nackte Buchstabenkette hinaus oder eher: darunter). Entweder es handelt sich um synonyme Worte, also ›tatsächlich‹ zusammengehörige Links, oder aber um Homonyme usw., dann selbstverständlich nicht... oder doch?

Google erstellt Verknüpfungen: natürlich zwischen PageRank-Merkmalen und Webseiten/Indizes in Form der Links, aber auch zwischen den Abfrageergebnissen in Form der Liste. *Beide* sind Teile des Archivs. (Denn, nochmal: Das Archiv ist nicht die Häufung von Objekten, auch nicht von Webseiten, und noch nicht einmal von deren Indizes. Das Archiv ist der Aussagenbereich inklusive der Möglichkeitsbedingungen des archivierten Dings, Wort, Konzepts.)

Was bedeutet es, dass hier eine gewisse Übersetzbarkeit praktiziert werden kann? Es geht natürlich weder um seherische Fähigkeiten neuen Medien gegenüber noch um die Feststellung einer Tautologie (›so wie die Theorie funktioniert, so funktioniert die Technik‹). Wenn sich die Elemente eines Archivs, die Positivitäten, vergleichbar zu denen *beschreiben lassen*, die von einer Suchmaschine generiert werden, so wird zu fragen sein, was das über die Beschreibungsmodi aussagt.

Foucault will noch eine Einheit des Diskurses (zum jeweiligen Thema) konstruieren, sofern sie sich ihrer Konstruktion bewusst ist. Wer googelt und aus den Ergebnissen eine – wenn auch heterogene – diskursive Einheit macht, kann das nur, insofern er das nach Foucault tut; er ist vielleicht nicht wie Foucault ein glücklicher Positivist, sondern ein postironischer. Wenn das Internet eine hinreichend komplexe Basis, eine akzeptable Aussagematrix für Recherchen ist, dann gilt:

Wer die Arbitrarität und die Metaphorizität von Zeichen gelernt hat, muss nicht mehr die falschen Treffer/Worte aus der Suche aussortieren, um die echten Zusammengehörigkeiten herauszustellen, sondern kann neue Familien bestimmen, die genauso gut nominalistisch-buchstabendeterminiert wie semantisch motiviert sein können: Cluster und Familienähnlichkeiten müssen gerade nicht auf Verwandtschaft beruhen. Die Arbitrarität des Algorithmus' wie die des Alphabets sagen uns, was das Archiv bei einer Suche nach ›Wahnsinn‹ etc. bereithält. Konvergenzen sind nicht etwa strukturell inhärent, sondern ergeben sich durch, *horribile dictu*, eine Reihenfolge, eine Rückkopplung: Wer weiß, was Spur ist, Signifikat und Signifikant, der sieht in Google genau dies: eine von Buchstaben auf Worte auf Links gesteigerte Sinnproduktion qua Arbitrarität des PageRank und vielleicht der eigenen Kombinations-

lust. Grammatisch exakter: Was gefunden worden sein wird, wird ein Abbild des Diskurses gewesen sein. Agenten dieses Diskurses sind: Algorithmen, *tags, user*, andere Diskurse... und das Archiv als Produkt von Objekten und Formationsregeln differenziert sich aus.

Von Google an wird jede Definition einer Gesamtheit von Aussagen, die eine (unbeständige) Einheit eines Diskurses bildet, die Dispersion der zusammengestellten Objekte beschreiben, ihre willkürliche Anordnung, ihre Abstände, ihre arbiträren Verteilungsgesetze, die Objekte des Diskurses werden in radikalisiertem Maße das Spiel von Regeln sein: wie immer von nominalistischen, linguistischen Regeln und ihrer Zufälligkeit und Konventionalität, dann noch den Regeln des Indexierens, wie bei jedem Printarchiv auch, und nun noch in erweitertem Maße, das aber mehr ist als ein Appendix, sondern eine radikalisierte Umdrehung des Ganzen, die erweiterten Indexe und die Regeln des PageRank.

Schluss: Auseinander-Lese

Hier muss offen bleiben, inwieweit sich das eigene zeitgenössische Archiv beschreiben lässt – »da wir innerhalb seiner Regeln sprechen«, können wir unser Archiv nicht beschreiben, aber immerhin sind wir diesem nahe, wenn wir ›am Saum seiner eigenen Zeit‹ schreiben. ◀44

Was Sloterdijk am Ende des »Weltinnenraum des Kapitals« beschreibt, schließt auch die Benutzung von Google mit ein. Das Buch als Teil der Sammlung zur Persönlichkeitsformung, die auf Erfahrung rekurriert, werde von den neuen Medien ersetzt in einer »Entlastungswelle«. »Veräußerlichung bedeutet, daß eine leichtere Form von Subjektivität, sagen wir das postmoderne ›User-Selbst‹, die gravitätischere Form der Subjektivität, das neuzeitliche ›gebildete Selbst‹, abzulösen beginnt.« ◀45 Das neue Verhältnis von Leser/User und Medium sei in der »Komfortzone« davon bestimmt, dass man sich vom Selbsttätigen erleichtern könne. »Wenn das historische Erfahrungs-subjekt notwendigerweise ein Suchender, ja eine lebende Erfahrungs-sammelstelle war, so geben ihm jetzt die aktuellen Suchmaschinen und die neuen Speichertechniken ein Zeichen, daß es sich von seinen klassischen Belastungen erholen darf.« ◀46 In einer merkwürdigen Bewegung, die sich für verschiedene medienhistorische Momente ähnlich hätte ausformulieren lassen, geht es Sloterdijk um ein Sammeln von Erfahrungen, das mit jedem Medienkonsum (Schrift, Print, Film, Radio usw.) hätte verabschiedet werden können – nun ist es nicht der Medienkonsum selbst, sondern sein Ort, der über die Verfasst-

heit des (gebildeten) Subjekts bestimmt. Denn der Raum dieses Subjekts ist auch dank Google neu. »Dank der globalen Netzwerke verwandeln sich zahllose Punkte auf der Erdoberfläche in Lese-Säle, vorausgesetzt, daß eine Lese ist, was Heidegger von ihr zeigen wollte: das Zusammentragen von Zeichen des Seins an einer Hier-Jetzt-Wir-Wahrheitssammelstelle.«◀47 Keine Reise nach Italien mehr, um das Subjekt zu bilden: es kann immer und jederzeit und mobil auf alles Niedergelegte zugreifen, das als Erfahrung eines anderen ins Netz gestellt wurde. Hier markiert die Suchmaschine auch noch das Ende eines gewissen Humanismus. Un-Archiv, Un-Zeit, Un-Ich. Wenn es stimmt, dass Google »den größten Rechner der Welt« baut oder bereits betreibt, wenn Google im »world wide computer«◀48 bestimmt, »what happens when books connect«◀49 und darin »the world's only book« wird, »a single liquid fabric of interconnected words and ideas«◀50, dann wird zu fragen sein, *what happens when we connect*. Ob eine *convergence* von Archiv, Eindruck, Ereignis und Monument passiert ist. Diese wäre temporär, ein neuer Typ von Ereignis.

Das Ereignis und das Maschinelle (die kalkulierte, automatisierte Wiederholung) sind zwei verschiedene Dinge. Was sich ereignet, müsste eine nicht programmierbare Singularität behalten. Was Derrida demgegenüber für Schreibmaschine und Papier formuliert hat, trifft umso mehr für Googles Suchergebnisse zu:

»Man müsste nun in Zukunft (es wird jedoch nur unter dieser Bedingung eine Zukunft geben) sowohl das Ereignis als auch die Maschine als zwei kompatible, ja untrennbare Begriffe denken.«◀51

Die neue Form eines Maschinen-Ereignisses (*événement-machine*) lässt sich unschwer in einer regelgeleiteten und dennoch unvorhergesehenen Google-Aktion wiederfinden.◀52

»Ein Ereignis tritt nur ein/kommt nur herauf (*advient*), wenn sein Einbruch den Lauf des Möglichen unterbricht und, wie das Unmögliche selbst, jede Vorhersehbarkeit überrascht. Ein solches ereignishaftes Super-Monster wäre aber diesmal, zum erstenmal, *auch* von Maschinellem hervorgebracht.«◀53

»Sowohl die Maschine als auch das performative Ereignis zusammen zu denken, bleibt eine kommende Monstrosität, ein unmögliches Ereignis. Also das einzig mögliche Ereignis. Ein Ereignis, das diesmal nicht mehr ohne die Maschine einträte oder geschähe. Sondern durch sie.«◀54

Die Theorie kann in Anspruch nehmen, prophetisch gewesen zu sein. Derrida-Schreibmaschine hat eine neue Rekombination von iterierten gespeicherten Aussagen produziert, die Schrift beschreibt das Mögliche und das Unmögliche, und Google macht eines der möglichen Super-Monster.

Anmerkungen

- 1▶ Hedwig Pompe, Leander Scholz (Hg.), *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln (Dumont) 2002.
- 2▶ Das gilt ebenso für das Sortieren als gesellschaftliche Dynamik: Aus einem Forschungsprojekt zur Geschichte der Datenbanken kam David Gugerli (*Die Welt als Datenbank*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2009) zu Suchmaschinen als Programmen zur Übersichtlichmachung der Wachstumsgesellschaften (89f.), die ebenso Normalität und Orientierung als auch Rekombinierbarkeit ermöglichten.
- 3▶ Theo Röhle hat in seiner Studie »Der Google-Komplex« dessen verschiedene Funktionsweisen ausführlich analysiert. Mit Rückgriff auf Foucaults Machtbegriff und die Frage danach, wie jeweils Handlungskompetenzen oder gouvernementale Taktiken durch die Anwendungen gesteuert oder nahegelegt werden, kommt er zu dem Schluss, Google sei keine »Supermacht«, wenn man »Macht« mit Foucault als differenziertes relationales System auffasse. Technologien der Verdattung ermöglichten in der Kontrollgesellschaft durch die »Mechanismen von Feedback und Modellierung« eben die Kontrolle des Verhaltens (230f.); diese sind allerdings von vorneherein im Modus des Technischen gedacht, so dass die Rückkehr zu ihren technischen Voraussetzungen sehr ausgefuchst oder sehr banal erscheint. Der Band endet mit einer techniksoziologischen Empfehlung an die Nutzer. Die Übersetzbarkeit zwischen theoretischem Konzept und technologischer Struktur scheint hier erleichtert durch den Bezug von »Subjekt« und »user«. Röhle zielt auf eine »medientechnologische Konkretisierung der abstrakten Vorgaben Foucaults«, ein »Wechsel der Analyseebenen« sei aber schwierig und die »Vereinbarkeit« von beiden nach Meinung verschiedener ziterter Autoren problematisch oder unmöglich (58): Die Theorie sei abstrakt, die Technologie konkretisiere die Theorie, aber dann auch wieder nicht. Vgl. Theo Röhle, *Der Google-Komplex. Über Macht im Zeitalter des Internets*, Bielefeld (transcript) 2010. - Der dort offen gebliebenen Frage nach der Übersetzbarkeit von Theorie und Technologie möchte ich in diesem Text weiter nachgehen, ohne eine Engführung von Subjekt und Nutzer stark zu machen.
- 4▶ George P. Landow, *Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore, London 1992; ders. (Hg.), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, London (Johns Hopkins University Press) 1994; ders.: *What's a Critic to Do?: Critical Theory in the Age of Hypertext*, in: ders. (Hg.), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore/London (Johns Hopkins University Press) 1994, 1–48. Hier waren hauptsächlich literarische, mit Hypercard erstellte Texte im Blick, aber auch eine offene Netzstruktur wurde angedacht. Vgl. Ulrike Bergermann, *Mit beiden Händen schreiben. Eine Geschichte der Hypertextmetaphern*, in: Jürgen Gunia, Iris Hermann (Hg.), *Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüre*, St. Ingbert (Röhrig Universitätsverlag) 2001, 47–62.

Christiane Heibach, *Literatur im elektronischen Raum*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2003, David Link, *Poesiemaschinen – Maschinenpoesie: Zur Frühgeschichte computerisierter Texterzeugung und generativer Systeme*, München (Fink) 2007.

Heute sprechen vergleichbar Sybille Krämer u.a. von der »(fast) vergessene[n] Dimension der Schrift« jenseits ihrer phonographischen Funktion, nämlich ihrer Performativität im Modus der »digitalen Schrift«. Denn »[d]er Computer bleibt – wie seine Programmierbarkeit (γγραμμα: griech. Buchstabe) es auch erwarten lässt – eine Schrift-Maschine.« (Sybille Krämer, Horst Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl, Reihe Kulturtechnik*, München (Fink) 2003. Darin: Sybille Krämer, »Schriftbildlichkeit oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, 157–176, hier 172.) Schriftliches Rechnen sei eine »operative Schrift«, in der Speichern, Operieren und Darstellen wenn nicht konvergierten, so doch ineinander übergingen (174). Fazit: Die neue Kulturtechnik Schrift sei intermedial; die digitalisierte Schrift, im Computer implementiert, trenne diese »Vollzüge« wieder (172).

- 5 ► Ein Blick auf die Online-Enzyklopädie Wikipedia zeigt eine weitere Dimension von Archivpraxen im Internet. Google erscheint als ein Linkspeicher – gespeichert werden die Indizes von Webseiten. Google erstellt keine eigenen Inhalte und lässt keine Inhalte durch User unter dem Namen Google erstellen (das wikipedia-artige Projekt GoogleKnol von 2008 ist unbekannt geblieben). Wikipedia versammelt eigens für Wikipedia erstellte Texte. Beide haben also mit dem Speichern von und dem Zugang zu großen Informationsmengen zu tun, die Fragen nach Urheberrecht, Zensur usw. unterliegen, aber nicht nur ist Google eine Firma und Wikipedia ein werbefreies Projekt (Google hat über 20.000 Angestellte, Wikipedia zehntausende von unbezahlten AutorInnen und die Wikimedia Foundation 23 Angestellte plus lokale Mitarbeiter, z.B. zehn in Deutschland – vgl. Günter Schuler, *Wikipedia inside: Die Online-Enzyklopädie und ihre Community*, Münster (Unrast) 2007), sondern sie unterscheiden sich vor allem darin, dass Wikipedia eher Fragen nach Autorschaft und kollektivem Wissen aufwirft und Google eher solche nach der Archivfunktion von Speichern und Übertragen.
- 6 ► Ulrich Dierse, *Enzyklopädie. Zur Geschichte eines philosophischen und wissenschaftstheoretischen Begriffs*, Bonn (Bouvier Verlag Herbert Grundmann) 1977. Vgl. weiter Ulrich Johannes Schneider (Hg.), *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin, New York (de Gruyter) 2009. Gerhard Neumann, *Die frühromantische Enzyklopädie. Novalis und sein Konzept des Wissenstheaters*, in: Theo Stammen, Wolfgang E. J. Weber (Hg.), *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädisten*, Berlin (Akademie) 2004, 119–142. Jean Le Rond d'Alembert, Denis Diderot u.a., *Enzyklopädie. Eine Auswahl*, hg. und eingeleitet von Günter Berger, Frankfurt/M. (Fischer) 1989, übers. von Günter Berger, Theodor Lücke, Imke Schmid. Waltraud Wiethölter, Frauke Berndt, Stephan Kammer (Hg.), *Vom Weltbuch bis zum World Wide Web – Enzyklopädische Literaturen*, Heidelberg (Winter) 2005. -

Schon im Begriff des *datums* ist das Gegebene, die Materialität, verschaltet mit einem Ordnungssystem, wie Burkhard Wolf anmerkte.

- 7 ► Ihre Mission sei nicht nur, »das Internet herunterzuladen«, sondern vielmehr, »sämtliche Informationen der Welt zu strukturieren«. Zitiert in: Lars Reppesgaard, *Das Google-Imperium*, Hamburg (Murmans) 2008, 53.
- 8 ► Wolfgang Schäffner, »Nicht-Wissen um 1800«. Buchführung und Statistik, in: Joseph Vogl (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München (Fink) 1999, 123–144.
- 9 ► – und seiner Ausdifferenzierung des Rechts, das von Akten gesteuert wird und deren Ausformung steuert; Cornalia Vismann, *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt/M. (Fischer) 2000, 8, 217.
- 10 ► Vismann, *Akten*, 217 und 137.
- 11 ► Vismann, *Akten*, 8.
- 12 ► ... die wiederum durch ›topografisches Lesen‹ eingeübt werden, wenn je nach Material verschiedene Beschriftungsmodi, Schrifttypen, Seitenlayouts bis hin zu Rasterungen der Daten vorgenommen werden – Vismanns Blick auf die Akte benennt deren Materialität in ihren diskursiven Zusammenhängen. Vismann, *Akten*, 139 f.
- 13 ► Gesondert zu betrachten wäre hier die Rolle von Bildern im Archiv. Google hat 2006 YouTube gekauft; es ist eine Bewegung hin zu immer mehr Bewegtbild im Netz zu verzeichnen. Im Mai 2010 werden täglich 10 Milliarden Clips angeklickt: Wo liegen diese Datenmengen?, sind sie indizierbar?, was bedeutet dieser *shift* für die Archivfrage? Vgl. Martin Warnke, *Suchbilder*, in: *ZfM* 1/2009, 29–37. Hartmut Winkler hat sich schon Mitte der 90er Jahre mit Suchmaschinen auseinandergesetzt, vor ihrer scheinbaren Neutralität gewarnt, auf ihren kommerziellen Ursprung und ihre Zentralisierungseffekte hingewiesen und ansonsten Fragen nach semantischer Suche erörtert. Vgl. Hartmut Winkler, *Suchmaschinen. Metamedien im Internet?*, in: Barbara Becker, Michael Paetau (Hg.), *Virtualisierung des Sozialen. Die Informationsgesellschaft zwischen Fragmentierung und Globalisierung*, Frankfurt/M., New York (Campus) 1997, 185–202.
- 14 ► »multitudes«, die französischsprachige Zeitschrift mit Redaktionssitz in Amsterdam, beschäftigt sich unter dem Titel »Google et au-delà« (Nr. 36, Sommer 2009, Éditions Amsterdam, Red.: Yves Citton, Yann Moulier Boutang, Anne Querrien) vor allem mit kapitalismuskritischen Perspektiven, Pierre Lévy dagegen mit Google als einem Spiegel der »kollektiven Intelligenz des Internet«. Beide Ansätze beschreiben allerdings Google als »post-PC«, der Computer ist gestern, das Internet überall. Ariel Kyrou, Yann Moulier Boutang, *Beyond Google*, 38–43; Interview mit Pierre Lévy: *Au-delà de Google. Les voies de l'«intelligence collective»*, 45–52, u.a.
- 15 ► Die »Lesesucht«-Warnung für den Buchdruck, die »Gespenster« für die Fotografie und den Film, die Warnungen von übergroßer Passivität bzw. Manipulation durch das Radio, die oft an das weibliche Publikum adressiert waren, artikulieren ähnliche Befürchtungen eines nicht medien-mündigen verführten Nutzers. Das hat es in

dieser Form für das Internet nicht gegeben; die Diskussionen um Suchtgefahr oder Gewaltpotenzial im Online-Gaming besetzen nur ein Teilfeld – eher ist es die Copyright-Debatte, in der sich die auch generationsspezifischen Vorbehalte bündeln.

- 16 ▶ Mercedes Bunz, *Die Geschichte des Internet. Vom Speicher zum Verteiler*, Berlin (Kadmos) 2008, 2. Aufl. 2009, 11. Vgl. auch Katie Hafner, Matthew Lyon, *ARPA Kadabra oder Die Anfänge des Internet*, Heidelberg (dpunkt) 2000, 3. Aufl. 2008; James Gillies, Robert Cailliau, *Die Wiege des Web*, Heidelberg (dpunkt) 2001.
- 17 ▶ Bunz, *Die Geschichte des Internet*, 18 f.
- 18 ▶ Bunz, *Die Geschichte des Internet*, 17. - Dass Netzwerke und nicht das WWW Mediengeschichte schreiben, ist eine Wahl, die zwar durch Beispiele plausibilisiert, aber nicht wirklich begründet wird.
- 19 ▶ Bzw. via Google Toolbar, seit 2007 durch geschickte Vertragspolitik vorinstalliert in den Standardbrowsern der Standardrechner.
- 20 ▶ 1999 übernahm Google dasjenige Anzeigenprinzip, das heute für den ökonomischen Erfolg verantwortlich ist. Der Dienst goTo.com versteigerte Anzeigenplatz, genauer: jeder, der eine Anzeige schalten wollte, gab seinen Text online selbst ein und ersteigerte dann online die Rechte auf bestimmte *keywords*, Auszeichnungsbegriffe, unter denen die Anzeige gefunden werden sollte. Genau das macht Googles Dienst AdSense/ Adwords. GoTo.com verlor den Rechtsstreit (vgl. c't 12/06).
- 21 ▶ Vgl. Günter Gattermann, *Die Information in der Bibliothek der Gegenwart*, in: Dirk Matejovski, Friedrich Kittler (Hg.), *Literatur im Informationszeitalter*, Frankfurt/M., New York (Campus) 1996, 102–111, und Rainer Kuhlen, *Zur Virtualisierung von Bibliotheken und Büchern*, in: ebd., 112–142. - Das Nicht-Indizierte wird zum *arcantum* des Web. Das wäre weiterzudenken mit Blick auf die bisherigen Mechanismen der Kanonbildung, wie sie sich für Bibliotheken und Archive herausgebildet haben.
- 22 ▶ Wird Wissen ein Effekt von Statistik? Wenn mit großer Wahrscheinlichkeit eine Seite angeklickt werden wird, weil sie z.B. viele Links auf hoch gerankte Seiten hat, dann wird ihr Inhalt relevanter sein, er wird de facto als Stand des Wissens bekannt werden. Kohärenz (der Begriffe auf der Seite), Kontinuität (der Verlinkungen) und ein großes soziales Netzwerk (ablesbar an bestimmten Link-Strukturen) bestimmen, was gefunden werden kann, was als Antwort auf Suchanfragen erscheint. Ein Algorithmus aus über 100 einzelnen Bestandteilen berechnet jeweils den Wert des Wissens, das damit mathematischen Begriffen von Wert und Relevanz unterworfen wird. Außenseiterpositionen kommen nicht vor oder nur dann, wenn sie Freak-Faktor haben und aufgrund ihrer Abnormität eigens oft gesucht werden. Das mag sympathische Züge haben, weil der ›Schwarm‹ keine zentrale Anordnung mehr kennt, und auch unangenehme, weil die Menge normalisierende Züge hat. Bei amazon heißt es: Kunden, die das gleiche Buch kauften wie Sie, kauften auch...; auf last.fm werden Musikempfehlungen aufgrund von Ähnlichkeiten mit selbst angegebenen Genres oder Bands gegeben. Scheinbar

dezentral und doch dirigiert, wenn auch nach Ähnlichkeitsbeziehungen, vertikalen Analogien statt horizontalen Hierarchien. Die Weisheit der Wahrscheinlichkeit. Der Informationsgehalt der Statistik.

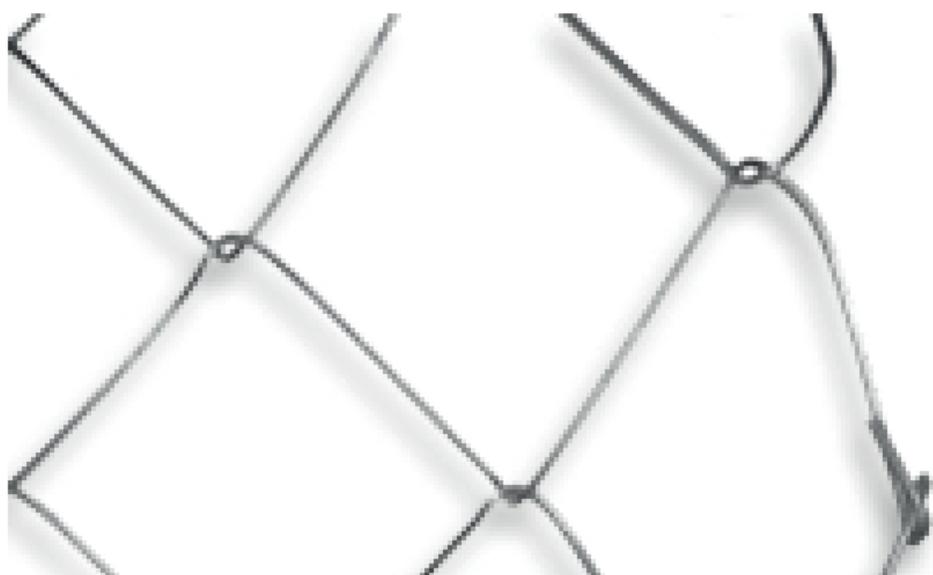
- 23 ▶** Backrub wurde 1995 entwickelt. Vgl. im folgenden Reppesgaard, Das Google-Imperium; Gerald Reischl, Die Google-Falle. Die unkontrollierte Weltmacht im Internet, Wien (Ueberreuter) 2008; David A. Vise, Mark Malseed, Die Google Story, Hamburg (Murrmann) 2006; Kai Lehmann, Michael Schetsche (Hg.), Die Google-Gesellschaft. Vom digitalen Wandel des Wissens, Bielefeld (transcript) 2005, 2. unv. Aufl. 2007; PC Praxis Sonderheft: Google Praxis, 1/2007, PC Praxis Sonderheft: Google Praxis, 1/2009.
- 24 ▶** Jacques Derrida, Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression, Berlin (Brinkmann+Bose) 1997, 12 (Mal d'archive, 1995; Vortrag 1994) übers. v. Hans Dieter Gondek, Hans Naumann.
- 25 ▶** Zum vielfachen »Passieren« vgl. Bernhard Siegert, Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500–1900, Berlin (Brinkmann & Bose) 2003.
- 26 ▶** Derrida, Dem Archiv verschrieben, 27.
- 27 ▶** Derrida, Dem Archiv verschrieben, 19.
- 28 ▶** Wenn man an eine Beschneidung von Frauen denkt, käme man dann nicht zur Genitalverstümmelung? Der radikal andere Bezug auf die Frage nach der Gewalt im Bezug auf die Metaphoriken von Archivbegriffen wäre auszuführen: Ist die Figur der ›Äußerlichkeit‹ unersetzbar und nur an den Phallus gebunden?
- 29 ▶** Jacques Derrida, Das andere Kap, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1992, 22 (L'autre cap, Paris 1991) übers. v. Alexander Garcia Düttmann.
- 30 ▶** Derrida, Das andere Kap, 16.
- 31 ▶** Derrida, Dem Archiv verschrieben, 35.
- 32 ▶** Derrida, Dem Archiv verschrieben, 38.
- 33 ▶** Ebd.
- 34 ▶** Genauer: »Und als Wette (*gageure*). Das Archiv ist stets ein Unterpfand (*gage*) gewesen«. Ebd.
- 35 ▶** Michel Foucault, Archäologie des Wissens, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 3. Aufl. 1988 (1969) übers. v. Ulrich Köppen, bes.: Das historische Apriori und das Archiv.
- 36 ▶** Foucault habe das Archiv immer noch wie eine Bibliothek gedacht; er sei »alles andere als ein Archivar« gewesen, sondern immer »ein Beobachter zweiter Ordnung und ein Eindringling im Archiv«, also ein Historiker, schreibt Stephan Günzel (Archivtheorie zwischen Diskursarchäologie und Phänomenologie, in: ders., Knut Ebeling (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, Berlin (Kadmos) 2009, 153–163, hier 154). Aber muss der Autor einer Archäologie ein Beobachter erster Ordnung sein? und dazu archäologische Ausgrabungen machen?
- 37 ▶** ›Einfluss‹ ist eine Kategorie, die höchstens da wieder auftaucht, wo soziale Netzwerke

abgebildet oder Mails gescannt werden, wo Gruppen werberelevante Zielgruppen werden, aber nicht im engeren Sinne bei Googles Archivfunktion. Und die Suchmaschine unterstellt keine Kohärenzen und stiftet auch nur in entferntem Sinne solche zwischen Suchergebnissen, impliziert jedenfalls keine gegebenen Kohärenzen zwischen ihnen. Wenn jetzt eine semantische Suche bei Google integriert werden soll, könnte sich das etwas ändern, aber nicht grundsätzlich - Kohärenzen wären das Dazugekommene, nicht die Ursache des Auffindens/Zusammenstellens.

- 38** ▶ Foucault, Archäologie des Wissens, 15.
- 39** ▶ Foucault, Archäologie des Wissens, 50.
- 40** ▶ Foucault, Archäologie des Wissens, 51. Bekannterweise heißt es dann: »All diese Aussagensysteme (Ereignisse einerseits und Dinge andererseits) schlage ich vor, *Archiv* zu nennen.« 186f.
- 41** ▶ Foucault, Archäologie des Wissens, 182 [kursiv U.B.] »(...) Wenn man an die Stelle der Suche nach den Totalitäten die Analyse der Seltenheit, an die Stelle des Themas der transzendentalen Begründung die Beschreibung der Verhältnisse der Äußerlichkeit, an die Stelle der Suche nach dem Ursprung die Analyse der Häufungen stellt, ist man ein Positivist, nun gut, ich bin ein glücklicher Positivist...«
- 42** ▶ Michel Foucault, Über die Archäologie der Wissenschaften. Antwort auf den *Cercle d'épistémologie* (Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie, in: Cahiers pour l'analyse, Heft 9: Généalogie des sciences, Sommer 1968, 9-40), in: ders., Schriften in vier Bänden, Dits et Ecrits, Bd. 1, 1954–1969, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald unter Mitarbeit v. Jacques Lagrange, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2001 (Dits et Écrits I, Paris 1994) übers. v. Hermann Kocyba, 887–931, hier 907.
- 43** ▶ ... was sich wiederum bei Einführung quasibuchstäblich übersetzen ließe: *Das Archiv umfasst sowohl die diskursiven ›Objekte‹ als auch die Regeln, nach denen sie entstanden sind; eine »diskursive Formation« beinhaltet auch die Regeln, die sie zusammengebracht hat* - das erinnert an den medienhistorischen Schritt, den das Verhältnis von Inhalt und Form getan hat (wenn man in Schritten denken will), nachdem im Buchdruckzeitalter beide auseinanderfielen. Im Computer fallen beide in gewisser Weise wieder zusammen; seit Babbage werden die Programme genauso speicherbar wie die Daten, auf der Ebene der Zahnräder/0/1-Zustände sind beide materiell identisch.
- 44** ▶ Foucault, Archäologie des Wissens, 189. »Die Analyse des Archivs umfaßt also ein privilegiertes Gebiet: gleichzeitig uns nahe, aber von unserer Aktualität abgehoben, ist es der Saum der Zeit, die unsere Gegenwart umgibt, über sie hinausläuft und auf sie in ihrer Andersartigkeit hinweist; es ist das, was uns außerhalb von uns begrenzt.«
- 45** ▶ Peter Sloterdijk, Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2006, 343.
- 46** ▶ Sloterdijk, Im Weltinnenraum des Kapitals, 345.
- 47** ▶ Sloterdijk, Im Weltinnenraum des Kapitals, 394f.

- 48 ▶ Nicholas Carr, *The Big Switch. Rewiring the World, From Edison to Google*, New York, London (W.W.Norton) 2008, 18.
- 49 ▶ Kevin Kelly, *Scan this book!*, in: *New York Times Magazine*, 14.5.2006, 42–49; unter <http://www.nytimes.com/2006/05/14/magazine/14publishing.html?%20ex=1305259200&en=c07443d368771bb8&ei=5090>, gesehen am 06.03.2012.
- 50 ▶ Kelly, *Scan this book!*, o.S.
- 51 ▶ Jacques Derrida, *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten*, Wien (Passagen) 2001, 36 (Papier Machine, Paris 2001) übers. v. Markus Seldaczek.
- 52 ▶ Vgl. eine andere Fassung von Maschinisierung in Latours Wortschöpfung des *faitiche* aus *fait* (Fakt) und *fétiche* (Fetisch): *les faits sont faits*, die Fakten sind fabriziert, und ein *faitiche* unterläuft die Unterscheidungen in rationale und irrationale Objekte oder auch in Hergestelltes und Hersteller – statt »Bindungen« nach Hierarchien zu beurteilen, müsste die Frage lauten, ob es »gute oder schlechte Bindungen« seien; so wie die Sprache uns spreche oder wir die Sprache, ginge es nicht mehr darum zu entscheiden, auf welcher Seite die Aktion beginne, sondern auf das Sprechen zu achten. Bezogen auf die »Bindungen«, die eine Google-Suche anbietet, scheint das durch die Automatisierung erfüllt, denn ob die Zusammenstellung von Links »gut« ist, entscheidet der Algorithmus, der in der Opposition von Urheber/Produkt nicht aufgeht. Vgl. zuletzt: Bruno Latour, *Faktur/Fraktur. Vom Netzwerk zur Bindung*, in: Martin G. Weiß (Hg.), *Bios und Zoe. Die menschliche Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2009, 359–385. Danke für den Hinweis an Armin Schäfer.
- 53 ▶ Derrida, *Maschinen Papier*, 37.
- 54 ▶ Derrida, *Maschinen Papier*, 38f.

Science



Spiegelneurone und Tanzkaraoke: *Echo Objects* und *Napoleon Dynamite*

Einmal mehr kommt aus den Naturwissenschaften das Angebot, die Entstehung von Kultur, Sprache und allem anderen als Ergebnis einer physiologischen, genauer: neurophysiologischen Besonderheit zu verstehen: Die Spiegelneurone verdoppeln im Gehirn die Aktivitäten der Außenwelt. Die Aktivität der Spiegelneurone »spiegelt« die Tätigkeit eines Gegenüber oder auch eine eigene, noch nicht ausgeführte Tätigkeit.◀1 Am Anfang des 21. Jahrhunderts war viel davon die Rede, dass man die »zwei Kulturen« zusammenbringen müsse, um den aktuellen Herausforderungen gerecht zu werden, und die Hirnforschung hat sich explizit hierfür angeboten. Nun soll auch noch die Kultur aus der Physiologie, also der Biologie kommen. Einige KulturwissenschaftlerInnen haben das Angebot begeistert aufgenommen, etwa unter dem Titel der »Echo Objects«; andere vermuten einen *Takeover* der deterministischen Disziplinen.◀2 Slavoj Žižek erklärte dazu, dass der Forderung, den Graben zwischen den Kultur- und den Naturwissenschaften zu schließen, nicht gefolgt werden sollte: Es ginge vielmehr darum, den Graben richtig zu formulieren.◀3

Für eine solche Formulierung sind verschiedene Sprachen zu sprechen, naturwissenschaftliche, ihre populärwissenschaftliche Umschreibung, aber auch die der Kultur. Treffen könnten sie sich in Knotenpunkten wie ›Unwillkürlichkeit‹, ›Automatismen‹ oder ›Wiederholung‹. Das möchte ich ausprobieren: mit einer Beschreibung der entsprechenden neurowissenschaftlichen Thesen, ihrer kulturwissenschaftlichen Rezeption und einer filmischen Thematisierung von Selbsttätigkeit, Wiederholung und verschiedenen Spiegelungen – in einer Art von »Tanzkaraoke«. Im Film *Napoleon Dynamite* (USA 2004) geht es um die Wiederholung von bekannten Tanzbewegungen – und um die Frage, wie ›automatisch‹ oder ›selbstgesteuert‹ diese Kulturtechniken sein können.



Abb. 1◀4

Spiegelneurone

Jemand fordert Sie auf, das rechte Bein auszustrecken. Egal, ob Sie dies tun oder nicht, ob Sie mit dem Bein gezuckt haben oder nur daran gedacht: Die Neurowissenschaft weiß, auch ohne dass Sie mit dem Kopf in einem funktionellen Magnetresonanztomographen liegen, dass gerade eine bestimmte Aktion in Ihrem Gehirn stattgefunden hat. Bestimmte Zellen, genannt Neurone, in Ihrem prämotorischen Kortex sind nämlich aktiv, egal ob Sie eine Bewegung ausführen, die Bewegung sehen oder, z.B. angeregt durch akustische Reize, nur daran denken. Diese Koinzidenz von Aktivität und Potentialität hat weitreichende Konsequenzen.

Spiegelneurone werden im Kleinkind aktiv, wenn es Mimik oder Laute nachahmt, Grimassen schneidet, aber auch dort, wo Gähnen oder Lachen ansteckend wirken – bis in Körperhaltungen hinein.◀5 Die biologische Basis hierfür heißt seit der Entdeckung der entsprechenden Nervenzellen im Gehirn (1995) Spiegelneurone (*mirror neurons*). Die Idee ist schon alt. Der englische Naturwissenschaftler William Benjamin Carpenter schrieb bereits 1852, dass bestimmte »Aktionspotentiale« in Muskeln schon durch das Denken an Bewegungen ausgelöst werden.◀6 Und auch die physiologische Existenz von Neuronen ist schon lange bekannt – bereits Freuds Theorie psychischer Bahnungen von 1895 unterschied in Wahrnehmungsneurone, die Erregungen »speicherten«, und Gedächtnisneurone, die Erregungen ständig »durchließen« (wodurch sich in Wiederholungen eben das Gedächtnis bilde).◀7 Im Verlauf des 20. Jahrhunderts steht dann immer weniger das Gehirn als fixer Speicher im Mittelpunkt der Forschungen, sondern vielmehr seine Flexibilität, Wan-

delbarkeit, Lernfähigkeit – wofür die besonderen Neuronen, die Spiegelneurone genannt werden, genau einhundert Jahre nach Freuds »Bahnungen« stehen.

Vittorio Gallese, Giacomo Rizzolatti und andere untersuchten in Parma seit dem Anfang der 1990er Jahre einen bestimmten Teil der Hirnrinde von Primaten, den prämotorischen Cortex (im sogenannten Areal F5c), der für die Planung und Ausführung zielorientierter Bewegungen gebraucht wird. **8** Zufällig, heißt es, beobachteten die Forscher, dass Neuronen des Affen bereits in Erregung gerieten, wenn der Versuchsleiter Gegenstände in die Hand nahm, nicht der Affe selbst. Offensichtlich steuerte das motorische Zentrum nicht nur die Bewegungen, sondern war darüber hinaus in der Lage, Ziele und Absichten einer fremden Handlung vorauszusehen und zu deuten. In den folgenden Jahren erweiterten sich die Funktionsuntersuchungen der Neurone. Im Sommer 2002 zeichnete das Team von Giacomo Rizzolatti die »Aktionspotentiale« von Makaken auf, genauer: von 497 ihrer Neuronen, und dabei fanden sie, dass 63 Neurone sowohl bei der Handlung selbst als auch bei rein akustischer Wahrnehmung feuerten (sofern die Geräusche bedeutsam waren). Es gibt also nicht nur eine motorisch-visuelle Verbindung, sondern auch eine akustische mit dem Handeln, und das verweist auf die Nähe zur menschlichen Sprache. **9** Bisläng hatte man angenommen, diese Hirnregionen seien nur für die Ausführung von motorischen Tätigkeiten bestimmt, nicht für Wahrnehmung oder Kognition zuständig, entsprechend der Reihenfolge Wahrnehmung – Kognition – Bewegung. **10** Aber es gab keine andere Möglichkeit, als in diesem Bottom-up-approach die Messwerte logisch zu deuten. F5-Neurone entladen sich bei Beobachtung und Handlung. Bis heute gibt es Streit darum, ob sie das aufgrund von internen Repräsentationen tun, ob man von einem eher metaphorisch so bezeichneten »Wörterbuch der Akte« ausgehen muss, das sich durch Lernen und Erinnerung in die Hirnregionen eingespeichert hat, oder ob man sagen kann, dass es sich nicht nur um »vorsprachliches Verstehen«, sondern überhaupt um uncodierte Prozesse handele. Außerdem lassen sich die Prozesse kaum ohne merkwürdige Sätze beschreiben wie die, dass von den Objekten eine »Aufforderung« ausgehe (was selbst Neurowissenschaftler an Merleau-Ponty erinnert **11**).

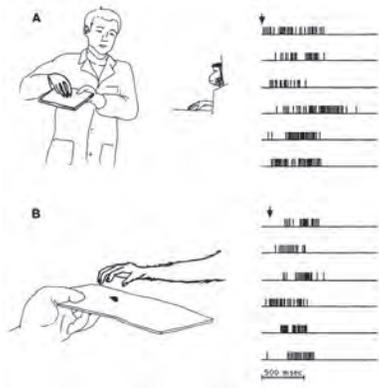


Abb. 2



Abb.3

Der Henkel einer Tasse bildet demzufolge eine *affordance*, etwas, was zum Handeln auffordert, was eine bestimmte Handlung suggeriert.◀12, was das Anfassen schon antizipiert.◀13 Die Tasse fungiert beim Anfassen oder beim Zuschauen als »Pol eines virtuellen Aktes«.◀14 Objekte sind Handlungshypothesen.◀15

Die Forschung beschäftigt sich weiter mit Affen, unterschied in verschiedene Bereiche und Funktionen, neuronale Tätigkeiten beim Lutschen, Essen, Kommunizieren usw., aus ethischen Gründen allerdings lange nicht beim

Menschen.◀16 Erst durch nicht-invasive technologische Möglichkeiten hat sich das geändert. Seit den 1950er Jahren werden »transkraniale Magnetstimulationen«, kurz TMS, dazu verwendet, MEPs, *motor invoked potentials*, in den Gliedmaßen zu messen.◀17 Mit der »funktionellen Kernspintomographie« (fMRT) kann dies ohne Röntgenstrahlen dreidimensional exakt dargestellt werden, denn Bewegungen, Gedanken und Vorstellung steigern die Hirnaktivität und damit auch den visualisierbaren Stoffwechsel. In Kombination mit elektrischen Ableitungsverfahren wie dem EEG lassen sich Ort und Zeit der Aktivität von Spiegelneuronen genau bestimmen. In den letzten Jahren kommen auch Methoden des *Brain Imaging* hinzu, um Lokalisationen vorzunehmen.

Auch beim Menschen fanden nun die Forscher Giacomo Rizzolatti, Scott Grafton und Marco Iacoboni in unabhängigen Untersuchungen zwei Hirnregionen, die bei der Beobachtung von Bewegungen aktiviert werden: die obere linke Schläfenfurche und darüber das motorische Sprachzentrum (Broca-Zentrum), das dem prämotorischen Cortex bei Primaten entspricht. Die Entdeckung der menschlichen Spiegelneurone hat weitreichende Folgen: Nun wird mit ihrer Hilfe die Entstehung der Sprache erklärt, die Entstehung der menschlichen Kultur überhaupt, die Fähigkeit der menschlichen Empathie, die Einfühlung.◀18

Einer der prominentesten Hirnforscher, Michael Arbib, hat nicht nur das Standardwerk *The Handbook of Brain Theory and Neural Networks* (1995), sondern auch mit Mary B. Hesse ein Buch mit dem Titel *The construction of reality* geschrieben.◀19 Beide versuchen hier mit verteilten Rollen, eine Einheitstheorie für die Erkenntnis durch das Prinzip der Schemabildung für die

verschiedenen Disziplinen zu formulieren, also auch die Neuro- mit den Sozialwissenschaften zu versöhnen: Arbib bringt einen sogenannten individualistischen Ansatz ein und beschreibt die Prozesse in Menschen, Affen und Robotern zur Repräsentation von Welt; Hesse fragt nach sozialen Prozessen (eine perfekte gendertraditionelle Aufteilung), nach dem wissenschaftshistorischen Aushandeln von Wahrheiten, einem »holistic view« und nach dem Glauben an Gott.◀20

Was unter »Schema« zu verstehen ist, bleibt notwendigerweise vage – eine Beschreibungsform, eine »Repräsentationseinheit« von Welt (ohne dass dann wieder der Begriff »Repräsentationseinheit« bestimmt würde), oder ein System eines »mentalens Vokabulars«.◀21 Wir wissen nicht, was ein Schema ist, aber wir erfahren, warum es erfunden wurde: Es soll das Übersetzungsmodell sein, das zwischen Einheiten vermittelt, die verschiedenen natur- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen angehören.◀22 Es gelte, Analyseeinheiten zu finden, die zwischen »neuron and person« vermittelten.◀23 Das sei dann ein »holistischer« Ansatz.◀24 Holismus ist hier allerdings von vornherein Programm und ist nicht etwa das Ergebnis von Beobachtungen. Statt von Messungen auszugehen, die neue Kategorisierungen verlangen (wie bei den Spiegelneuronen), wird die Notwendigkeit einfach postuliert.◀25

In der Evolutionstheorie wie der Hirnforschung besteht eine starke Tendenz, bestehende soziale Ordnungen als evolutionär erfolgreich, also natürlich und sinnvoll zu beschreiben. Resonanz sei ein darwinistischer Überlebensvorteil gewesen, so etwa Joachim Bauer, *survival of the fittest* sei *survival of resonance*.◀26 Das führt u.a. dazu, dass sämtliche Entwicklungen auch sozialer Art als naturgewollt dargestellt werden können – wenn eine Gesellschaft Alphas ausbildet, dann hat sie dadurch wohl einen Überlebensvorteil.◀27 Spiegelneurone provozieren auch Ermächtigungsphantasien aus einer scheinbar defensiven evolutionären Situation heraus.◀28

Wenn man Videos von Handlungen sieht, die man selbst nicht ausführen kann, sei es vom Eiskunstlauf oder vom Fliegen, sprechen die Neurone ebenfalls an.◀29 Als Nebenprodukt fiel hier die Beobachtung ab, dass es auch eine geschlechtsbezogene Motivation für das Feuern gibt. Beim Capoeira gibt es nämlich Schritte, die sowohl von Männern als auch von Frauen getanzt werden: Als Tänzer im Test Videoaufnahmen sahen, wurden Neuronen durch Bilder von Tänzern des eigenen Geschlechts stärker aktiviert. Rizzolatti und Sinigaglia (sowie vermutlich der zitierte Calvo-Merino) folgern daraus, dass motorische Übung stärker reize als visuelle Erfahrung – und kommen nicht auf die Idee, dass hier eine geschlechtliche Identifizierung zugrundegelegt

wird.◀30 (Die im Übrigen dadurch genauso naturalisiert wird wie anderenorts die ›Abneigung vor dem Fremden‹ usw.).◀31

Sogar Klaus Theweleit sieht jetzt durch die Hirnforschung nach 30 Jahren bestätigt, was er 1977 in *Männerphantasien* geschrieben hatte: Nicht aus einer »Denksystematik«, sondern aus »körperlichen Reflexen« entstünden »Speicherungen« wie z.B. die faschistischen Zurichtungen von Menschen. Da der Körper diese Zwänge speichern müsse, um sie in Denk- und Handlungsweisen umzusetzen, sieht er einen Anschluss an die Neurowissenschaften darin, dass sie ebenfalls den Geist austreiben wollten.◀32

Das Thema Kultur ist in der einschlägigen Literatur durchaus weit verbreitet, denn deren Beispiele handeln oft von Geigespielen, Klavierüben, Hochkultur, oft auch vom Theater.◀33 Einer der Entdecker der Spiegelneurone, Giacomo Rizzolatti, hat mit dem Wissenschaftsphilosophen Corrado Sinigaglia in der Suhrkamp-Reihe *edition unseld*, die uns die Brücken zu den Naturwissenschaften schlagen will, das Buch *Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls* (2008) publiziert. Jegliches gesellschaftliche Handeln, so beginnt das Buch, beruhen auf den Spiegelneuronen: Es gibt kein Ich ohne Wir.◀34 (Wie Bernhard Waldenfels über den Tanz schrieb: Kein Ibi ohne Alibi.◀35) Rizzolattis Buch beginnt mit dem Theater: Schauspieler und Zuschauer seien darin geeint, dass sie dieselben Emotionen und Handlungen erlebten – das Theater entwerfe eine bestimmte Art von Teilhaberschaft. Mit dem Theater argumentierte bereits Antonio Damasio. Sein berühmtes Buch *Descartes' Irrtum* hatte 1994 argumentiert, Gefühl und Verstand ließen sich nicht trennen und hätten eine gemeinsame körperlich-evolutionäre Basis. 1999 fragte er in *The Feeling of What Happens/Ich fühle, also bin ich* nach der Entstehung des Bewusstseins (wiederum auf der Basis von Emotionen).◀36 Und sein Buch beginnt: Schon seit jeher habe ihn der Moment fasziniert, in dem ein Künstler ins Licht auf die Bühne tritt, und nun werde ihm klar, dass das eine Metapher für das Bewusstsein sei, genauer: »für die Geburt des erkennenden Geistes«.◀37 Wie aber erzeuge das Gehirn das Gefühl, dass es dieses Zusammenführen bewerkstelligt hat? Gibt es einen Film im Gehirn, einen Erzeuger und einen Beobachter dieses Films? Ohne konkreter auf die Messtatsache einzugehen, dass wir uns mit unserem Bewusstsein stets um ungefähr 500 Millisekunden verspäten◀38, kommt Damasio zu dem Schluss: »Die beiden Fragen [nach Erzeuger und Beobachter des Films] sind so eng miteinander verwandt, dass dieses in jenem enthalten ist.«◀39

Dieses ist in jenem enthalten: Eine Einfaltungsfigur aus der Neurobiologie, die kulturwissenschaftliche Lesbarkeit verspricht. *Tanzkaraoke*, also diejenige Tätigkeit, die wie beim Karokesingen ein bestimmtes kulturelles Repertoire

wiederaufführt, wird etwas zu tun haben mit Nachahmung, Einfühlung, mit der Frage nach dem Selbst-Sinn in der Karaoke (dem Nach-Singen, Nach-Tanzen), mit Eigenem und Fremdem und deren möglicher Verschränkung, mit Automatismen des Lernens und mit Aneignung und Identität.

Echo Objects. Rezeption der Neurowissenschaften in den Kulturwissenschaften

2007 erschien ein großformatiger Band von Barbara Maria Stafford, die sich selbst als *historian of images*, als Bildhistorikerin beschreibt⁴⁰ und mit wichtigen Veröffentlichungen zur Rolle von Bildern und Kunst in der europäischen Wissenschaftsgeschichte seit der Frühen Neuzeit bekannt geworden ist.⁴¹ Der Band *Echo Objects*⁴² will nun nicht mehr Verhältnisse aus Bildern und Techniken in verschiedenen Disziplinen rekonstruieren, sondern selbst in diese Verhältnisse eingreifen, denn Objekte aus einer Disziplin sollen als »Echos« aus der anderen verstanden werden. Staffords Anliegen ist es, nachdem sie an ihrer Heimatuniversität Chicago die Veranstaltungen von Kollegen aus der Neurowissenschaft besucht hat, »the cognitive work of images« als Bindeglied zwischen diesen naturwissenschaftlichen und den kulturwissenschaftlichen Disziplinen zu schaffen. Ihre Argumente dafür, dass beide Fachkulturen es mit den gleichen Objekten zu tun hätten, sind nicht überzeugend.⁴³ »Echo objects«, so scheint es, sind die Beweisstücke für diese gegenseitigen Entsprechungen in Natur und Kultur. Eine Seite der *two cultures* »echoes the other«. Leider gibt es im Deutschen kein Verb für die Tätigkeit des Echos: Ein Objekt der einen Kultur ist ein Widerhall der anderen, der nur im Witz als eine Antwort erscheinen kann. Ein Echo ist ein Nachhall, der eigentlich, wenn auch abgeschwächt, eine identische Verdoppelung des Ausgangstons ist. Stafford interpretiert in ihrem Bildband zahlreiche Kunstwerke, als wären sie Illustrationen neurobiologischer Begriffe.⁴⁴ Umgekehrt fordert sie die NeurowissenschaftlerInnen auf, anzuerkennen, dass Kultur auch eine bedeutende Rolle spielt, wird hier aber nicht genauer⁴⁵: Das Echo bleibt einseitig. Man könnte auch behaupten, hier wolle sich ein unterlegener Diskurs dem gerade mächtigen, prestigeträchtigen andienen. Gesellschaftliche Definitionsmacht und *agenda setting* für aktuelle Debatten liegen jedenfalls eher bei der Hirnforschung als der Kunstgeschichte. Stafford selbst plädiert dafür, die *humanities* dadurch wieder gesellschaftlich relevant zu machen.⁴⁶ Die Entsprechungen zwischen Natur- und Kulturwissenschaft werden aber von der Autorin gestiftet; die Echos liegen nicht in den Objekten selbst. Statt auf

Differenz wird hier auf Verschmelzung gesetzt (und von Antonio Damasio für ihre »Nahtlosigkeit« gelobt).◀47

Die Frage wäre: Wie kann es sein, dass wir Entsprechungen sehen? Liegen Analogien (das Echo) in der Natur der Sache? Aber welcher Sache? Einer gegebenen? Warum kann dann nicht jeder sie sehen? (Das sind Fragen seit Kant bis zu den *Science and Technology Studies*/der Wissenschaftsforschung.) Welche Sache wäre dermaßen naturgegeben (fragen sich reflexartig die Gender Studies)?

Nebenbei bemerkt, ist es in solch einer Anordnung auch undenkbar, dass sich etwas nicht entspricht, dass es Verhältnisse der Kritik gibt, dass es zum Beispiel auch gute oder schlechte Kunst gibt. Es passt immer alles.◀48 Kunst ist das Echo kognitiver Strukturen, bildet sie also auch ab, so die These. Die Struktur des Gehirns bricht sich Bahn in den *patterns* der Kunstwerke. Sogar von »visuellen Universalien« ist die Rede (oder vom »human urge to imitate«).◀49 Das ist zutiefst ahistorisch, denn unser Bild vom Gehirn und gar der sogenannten Kognition ist offensichtlich größten historischen Verschiebungen unterworfen – und unterliegt in hohem Maße den medientechnischen Möglichkeiten der jeweiligen Zeit, die konstitutiv für das Verständnis und die Imagination von Hirntätigkeit sind. An die Stelle der Geschichte, der historischen Verflechtungen von Diskursen, Medientechniken usw., setzt sich hier die Autorin, die nun selbst für die Analogien eintreten muss. Stafford bezieht sich gerne auf die deutsche Romantik, die ebenfalls die Kulturen verbunden habe, macht aus deren differentiellen Teilen allerdings eine Verschmelzungs-vision. Bedenklich ist darüber hinaus ihre Relativierung von sogenannter Fremdenfeindlichkeit, die ja in früheren Zeiten mal ihren evolutionsbiologischen Sinn gehabt habe. Hier zeigt sich überdeutlich der biopolitische Einsatz dieser Theorie.

Nun wäre es vergleichsweise uninteressant, eine einzelne Autorin zu kritisieren. Aber Stafford ist nicht irgendeine Autorin, und sie steht für eine diskursive Ballung. An die Stelle des Begehrens oder der Sexualität, so konstatierte Angerer◀50, sei nun der Affekt getreten (und, so würde ich ergänzen, die Kognition).◀51 Die Geist-Körper-Dichotomie, die Abgründigkeit von Sprache scheine mit dem Affekt überwindbar. Das Affektive in Neurobiologie, Gehirnforschung, aber auch Kunst- und Kulturtheorien suggeriere eine ungespaltene Beziehung von Ich und Welt. Zwar ist »Begehren« nun auch nicht gerade als historisches Element hier eingesetzt (und die Verbindungen von Theorie und Kunstbeispielen sind ebenfalls befragbar), aber es geht ja auch um eine Diskursgeschichte: Erklärte man sich den Menschen, das Wissen usw. zu bestimmten Zeiten über seinen Geist, sein Verhältnis zu Gott oder als

mechanischen Körper, so veränderte sich das grundlegend mit den großen Diskursbegründern Freud und Marx, die das Subjekt nicht mehr Herr im Haus sein ließen, die von Träumen, Brüchen, Traumata oder den Gespenstern des Kapitalismus sprechen, in jedem Fall gegen die Berechenbarkeit etwa der Naturwissenschaften, die spätestens zur Mitte des Jahrhunderts (nach der Physik die Molekularbiologie, Genetik, Informatik) den Ton angaben. Was der Affekt für das Begehren ist, ist das Feuern der Spiegelneurone für die Kultur. Man könnte meinen, es sei einfach: Kultur ist komplex, Naturwissenschaft mechanistisch. Hier hilft ein Blick in Slavoj Žižeks Lesart der Neurowissenschaften.

Kurz gesagt, liest Žižek die Texte der Neurowissenschaftler nicht von Konzepten wie »Begehren« usw. her, sondern ausgehend von Hegels Begriffen des ›Geists‹, des ›Selbst‹ und des Bewusstseins. Hier unterscheidet er verschiedene Ansätze und AutorInnen, so dass nicht alle NeuroforscherInnen als gleichermaßen kausal-linear, mechanistisch und deterministisch erscheinen. Vielmehr stellt Žižek sogar fest, dass von den verschiedenen reduktionistischen Weisen, den Menschen vom Hirn her zu denken, die reduktionistischste gleichzeitig die brauchbarste ist:

Das Modell des menschlichen Geistes als (Daten verarbeitende) Rechenmaschine liefert uns eine rein formale symbolische Maschine; die biologische Hirnforschung konzentriert sich auf das ›Stück Fleisch‹, das Organ, in welchem ›das Denken ruht‹; der evolutionäre Ansatz schließlich analysiert die Entstehung der menschlichen Intelligenz als Teil eines komplexen soziologischen Interaktionsprozesses des Menschen mit seiner Umwelt...◀52

Die Menschen machen ihr eigenes Gehirn, aber sie wissen es nicht. So schrieb Catherine Malabou in Anspielung auf, ausgerechnet, Marx (*Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie wissen es nicht*). Die somit konstatierte radikale Plastizität des menschlichen Gehirns (in Entwicklung, Modulation und Reparatur) erweist es als historisches Produkt, es entwickelt sich in Interaktion mit der Umwelt durch menschliche Praxis. (Diese Entwicklung ist nicht genetisch vorherbestimmt; Gene tun genau das Gegenteil.◀53) Das Gerücht, Hirnzellen stürben und würden nie nachgebildet, stimmt, folgt man Malabou, ebenfalls nicht. In jedem Fall ist jedes Gehirn ein Produkt der Interaktion mit der Umwelt.◀54 Diese Plastizität ist eine quantitative Angelegenheit; je öfter sich eine Tätigkeit wiederholt, umso ausgeprägter werden die Hirnbereiche.

Autoren wie Damasio oder Dennett, auch Metzinger und andere hat Žižek häufig mit Blick auf psychoanalytische Kategorien kritisiert◀55: Wo blieben denn bei Daniel Dennett (*Freedom evolves*)◀56 unbewusste Inhalte oder so et-

was wie der Antagonismus zwischen Gedächtnis und Bewusstsein? Wo hat in der Neurowissenschaft die Phantasie Platz? Antonio Damasio erklärt die Homöostase (als Grundlage für geistige Prozesse) mit Freuds Lustprinzip, erklärt aber nicht, wie man damit »jenseits des Lustprinzips« kommt◀57; genauso wenig erklärt er den Rassismus, der darin besteht, Rassismus auf früher evolutionärer Stufe als angemessen zu erklären, während die Psychoanalyse davon ausgeht, dass Menschsein gerade heißt, von der Umwelt entkoppelt zu sein, hierin Freiheit auszuloten, und – erkennbar z.B. im Todestrieb – nicht utilitaristisch und nicht deterministisch zu sein.◀58 Aber es gibt Ansätze in der Neurowissenschaft, die dann doch Žižeks Komplexitätsanforderungen genügen.

Ein Neurowissenschaftler – »jenseits der Bestsellerlisten«, wie Žižek schreibt –, der Bewusstsein als relationales Phänomen beschrieben hat, ist John Taylor. Es gibt ihm zufolge ein Bewusstsein von der Gegenwart nur in der Vermischung gegenwärtiger Hirnaktivitäten mit gespeicherten Erfahrungen, denn es können nicht alle Eindrücke gleichzeitig an die Oberfläche treten, und ihr Filter hat einen Bezug zur Vergangenheit. Es entsteht ein »Wettbewerb der Neuro-Aktivitäten«; die Lücke zwischen diesem Wettbewerb und dem Auftauchen der Eindrücke im Bewusstsein kann nicht reflektiert werden.◀59

»Das Bewusstsein«, rekonstruiert Žižek mit Taylor, »entsteht als Resultat eines einzigartigen Kurzschlusses zwischen Gegenwart (Input) und Vergangenheit (Arbeitsgedächtnis): Hier wird... unsere gegenwärtige Erfahrung selbst durch den Umweg über die Vergangenheit konstituiert.«◀60 Dabei beziehen sie sich aufeinander, sie durchdringen sich sogar: »Indem sich die gegenwärtige Erfahrung auf die Vergangenheit bezieht, bezieht sie sich auf sich selbst und wird, was sie ist.«◀61 Kurz: was uns unmittelbar vorkommt, verdankt sich keiner direkten Erfahrung, noch nicht einmal einer direkten Übersetzung◀62, sondern einer »Autonomie der neuralen Selbstbezüglichkeit«, und dieser »Kurzschluss der Selbstbezüglichkeit« erzeugt nicht nur Raum für Bewusstseins erfahrung, sondern auch für Freiheit.◀63

Der Trick der Selbstbezüglichkeit liegt darin, daß gerade meine Dezentrierung – die Unmöglichkeit dessen, was Derrida neurale *différance* genannt hätte, also der minimale Umweg über Erinnerungsspuren aus der Vergangenheit – in den Mechanismus verwandelt wird, welcher die direkte, ›rohe‹ Selbstbewußtheit möglich werden läßt.◀64

Besonders fasziniert zeigen sich die Forscher davon, dass es sich hier um ein Verstehen ohne Sprache handele (wie beim Affen?).◀65 Hervorgehoben wird die Unmittelbarkeit dieses Prozesses, eine gewisse Uncodiertheit, oder in Worten Rizzolattis: Verstehen geschehe ›durch Automatik, nicht durch ir-

gendetwas Theoretisches: (was für ein Gegensatz!).◀66 Stellenweise drängt sich der Gedanke auf, dass die Bezeichnung »Spiegel« in mehrfacher Weise praktisch ist: Der Vorgang soll selbsttätig sein wie andere mit dem Licht verknüpfte Phänomene, ein neuer *pencil of nature*, mit dem sich die Phänomene selbst einschreiben wie das Licht der Fotoplatte. In der Folge würde dies möglicherweise bedeuten, dass Automatismen auch kultureller Art bis hin zu Ritualen also durch die Aktivität etwa der sogenannten kommunikativen Neurone oder der sogenannten ingestiven Neurone entstünden.◀67

Mir scheint, was hier gespiegelt wird, ist eine Vorannahme in den tatsächlichen Experimenten. Dass sich durch Wiederholung Dinge verfestigen, erscheint so banal, dass eine Messung, die das untermauert, fast überflüssig wirkt, zumal ohnehin von Wechselwirkungen zwischen Physiologie und Sozialverhalten ausgegangen werden muss. Daraus lernt man wenig über die tatsächlichen Vorgänge und mehr über die eigenen Vorannahmen.◀68

Thomas Metzinger ist ein weiterer der Autoren der »Philosophie des Bewusstseins«, deren Schriften Žižek Einiges abgewinnen kann, bevor Metzinger letztendlich von der Autonomie des Subjekts gegenüber Mutter Natur spricht, der Kontra zu geben sei: Es gebe kein Selbst, und das befreie einen von der weiblich konnotierten Biologie.◀69 Žižeks Kapitel heißt »Die Schleife der Freiheit« und geht mit Metzinger davon aus, dass es in der Natur des Bewusstseins liege, die Kluft, die es von ›der rohen Natur‹ trenne, zu verkennen: Das Selbst existiert nur, insofern es sich nicht als Modell sieht.◀70

Der Weg zum Tanz ist gar nicht weit, denn schon die neurowissenschaftlichen Autoren greifen, wie gesagt, gerne zu Beispielen aus dem Bereich der Kultur. Sie beschreiben ungern ihre Versuchsaufbauten, damit wir uns nicht im Hirn verkabelte, eingesperrte Affen vorstellen, und die Beispiele am Menschen sollen nicht so sehr nach Labor und OP klingen; zudem adelt der Kulturbefugte den Gegenstand als ebenso hochstehend wie mit einer historischen Legende ausgestattet.

Ästhetische Allianzen. Tanzwissenschaft

Die Tanzwissenschaft beschäftigt sich mit dem menschlichen Körper, den Natürlichkeitsdiskursen in seinem Umfeld und mit den Möglichkeiten, Tanz in anderen Medien zu repräsentieren◀71 – was für *Napoleon Dynamite* relevant sein wird –; sie hat über Gedächtnis, Körpergedächtnis, Speicherung von Bewegungsformen, Wissensarchive usw. geforscht◀72, sich im Feld der Körper-Geist-Dichotomien kritisch positioniert, aber sie hat sich gleichzeitig auch Damasio Rede von »Descartes' Irrtum« (der Trennung von Geist und Körper) angeschlossen, den man ja schon früher als Damasio im Tanz gesehen

habe: Das Mit-Gehen findet im Kopf statt.◀73 Annette Hartmann konstatiert, die Spiegelneuronen brächten die Tanzforschung aus der Körper-Geist-Dichotomie heraus, die zwischen dem Körper des Tänzers und dem Geist des Publikums konstruiert werde.◀74 Gabriele Klein hat die »unheimliche Allianz« von Tanz und Medien beschrieben, die aus der Aufzeichnung von Bewegung resultiert (den Geistern, wie in der frühen Fotografie, nur eben hier bewegt), und auf die »heimliche ästhetische Allianz« verwiesen, die beide dennoch unterhielten.◀75 Weitere medienwissenschaftliche Fragen nach dem Konnex von technischen Medien, dem Publikum oder nach Performativität können hier anschließen.

Gabriele Brandstetter hat im Rahmen der »Prognosen über Bewegungen«◀76 (und im Bezug auf die Neurobiologin Ricarda Schuboth) die Lust an der Vorhersage herausgestellt, die mit der Wahrnehmung von Bewegungen einhergeht: Sogar Bewegungen, die wir selbst nicht ausführen können, vielleicht Skispringen oder eine Arabeske tanzen oder ein schwieriges Klavierstück spielen, können wir durch das motorische System vorhersagen. Das ist die Voraussetzung für unser Vergnügen an der Wahrnehmung von Bewegungen. Wir bewundern und verfolgen antizipierend eine schwierige Bewegung und genießen darin die Beherrschung des Körpers im vorhersehbaren Verlauf. Damit fügt Brandstetter der Berechenbarkeit, die diesen Mechanismus in neurophysiologischen Texten kennzeichnet, ein neues Element hinzu, denn in den Genuss einer sich erfüllenden Bewegungsprognose mischt sich noch eine andere Lust: die am Risiko einer vielleicht fehlgehenden Bewegung. Bewegungen haben einen offenen Ausgang, etwa beim Springreiten, oder bei Sportarten mit Gruppen. Oder eben: im Tanz.

Das klingt nicht besonders überraschend, wenn man schon mal ein Fußballspiel gesehen oder gar Sprechakt- und Performativitätstheorien studiert hat, in denen die Möglichkeit des Fehlgehens *conditio sine qua non* jedes Aktes sind. Für Rizzolatti oder Stafford sind beides aber keine Bezugsgrößen. In einem evolutionären Mimesiskonzept hätten Verschiebungen und Neubesetzungen nur als Sackgassen des Lebens Platz und wären nicht wie in der Theorie der Performativität notwendig (ohne Möglichkeit des Scheiterns keine Performanz usw.).◀77

Gabriele Brandstetter hat zusammen mit Christoph Wulf zum Problem des Geist-Körper-Verhältnisses Stellung genommen, zunächst ohne auf die Neurowissenschaften Bezug zu nehmen.◀78 Hier gibt es ein individuelles und ein kollektives Imaginäres, und die Wiederholung im Üben vollzieht eine »Anähnlichung« beider. Ihnen geht es auch um Disziplinarstrategien bei der Einübung von Körperbeherrschung, um die Möglichkeit der Umkehrung von

Stereotypen, der Transgression von Geschlechterklischees, möglicher ekstatischer Zustände usw. Wie das Publikum in einer »kinästhetischen *response*« auf eine Vorführung reagiert, ist offen und keinesfalls so mechanisch, wie ein automatisch feuernendes Neuron nahelegen könnte. Außerdem ist die Erfahrung von Gemeinschaft und Teilhabe zentral.

Diese Befunde lassen sich nun schließlich erstens von der Hochkultur lösen, die die Bezüge der TanzforscherInnen immer noch kennzeichnet, und auf massenmediale Popkultur übertragen, und zweitens lassen sich die Reproduktionstechniken, die diese Teilhabe und Gemeinschaft ebenso allererst ermöglichen wie sie die Wiedererkennbarkeit von z.B. Tänzen garantieren, um die Filmzitate verlängern, wie sie etwa auf YouTube zu finden sind.

Tanzkaraoke ◀79

Musik ist für die Neurowissenschaften ein mehrfach attraktives Anwendungsfeld, da nicht nur die erwarteten Antizipationen stattfinden, sondern diese zudem mit dem GehirnaREAL korrelieren, das für Wellen im allgemeinen zuständig ist, für Meereswellen oder alles, was in diesem Sinne rhythmisch ist – ein Assoziationsfeld von Ursprüngen. ◀80

Wir kennen den Begriff Karaoke vom Singen, und das Karaoke-singen war schon eine komplexe Angelegenheit: Hier sind nicht nur eine Stimme und ein Lied, sondern eine ganze Apparatur aus technischen Verteilern, kulturellen Archiven, Präsenzen und Absenzen in einem mimetischen Verfahren beteiligt. ◀81 Diese Aufführungen sind Wiederaufführungen und schon insofern aus der Perspektive von Performativität – und auch allgemeiner in ihrer Geschlechterperformanz – von Gender Studies beschreibbar. Nimmt die Stimme noch eine medienhistorisch zwitterige Position zwischen Körperlichkeit und Immaterialität ein, so steht der tanzende Körper deutlicher für Materialität und Sichtbarkeit. Tanzkaraoke ist das Wiederaufführen von Bewegungen, wie sie jemand anderes schon gemacht hat, unter der Voraussetzung, dass diese Bewegungen medial reproduziert worden sind, vielen zugänglich waren, dass es ein Publikum für beide gibt, dass das Wiedererkennen des Wiederholten ein Ereignis ist, das auf Techniken beruht, auf verschiedenen Erinnerungsebenen einsetzen kann, zwischen visuellen und propriozeptiven Sinnen spielt.

Teilhabe, Zugehörigkeit, Familie sind allerdings ebenfalls zwiespältige Angelegenheiten.



Abb.4-5: Napoleon Dynamite

Napoleon Dynamite ◀82

Napoleon Dynamite, Protagonist des gleichnamigen Films, ist kein Gewinnertyp. Außenseiter in seiner Klasse, mit stets halbgeschlossenen Augen und halbgeöffnetem Mund, körperlich wie sozial unbeholfen und undynamisch, wird er von seiner Großmutter aufgezogen, zusammen mit seinem 32 Jahre alten Bruder Kip (der keinen Job findet und im Netz stets nach »Babes« sucht); als die Oma zur Kur geht, kommt der Onkel Rick als Aufpasser und dritter Loser im Bunde. Napoleon freundet sich mit einem anderen *slacker* an, dem Mexikaner Pedro, und in lockerer Folge entspannen sich verschiedene Szenen im ländlichen Idaho, die zwischen Sport, Gebärdenpoesie, Männlichkeitsritualen, einer Schultanzparty usw. die verschiedenen stereotypisierten Stadien von Pubertät durchspielen. Der Film wurde ein erstaunlicher Erfolg. Er kostete nur 400.000 Dollar, der Hauptdarsteller Jon Heder erhielt 1000 Dollar Gage, und der Film spielte 156,6 Millionen Dollar ein; er lief erfolgreich beim *Sundance Film Festival*, gewann drei Kategorien bei den *MTV Movie Awards* ◀83, und alle Rezensionen wundern sich, dass so langweilige Typen und so wenig Hand-

lung eine solche Begeisterung entfachen. Zentraler Auslöser der Begeisterung ist die Szene gegen Ende des Films, in der Napoleon spontan seinen Freund Pedro unterstützen muss. Der will Schulsprecher werden und tritt dazu gegen das prototypische blonde weiße Mädchen an, das Summer heißt, Cheerleaderin ist und einen weißen blonden Macho zum Freund hat.

Wer sich zur Wahl stellt, muss eine Vorführung auf der Schulbühne zum Besten geben. Summer performt einen Cheerleader-Tanz mit ihren Freundinnen zu *Larger than Life* von den Backstreet Boys. Nach einer wenig gewinnenden Rede von Pedro legt Napoleon eine Kassette ein. In vorangegangenen Szenen hatte man nur gesehen, dass er in seinem Zimmer zuhause mit dem Video *Dwan's Dance Grooves* hantiert hatte. Jetzt geht Napoleon auf die Bühne. Er hat einen Tanz einstudiert, und er führt ihn seinen gelangweilt-feindlichen MitschülerInnen vor.



Abb.6

Bevor es zur entscheidenden Tanzszene kommt, sind allerdings noch zwei andere Szenen im Film wichtig: In Szene 1: *Love is a flower* sehen wir den Protagonisten als Teil der »Happy Hands«, einem schulischen Gebärdensprachchor, in einer Klassenaufführung. ◀84 Das scheint eine Frauenangelegenheit zu sein – fünf der sechs »Happy Hands« sind Schülerinnen, der Klassenmacho macht sich lustig, dieses Lied und diese Bewegungen sind keine Männersache. (In der Mitte der Reihe stehen übrigens zwei Zwillinge, die als einzige wirklich synchron gebärden, was Genetik nochmal über Neurowissenschaften setzt.) Warum Gebärdensprache? ◀85 Evolutionsbiologen und Kognitionswissenschaftler sind sich einig, dass die Kommunikation per Geste dem gesprochenen Wort vorausging. Die Neurowissenschaftler nehmen explizit darauf Bezug: Die Sprachentwicklung gehe von einem motorischen, nicht einem vokalischen Bereich des Gehirns aus. Und da wir es bei der Gestik also mit einer ursprünglicheren Form zu tun haben, hat auch die Gebärdensprache der Gehörlosen, die zwar arbiträr wie die Lautsprache funktioniert, aber auf vielen Ebenen ikonische Elemente hat (im Liedtext etwa mit der Gebärde für *love*, dargestellt in einer Umarmung), im positiven wie negativen Sinne mit dieser Ursprünglichkeits- und Unmittelbarkeitszuschreibung zu tun.

Die Szene steht am Anfang des Films; bevor also Napoleon tanzen wird, wird das Gebärden geübt, und Napoleon scheint der einzige Mann, der dieses weiblich besetzte Feld des kollektiven Nach-Bewegens begehrt. In der Schlusszene wird die Mädchengruppe rund um Summers Gebärdensprachelemente in ihre Backstreet-Boys-Choreographie einbauen, aber Napoleons Tanz wird



Abb.7 Happy Hands

sie übertreffen. Seine Mimesis stellt in ihrer Unbeholfenheit den Übersetzungsprozess mit aus, der in der *Larger than Life*-Darbietung der Cheerleader verschwunden ist. Seine Unbeholfenheit aber scheint es zu sein, die wiederum beim Publikum so große Empathie auslöst, dass es ihn unvorhergesehen feiert.

Szene 2: Are you ready to get your grooves on?

Napoleon kauft nicht die zu erwartenden ›männlichen‹ Ausstattungsdinge im One-Dollar-Shop, keinen Degen, kein Katastrophenvideo. Das Videocover von *D-Qwon's Dance Grooves* wird im Film nur kurz gezeigt: eine Person, von der man nur erkennt, dass sie schwarz ist, nicht aber, ob sie männlich oder vielleicht doch eher weiblich ist. Mit Bezug auf die *affordance* des Objekts, den Henkel der Tasse, ist hier festzustellen: Wo man sich in der Neurowissenschaft zu den Anforderungen, die etwas durch seine Beschaffenheit stellt, verhalten muss, bleiben diese hier unklar: Wir erfahren nicht, ob Napoleon sich den Bewegungen eines Mannes oder einer Frau ›angeähnelte‹ hat. Es gibt im Film nie einen Blick in Napoleons Zimmer, nur einen einzigen vom Flur aus durch die Tür, wenn er das Video einlegt. Zwischen Stofftieren und einem Minigummi-soldaten sieht man rosa und blaue Poster, weiße Wölfe, ein Einhorn; er trägt ein hellblaues Shirt mit einem Einhorn (›Endurance‹), und das Schild an der Tür sagt: »PegasusXing« – Zwischentiere zwischen Pferden und Fabelwesen, geschlechtlich uneindeutig, kreuzen sich hier, in einem versponnenen, kaum männlich attribuierten Zimmer. Man sieht durch den Türspalt nur noch einen hängenden Arm und hört eine Stimme sagen: »This is *D-Qwon's Dance Grooves*. Are you ready to get your groove on?« Im DVD-Kommentar kann man dann hören, dass diese Stimme dem Regisseur des Films, Jared Hess, gehört (trotzdem haben einige Fans im Netz versucht, das *D-Qwon*-Video zu bekommen). Das heißt: Es gibt kein Vorbild für den berühmten Tanz am Schluss, jedenfalls nicht eine bestimmte Kassette.

Szene 3: Canned heat in my heels tonight, baby.

Es gab nur noch eine Rolle Filmmaterial für die Szene, d. h. 10,5 Minuten Zeit. Der Regisseur erzählt: »Jon [Heder] totally freestyled the whole thing. We had him dance to three different songs, and cut it together.« ◀86 Man erkennt *Michael-Jackson moves*, *Backstreet Boys moves*, *Saturday Night Fever*, *John Travol-*

ta, *Muppets walking* (moon walk?), *spirit fingers* (Disco) und einen »soul train move from *Crooklyn*« ◀87; der Zitatentpool löst sich in einen Anspielungshorizont auf, in dem schwarze Musik und die entsprechenden Tänze schon eine Weile auch von Weißen angeeignet und weiterverarbeitet wurden. Die konkreten Tanzvorbilder sind männlich, die entsprechenden Musikstile Soul, Disco usw. allerdings weniger geschlechterdichotom als z.B. Rock oder Hip Hop. ◀88

Was Napoleon bisher nur in geschlossenen Klangräumen, seinem Zimmer oder seinem Körper unter den Kopfhörern seines Walkman, gehört und erprobt hat, ein Vorgang aus geschlossenen Räumen, gerät in die Öffentlichkeit, im Namen seines Freundes Pedro, den er auf seinem Shirt stehen hat. Etwas ›Inneres‹ tritt in den Lichtkegel einer dunklen Bühne, das Einüben, der Wiederholungsvorgang, die Nachahmung kultureller Codes, Gesten der Männlichkeit, unter dem Signum des ausländischen Namens des anderen.

Irgendwie klappt das nicht. Napoleon ist zu unbeholfen, schlaksig, man sieht den Bewegungen an, dass sie eigentlich mit großer Anspannung, geballter Kraft ausgeführt werden sollen, um die kulturell gebändigte männliche Potenz darzustellen – auch wenn diese gerade in Disco schon selbst mit Augenzwinkern zitiert erscheinen, wenn man etwa John Travolta erinnert –, und diese Bewegungskodes werden hier quasi entleert vorgeführt. Aber: nun ohne Ironie. Fast könnte man sagen, mit Hingabe. Jedenfalls ist es die Szene des Films, in der Napoleon am konzentriertesten wirkt, wenn auch die Mimik ausdruckslos bleibt. Diese Gender-Performance spiegelt oder simuliert die Formen zur Herstellung von Männlichkeit, gerade indem sie ihr Gelingen verfehlt, aber dennoch verliebt in die Formationen bleibt. Ein unerfülltes oder überhaupt unmögliches Begehren, die Rolle zu erfüllen, das gerade dadurch ansteckend wirken kann – oder gerade ein Begehren nach dem Abstand zur Rollenerfüllung.

Napoleon ist natürlich Herr über seine Tanzschritte, aber diese Selbstbestimmung ist eingeschränkt: Disco hatte es von Anfang an mit der Frage nach »Steuerung« bzw. Kontrollverlust zu tun, denn die Aufforderung bestand darin, die Macht über den eigenen Körper dem DJ zu überlassen. ◀89 Die Musik ist aufgeladen mit der Idee, man könnte gar nicht anders als sich der *Canned*



Abb.8-9

heat in seinem Körper hinzugeben◀90; die Bewegungen sind Zitate, die Bewegungsmodi aus einem festen geschlechtsspezifischen Repertoire.

Jamiroquais Album heißt passenderweise *Synkronized*; synchronisiert, in Übereinstimmung oder auch: Einklang gebracht werden verschiedene popgeschichtliche Vorgänger. In Rezensionen wurden die Anschlüsse an die Discosounds der 1970er Jahre, an Michael Jackson und Stevie Wonder diskutiert – und wenn das Album nicht so sehr auf dem Stand der 90er Jahre-Technologien abgemischt sei◀91, wäre dieses Synchronisieren eher eine Wiederholung ohne Verschiebung, Fehler, blinde Flecken. Was man nicht hören und nur sehen kann, ist, dass *Synkronized* mit k geschrieben ist, ein Fehler hat sich in die Mimesis geschlichen; im Deutschen bezeichnet *Synchronisieren* ja z.B. auch das Neuvertonen von Filmdialogen in anderen Nationalsprachen, also eher ein paralleles Mitsprechen als ein Neusprechen.

Ein Neusprechen, ein Neuvertanen könnte auf einer der zahllosen YouTube-Seiten gesucht werden, die die DanceContests amerikanischer High Schools und ihre Wiederaufführungen der »Napoleon Dynamite Dance Scene« zeigen – die Wiederholung und die Lust, seinen groove ready zu bekommen, findet keinen Abschluss...◀92

Diedrich Diederichsen hat den *Loop* als popkulturelle Figur mit den zeitgenössischen Fortschrittsideologien und Gouvernamentalität des Selbst zusammengedacht. Wo man dazu angehalten ist und es in der Regel ja auch ›selbst‹ verfolgt, im Leben ›voranzukommen‹, bildet der Loop eine erstaunliche Rückwende. Diederichsen: »Alle wollen, dass es weitergeht, während der Loop das zentrale formale Modell kultureller Produktion geworden ist.«◀93 Oder wird in der spezifischen Wiederholung des Loops etwas Neues erlebt?

Ich, die anderen und schließlich der geloopte Sound oder das geloopte Bild sind wie Subjekte einander anders. Die Wiederholung des geloopten Klang- oder Bildobjekts und unsere vermeintliche Selbstidentität als Subjekte sind die Gleichheits-Beziehungen. Wenn dann aber etwas Gleiches doch anders wird, etwas Anderes gleich wird, wissen wir besser, woran wir sind. Wir machen Fortschritte. Tja, im Loop kommt man weiter.◀93

Weil sich eine Vervielfachung von Beobachter- und Aktionsperspektiven einstellt. Der Karaketänzer erfährt sein Vorbild aktiv und passiv, und sich selbst◀94 (und natürlich bleiben die Trennungen von aktiv und passiv, von Vorbild und Selbst nicht beim alten).

Das bringt uns zurück zu den Neuro-Philosophien vom Anfang.

Schluss: Automatismen und das Neue in der Wiederholung: Nicht dermaßen wiederholen

Das Bewusstsein von Selbst entstand (nach Taylor und Rizzolatti) durch den Kurzschluss von Vergangenheit (dem Sehen des Videos) und der Gegenwart; die gegenwärtige Erfahrung bezog sich auf die vergangene, um zu werden, was sie ist – und wir haben einem solchen Moment irgendwie beigewohnt, wenn wir *Napoleon Dynamite* sehen, die Aufführung einer Selbstfindung zwischen Vorbildern und verfehlter Wiederholung, Žižeks These von der Selbstbezüglichkeit über den Umweg als Möglichkeitsbedingung von roher Selbstbewusstheit. Auch dieses Ibi war nicht ohne Alibi.

Aber wir haben es nicht nur beobachtet, wir haben es mit gemacht. Was Damasio über den Homunculus im Kopf spekulierte, trifft für uns zu: »Die beiden Fragen [nach Erzeuger und Beobachter des Films] sind so eng miteinander verwandt, dass dieses in jenem enthalten ist.«⁹⁵ Konstitutiv für die Produktion von Tanz, Selbst, Kultur ist nicht nur das Spiegelverhältnis von D-Qwon und Napoleon oder Napoleon und uns usw. Die ›Einführung‹ findet nicht nur zwischen menschlichen Figuren statt, sondern bezieht auch die Apparaturen mit ein, ein bestimmtes popkulturelles Repertoire an *Dance moves*, die Massenmedien und Fanmassen, die diese *moves* zu bekannten kanonischen gemacht haben, Aufzeichnungs- und Distributionstechniken.

Die »Schleife der Freiheit« (Metzinger/Žižek), die notwendigerweise eine Lücke in ihrem Verlauf haben muss, um zu sich selbst zurückzukehren und ein (Selbst-)Bewusstsein zu produzieren, hat *Napoleon Dynamite* vielfach gebunden: Es verbinden sich die Wünsche nach der Freundschaft mit einem *girl*, nach einer positiven *response* des Publikums, nach einem Anschluss an die aktuelle gemeinsame aufführbare Popkultur; es geht nicht ohne Risse darin wie die Unsichtbarkeit des Einübens im rosa-hellblauen Zimmer oder das ›Misslingen‹ des Ausdrucks in Mimik und Gestik à la Backstreet Boys.

Wir haben gesehen, dass in unseren Beispielen Musterbildungen stattfinden, die mehr oder weniger gelingen, die wenig steuerbar sind, und die in jedem Fall an Bahnungen mitarbeiten, egal ob sie mehr oder weniger willkürlich oder unwillkürlich in Gang gesetzt werden. Im Fall der Tanzkaraoke können wir außerdem im weiteren Sinne von »verteilten Systemen« sprechen, von einem System aus Video, Institution (Schule, Labor), sozialen Netzen (*boys+girls, peer groups*), körperlichen Bewegungsformeln, Kameras, Bühnen, Soundverstärkern, der Musikindustrie... »Abweichung« ist möglich, Veränderung ist nicht immer das Ergebnis einer geplanten Revolution, sondern kann

selbst auch mit verteilter Lenkung (des Subjekts und des Zitierten) geschehen. Kann es darin etwas Neues geben?

Nach der Wahl von Barack Obama haben amerikanische Intellektuelle aus verschiedenen Gründen davor gewarnt, mit der Rede vom »Change« in Euphorie auszubrechen. Anders wieder einmal Slavoj Žižek.◀96 Der fragt sich, ob es Fortschritt in der Geschichte geben kann, und antwortet: Fortschritt ist dort, wo eine Veränderung nicht nur stattfindet, sondern auch eine Möglichkeit eröffnet wird, die Möglichkeit, dass überhaupt etwas grundlegendes Neues passiert. Veränderung liegt schon darin, dass sie überhaupt möglich wird, denn dazu muss sie das, was sie bislang unmöglich gemacht hat und worin sie nicht vorgesehen war, sprengen. Naiv ist, wer an die gegebene Realität glaubt und die Realität der Möglichkeiten verkennt. Aber es ginge darum, die Realität nicht absolut zu setzen und Unerwartetes für möglich zu halten. Mit Napoleon Dynamite möchte ich hinzufügen: »Unerwartet« kann auch eine unvollendete oder eine misslungene Wiederholung sein, eben kein »Echo«, kein »Spiegel«, sondern ein Scheitern, vielleicht ein produktives Scheitern, aber auch das ist unabsehbar. Das Selbst, das in dieser Performance identitätsstiftende Prozesse akkumuliert, findet sich in Abweichungen.

Wenn es ein Modell gäbe, das die Produktivität von Automatismen mit der von offenen Möglichkeitshorizonten kombinieren könnte, wäre das sicher das Modell der Wahl für Roboter, Menschen, Tänzer und alle anderen.

Anmerkungen

- 1► Die Neurowissenschaftler Manfred Spitzer oder auch Vittorio Gallese möchten lieber von Simulationen statt von Spiegelungen sprechen – beide Begriffe sind für die Aktivität der Spiegelneurone mehr oder weniger zutreffend. Spitzer in seiner Sendung: Gehirn und Geist, BR, Juni 2007. Vgl. Annette Hartmann, in: Johannes Birringer, Josephine Fenger (Hg.), unter Mitarbeit von Sabine Kroß, Tanz im Kopf. Dance and Cognition, Münster, Hamburg (Lit) 2006, 193; vgl. Vittorio Gallese, The manifold nature of interpersonal relations. The quest for a common mechanism, in: Philosophical Transactions of the Royal Society, London, 358, 2003, 2, 521-523.
- 2► Etwa mit Blick auf die Psychoanalyse Marie-Luise Angerer, die die Unberechenbarkeit, Unverfügbarkeit und andere psychoanalytische Kennzeichnungen des begehrenden Subjekts mit den teleologischen Erklärungsmustern verdrängt sieht: Dies., Vom Begehren nach dem Affekt, Zürich, Berlin (Diaphanes) 2007.

- 3 ▶ Slavoj Žižek, Parallaxe, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2006, aus dem Englischen von Frank Born, bes. 168–234.
- 4 ▶ Wikipedia betitelt das Bild: »neonatale Imitation«.
- 5 ▶ Vgl. Rüdiger Labahn: Lernen durch Beobachten: Schlaganfallpatienten könnten von Videoverfahren profitieren, in: Informationsdienst Wissenschaft, 9.4.2003, innovations-report, http://www.innovations-report.de/html/berichte/medizin_gesundheit/bericht-17706.html, gesehen am 08.03.2012.
- 6 ▶ Dieser »ideomotorische Effekt« wurde später auch »Carpenter-Effekt« genannt. Der englische Naturwissenschaftler William Benjamin Carpenter (1813–1885) beschrieb ihn zum ersten Mal 1852. M. N. Eagle und J. C. Wakefield haben darauf hingewiesen, dass diese Entdeckung der Spiegelneuronen von den Vertretern der Gestalttheorie, insbesondere Wolfgang Köhler, schon in den 20er Jahren mit ihrer Isomorphie-Annahme vorweggenommen worden ist.
- 7 ▶ Vgl. Hartmut Winkler, Spuren, Bahnen, in: Hannelore Bublitz, Roman Marek, Christina Louise Steinmann, Hartmut Winkler (Hg.), Automatismen, München (Fink) 2010, 39–59, der auf das Fehlen der Wiederholung in Freuds Spurbegriff verweist – anders im Begriff der Bahnung von 1895 (Freud: »Die Rettung liegt also darin, daß wir die dauernde Beeinflussung durch die Erregung einer Klasse von Neuronen zuschreiben, die Unveränderlichkeit dagegen, also die Frische für neue Erregungen einer anderen«).
- 8 ▶ Rizzolatti war 1995 der Entdecker der motorischen Spiegelneuronen; Arbib und er erweiterten das dann zusammen auf die Sprache, vgl. Gallese, Fadiga, Fogassi, Rizzolatti in: Brain, 1996. Die Entdeckung der *mirror neurons* bei Makaken führte zur *Mirror System Hypothesis* (MSH) über die Evolution der sprachunterstützenden Hirnregionen, vgl. dies., Language Within Our Grasp, in: Trends in Neuroscience, 1998.
- 9 ▶ Vgl. Hans-Arthur Marsiske, Lösen Erdnüsse das Rätsel der Sprache?, in: Telepolis, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/13/13031/1.html>, dort datiert 3.8.2002, gesehen am 08.03.2012.
- 10 ▶ Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls, Frankfurt/M. (Suhrkamp, edition unseld Bd. 11) 2008, 12 (So quel que fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio, Mailand 2006) aus dem Italienischen von Friedrich Griese.
- 11 ▶ Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 62f.
- 12 ▶ Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 47. Der Begriff des Angebotscharakters, *affordance*, wird von James J. Gibson übernommen.
- 13 ▶ Zum Verhältnis von Vorhersage und Performanz vgl. besonders: Ricarda I. Schubotz, Zum neurophysiologischen Zusammenhang von Bewegung und Vorhersage, in: Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters, Kai van Eikels (Hg.), Prognosen über Bewegungen, Berlin (b-books) 2009, 144–149.
- 14 ▶ Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 60.

- 15** ▶ Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie. Objekte sind Pole virtueller Akte, der Raum ist das System der Relationen für die Akte, und beider Maß entspricht den Körperteilen.
- 16** ▶ Seit Anfang des 20. Jahrhunderts werden die Funktionen von Gehirnregionen in der Regel in Tierversuchen untersucht. Nur selten ist die Rede von Neurochirurgen, die z.B. bei Operationen an Epileptikern ebenfalls Untersuchungen anstellen (bestimmte Kortexregionen elektrisch stimulieren usw.). Vgl. Danielle van Versendaal, On Mirror Neurons or Why it is Okay to be a Couch Potato, in: Articles, Issue 4, 18.10.2007.
- 17** ▶ Erst spät in Rizzolattis Buch wird der neue Typ der »Echo-Spiegelneurone« eingeführt (Seite 172), entdeckt von Luciano Fadiga und Kollegen.
- 18** ▶ In verschiedenen Therapieformen finden diese Ergebnisse Anwendung (Videotherapie für Schlaganfallpatienten, Psychotherapien bis hin zum Autismus usw.). Rüdiger Labahn, Lernen durch Beobachten: Schlaganfallpatienten könnten von Videoverfahren profitieren, in: Informationsdienst Wissenschaft, 9.4.2003, innovations-report, http://www.innovations-report.de/html/berichte/medizin_gesundheit/bericht-17706.html, gesehen am 08.03.2012..
- 19** ▶ Michael A. Arbib, Mary B. Hesse, The construction of reality, Cambridge (MIT Press), 2. Aufl 2002.
- 20** ▶ Arbib, Hesse, The construction of reality, x, xii.
- 21** ▶ Arbib, Hesse, The construction of reality, 13–15.
- 22** ▶ Arbib, Hesse, The construction of reality, 42, 63.
- 23** ▶ Arbib, Hesse, The construction of reality, 69.
- 24** ▶ Arbib, Hesse, The construction of reality, 64f.
- 25** ▶ Vgl. dazu den letzten Satz: »The construction of reality is in our schemas.« Arbib, Hesse, The construction of reality, 267.
- 26** ▶ Joachim Bauer, Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone, Hamburg (Hoffmann und Campe) 2005, 169.
- 27** ▶ Bauer, Warum ich fühle, was du fühlst, 170. - Die Evolutionstheorie selbst wird außerdem ergänzt: Michael Arbib und andere datieren die Evolution der Spiegelneurone im gemeinsamen Vorfahren von Menschen und Affen vor mehr als 20 Millionen Jahren; differenziertere Spiegelneurone geben dem Vorfahren, den wir mit dem Schimpansen teilen, vor 5–6 Millionen Jahren die Fähigkeit zur groben Nachahmung; vor 2 Millionen Jahren dann sei mit dem Homo habilis und seinen Neuronen die Grundlage einer mimischen Kultur entstanden, die zur Blüte kam mit dem Homo erectus vor 1,5 Millionen Jahren bis 300.000 Jahren. Der Homo sapiens entwickelte das weiter... Vgl. auch: Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 164f., der die Stadien mimetischer Fähigkeiten durch die letzten 20 Millionen Jahre der Primaten nachzeichnet.
- 28** ▶ »Warum sich Planung und Antizipation im PMC [prä-motorischen Kortex] vereinen, ist noch nicht klar. ›Aber vielleicht, sagt Ricarda Schubotz, ›können wir uns in einer ständig wechselnden Umwelt nur dann orientieren, wenn wir uns in alles, was sich vorher-

sagbar bewegt, hineinversetzen – als seien wir selbst die Verursacher.« Klaus Wilhelm, Wie uns das Gehirn bewegt, in: Max-Planck-Forschung, Heft 1/2007, 32–36, online unter <http://www.mpg.de/bilderBerichteDokumente/multimedial/mpForschung/2007/heft/pdf14.pdf>, zuletzt gesehen am 5.7.2009.

29 ▶ Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 138.

30 ▶ Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 141f.

31 ▶ Mit der Rolle von Geschlecht in der Hirnforschung hat sich u.a. Sigrd Schmitz auseinandergesetzt: Hier werden etwa Studien, die belegen sollen, dass Frauen- und Männerhirne die beiden Hirnhälften unterschiedlich stark vernetzen, ebenso kritisch diskutiert wie die Interpretation anderer Untersuchungen mit Blick auf den Faktor Geschlecht, meist mit dem Ergebnis: wo signifikante Unterschiede behauptet werden, ist bei größeren Stichproben nichts mehr zu finden. Vgl. Sigrd Schmitz, Frauen und Männergehirne. Mythos oder Wirklichkeit?, in: Smilla Ebeling, Sigrd Schmitz (Hg.), Geschlechterforschung und Naturwissenschaften. Einführung in ein komplexes Wechselspiel, Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften) 2006, 211–233. Allgemein kommentieren Gender and Technology Studies (auch über Frauen- und Männerhirne hinaus) die unhinterfragten Auffassungen von Objektivität, Evidenz sowie bestimmte Ideen von teleologischer Evolution und Natürlichkeit. Das wäre auch für die Neurowissenschaft weiterzudenken (wenn etwa die zentrale Rolle der Empathie immer wieder hervorgehoben wird, die doch als Frauendomäne gilt, wäre zu fragen, wieso die tonangebenden Wissenschaften mit dieser Erkenntnis noch nicht die Löhne von Pflegerinnen heraufgesetzt haben, usw.).

32 ▶ Auch wenn Theweleit noch stärker die Rolle eines ›Körperspeichers‹ als eines ›Hirnspeichers‹ betont. Vgl. Claudia Hempel, Der Körper als Speicher. Klaus Theweleit über Hirnforschung, das Unbewusste und die Realität, in: Telepolis. Die Zeitschrift der Netzkultur, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/26/26844/1.html>, 25.12.2007, gesehen am 08.03.2012.

33 ▶ »Peter Brook sagte vor einiger Zeit in einem Interview, die Neurowissenschaften hätten mit der Entdeckung der Spiegelneurone zu verstehen begonnen, was das Theater seit jeher gewußt habe. Für den großen britischen Bühnendichter und Regisseur wäre die Mühe des Schauspielers umsonst, verstünde er es nicht, über alle sprachlichen oder kulturellen Schranken hinweg die Laute und Bewegungen seines eigenen Körpers den Zuschauern mitzuteilen und diese dadurch zu Mitwirkenden eines Ereignisses zu machen, zu dessen Entstehung sie beitragen müssen. Auf dieser unmittelbaren Teilhabe beruhe die Realität und Rechtfertigung des Theaters, und für sie lieferten die Spiegelneurone mit ihrer Fähigkeit, sich zu aktivieren, wenn man eine Aktion ausführt oder andere sie ausführen sieht, die biologische Basis.« Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 11. Vgl. Žižek, Parallaxe, 222. Barbara Maria Stafford illustrierte ihre Thesen mit bildender Kunst, dies., Echo Objects. The Cognitive Work of Images, Chicago und London

(University of Chicago Press) 2007. Manfred Spitzer schrieb ein Buch über »Musik im Kopf«, ders., Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk, Stuttgart, New York (Schattauer) 2002, 5. Aufl. 2005; insgesamt tauchen viele Metaphern aus der Musik auf, etwa bei Rizzolatti, der die Handlungsketten als »so flüchtig wie kinetische Melodien« beschreibt oder von der »Melodie der Handlung« spricht (was Harmonie nahelegt, ein angenehmes Abspulen, Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 120, 113); auch der Begriff der »Resonanz« spielt eine große Rolle oder Vittorio Gallese »attunement«: Vittorio Gallese, Intentional Attunement. The Mirror Neural System and its role in interpersonal relations, www.interdisciplines.org/mirror/papers/1,15.11.2004, gesehen am 08.03.2012; beliebt sind auch Lernbeispiele etwa aus dem Geigenspiel, wo durch Beobachtung des Geigenmeisters gelernt wird, Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 105 et passim.

- 34** ▶ Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 15.
- 35** ▶ Bernhard Waldenfels, Sichbewegen, in: Gabriele Brandstetter, Christoph Wulf (Hg.), Tanz als Anthropologie, München (Fink) 2007, 14ff, hier 22.
- 36** ▶ Antonio R. Damasio, Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins, München (List/Ullstein) 2000 (The Feeling of what Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness, New York 1999) übers. v. Hainer Kober.
- Verlagswerbung: »In Descartes' Irrtum« [Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn, München (List/Ullstein) 4. Aufl. 2006 (Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain, New York 1994) übers. v. Hainer Kober] widerlegte Antonio R. Damasio die Theorie vom Dualismus von Gefühl und Verstand. Nun geht er einen Schritt weiter und entschlüsselt eines der letzten Geheimnisse der Psychologie: das Bewusstsein. Jenseits gängiger Theorien zeigt er, wie im Gehirn neuronale Signale zu Mustern verarbeitet und wie Vorstellungen gebildet werden und stellt die entscheidende Frage nach der Entstehung unseres Selbst-Sinns. Damasio's These: Die Grundvoraussetzung für die Entwicklung eines Bewusstseins sind Emotionen und Gefühle.« Der Neurologe erklärt, es gebe keine vom Gefühl unabhängige Ratio wie bei Descartes, sondern eine enge Verknüpfung von beiden im Gehirn; der Körper sei die Grundlage, die Matrix neuronaler Prozesse, die wir als Bewusstsein erleben (Damasio, Ich fühle, also bin ich, 17).
- 37** ▶ Damasio, Ich fühle, also bin ich, 13.
- 38** ▶ Bauer, Warum ich fühle, was du fühlst, 9.
- 39** ▶ Damasio, Ich fühle, also bin ich, 23.
- 40** ▶ Barbara Maria Stafford, Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung, Amsterdam, Dresden (Verlag der Kunst) 1998, 206, übers. von Anne Vonderstein, (Artful Science. Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education, Cambridge, Mass. (MIT Press) 1994). Weitere Bücher: dies., Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting; dies., Good Looking: Essays

on the Virtue of Images; dies., *Artful Science: Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*; dies., *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, und dies., *Voyage into Substance: Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account, 1760–1840*.

- 41** ▶ *Artful Science* von 1994 ist unter dem Titel »Kunstvolle Wissenschaft« 1998 auf Deutsch erschienen (hier ging es u.a. um die Verdrängung von Kunst, Bildern usw. aus der Rationalitätsentwicklung im 18. Jahrhundert); bereits der Titel war ein Amalgam aus *art* und *science*.
- 42** ▶ Barbara Maria Stafford, *Echo Objects. The Cognitive Work of Images*, Chicago und London (University of Chicago Press) 2007.
- 43** ▶ Stafford meint, dass »Bilder« hier erkenntnisleitend seien (unter Bildern versteht sie alles von der Höhlenmalerei, Videostills, über Embleme oder Installationsfotografie bis zur Magnetresonanztomographie, aber auch visuell identifizierbaren *patterns*, innere, äußere, von den Gehirnvorgängen erstellte Darstellungen oder Gemälde, ohne Blick auf intermediale Übersetzungsvorgänge). Vgl. dazu ein Zitat aus der Verlagswerbung: »At the center of all that colorful flux lies Barbara Stafford's acute critical intelligence, snuggled like a sniper in a jungle. Cognitive scientists, as well as those working in the arts and humanities, have much to learn from this unique and thought-provoking work.« Andy Clark, author of *Natural-Born Cyborgs: Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence*.
- 44** ▶ Stafford, *Echo Objects*, 9f., 12, 14f. et passim.
- 45** ▶ Stafford, *Echo Objects*, 212. - Mit Blick auf Film und Psychologie hat Robin Curtis das Phänomen der Empathie hier weiter untersucht, vgl. dies., *Expanded Empathy: Mirror Neurons and Einfühlung*, in: Joseph und Barbara Anderson (Hg.), *Narration and Spectatorship in Moving Images: Perception, Imagination, Emotion*, Cambridge (Cambridge Scholars Press) 2007.
- 46** ▶ Stafford, *Echo Objects*, 206.
- 47** ▶ Verlagswerbung.
- 48** ▶ In keinem Fall ist es denkbar oder angelegt, dass sich beide Bereiche widersprechen, in ein kritisierendes Verhältnis zueinander rücken. Damit ist es z.B. auch nicht möglich, zu sagen, ob ein Kunstwerk mehr oder weniger gelungen ist oder ob ein Theorem mehr oder weniger überzeugt; beide sind immer schon im Recht. Die eigene Position derjenigen, die Analogien stiftet, steht ganz und gar nicht zur Debatte. Und wenn es nicht um die einzelnen Felder ginge, sondern um Konzepte, die beiden eigen sind (wie »Selbstorganisation« oder »Musterbildung«), dann müssten sich Verhältnisse darstellen lassen, die wiederum Differenzen als produktiv herausstellen, sonst braucht man die Felder nicht mehr. Stellenweise, aber nicht systematisch, erscheinen an diesen Stellen in der Argumentation auch abstrakte Begriffe wie »Oszillation, Synchronizität« als Bindeglieder; wenn das nun grundlegende Strukturprinzipien beider *cultures* wären,

müsste man vielleicht ein Buch über Oszillation und Synchronizität schreiben. - Vgl. dazu: Ivar Hagendorn, Einige Bemerkungen zu einer künftigen Neurokritik des Tanzes, in: Johannes Birringer, Josephine Fenger (Hg.), unter Mitarbeit von Sabine Kroß, Tanz im Kopf. Dance and Cognition, Münster, Hamburg (Lit) 2006, 233-240.

49 ► Verlagswerbung.

50 ► Marie-Luise Angerer, Vom Begehren nach dem Affekt, Zürich, Berlin (Diaphanes) 2007.

51 ► »Es sind nicht die Gene, die die Libido steuern, ... es ist jener ich-fremde, affektive Zustand, der Angst, Glück, Aufregung und Erregung in Bilder transponiert, die die Realität übersetzen. Diese Übersetzungsdimension, die ein Aufmachen des Körpers durch die Sprache ermöglicht, ist in der Fassung einer affektiven Reaktion verlorengegangen.« Angerer, Vom Begehren nach dem Affekt, 123. Differenz und Repräsentation werden nun nach Angerers Analyse von den Affekttheorien kurzgeschlossen: »Freuds Begriff des Sexuellen als Trieb, der sich im Begriff des Begehrens von Lacan fortgeschrieben hat, ist heute durch die Evidenz von Neuronen, Genen und Hormonen ersetzt worden.« Angerer, Vom Begehren nach dem Affekt, 29. »Anstatt die Naturalisierung von Affekten als neue Form der Normierung zu begreifen, ... werden sie eingesetzt, um etwas zu schließen.« Angerer, Vom Begehren nach dem Affekt, 37.

52 ► Žižek, Parallaxe, 168.

53 ► Žižek, Parallaxe, 169.

54 ► Lernen und Gedächtnis spielen bei der Verstärkung bzw. Aufhebung synaptischer Verbindungen eine Schlüsselrolle: Neuronen ›merken sich‹ ihre Stimulationen, können sie aktiv strukturieren usw. Vulgärmaterialismus und Idealismus sind sich in der Ablehnung dieser Plastizität einig. Žižek schreibt: Es sei »eine merkwürdige Überzeugung, daß das Gehirn, anders als andere Organe, nicht wachse und sich erneuere, sondern daß seine Zellen einfach nach und nach abstürben, die sich, obwohl inzwischen empirisch widerlegt, noch immer hartnäckig hält. Es wird dabei übersehen, daß unser Geist nicht nur die Welt reflektiert, sondern Teil des transformativen Austauschs mit der Welt ist, daß er die Möglichkeiten der Transformation ›reflektiert, daß er die Welt durch mögliche ›Entwürfe‹ sieht, daß die Transformation auch eine Selbsttransformation ist und daß dieser Austausch auch das Gehirn als biologischen ›Sitz‹ des Geistes verändert.« Ebd.

55 ► Zur sogenannten »Philosophie des Geistes« und Fragen nach der Beobachtbarkeit von Bewußtsein vgl. die Diskussion von Damasio »Selbst« und »Proto-Selbst« (Žižek, Parallaxe, 171), von Dennetts »Bewusstsein« (ebd., 190ff., 222) oder von Thomas Metzingers »Transparenz« (ebd., 178ff.).

56 ► Žižek, Parallaxe, 222 bezieht sich auf Dennett, Freedom evolves, New York (Viking) 2003, 245: »Geistige Inhalte werden nicht dadurch bewusst, dass sie irgendeinen besonderen Raum im Gehirn betreten oder in irgendein privilegiertes und geheimnis-

volles Medium transduziert werden, sondern dadurch, dass sie die Wettbewerbe um die Vorherrschaft gegen andere geistige Inhalte gewinnen«.

57 ▶ Žižek, Parallaxe, 206.

58 ▶ Žižek, Parallaxe, 207, 222f.

59 ▶ John G. Taylor, *The Race for Consciousness*, Cambridge (MIT Press) 2001, 275, zit. in Žižek, Parallaxe, 174.

60 ▶ Žižek, Parallaxe, 174f.

61 ▶ Ebd.

62 ▶ Žižek, Parallaxe, 210.

63 ▶ Žižek, Parallaxe, 175.

64 ▶ Žižek, Parallaxe, 176.

65 ▶ Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 132.

66 ▶ Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 136: »Der ›Akt des Beobachters‹ ist ein potentieller Akt, hervorgerufen durch die Aktivität der SN, die imstande sind, die sensorische Information motorisch zu kodieren und so jene ›Wechselseitigkeit‹ von Akten und Intentionen zu ermöglichen, die unserem unmittelbaren Erkennen der Bedeutung der Gesten der anderen zugrunde liegt. Das Verstehen der Intentionen anderer hat hier nichts ›Theoretisches‹, sondern stützt sich auf die automatische Selektion jener Handlungsstrategien, die sich gemäß unserem motorischen Wissen am ehesten mit der jeweils beobachteten Situation vereinbaren lassen.«

Zur Unmittelbarkeit siehe auch: Bauer, *Warum ich fühle, was du fühlst*: zum »Resonanzphänomen«: 7, 10; zur Ansteckungsgefahr: 11, zu *joint attention* und *emotional contagion*: 12. »Der Vorgang der Spiegelung passiert simultan, unwillkürlich und ohne jedes Nachdenken. Von der wahrgenommenen Handlung wird eine interne neuronale Kopie hergestellt, so, als vollzöge der Beobachter die Handlung selbst. Ob er sie wirklich vollzieht, bleibt ihm freigestellt. Wogegen er sich aber gar nicht wehren kann, ist, dass seine in Resonanz versetzten Spiegelneurone das in ihnen gespeicherte Handlungsprogramm in seine innere Vorstellung heben. Was er beobachtet, wird auf der eigenen neurobiologischen Tastatur in Echtzeit nachgespielt.« (Bauer, *Warum ich fühle, was du fühlst*, 26).

67 ▶ Rizzolatti, Sinigaglia, Empathie, 95.

68 ▶ Bauer, *Warum ich fühle, was du fühlst*, 170 fragt: »Kann es sein, dass *fitness* und *survival* nur Begleiterscheinungen des Bemühens um Spiegelung und Kommunikation sind? Das starke Alphatier, das sich beim Kampf um die besten Weibchen gegen alle Konkurrenten durchsetzen konnte, wäre – trotz aller Gene – nicht zu einem solchen Exemplar geworden, hätte es als Säugling nicht Förderung erfahren und als Jungtier nicht die Möglichkeit gehabt, seine kämpferischen Begabungen durch Lernen und Üben erst einmal zur Entfaltung zu bringen.« Die Gesellschaft ist selbst schuld, wenn sie Alphatierchen produziert; es muss wohl ein Vorteil sein. »Das Bemühen um Passung,

Spiegelung und Resonanz durchzieht die gesamte Biologie.« Schon die DNA sei schließlich paarig (sic!).

Eine weitere skeptische Bemerkung am Rande: zum Schmerz. Die Wiederholung, z.B. eine rhythmische Strukturierung, unterstützt die Bildung von Bahnungen, und damit das Entstehen von Strukturen; warum das allerdings bevorzugt unter Schmerzen geschehen soll, ist ein Geheimnis der Forscher. Wie Hartmut Winkler zitiert, bleibt nach Friedrich Nietzsche nur das im Gedächtnis, was nicht aufhört, weh zu tun, und auch die Beispiele von Arbib und Hesse gehen ausschließlich in diese Richtung. Ich zitiere (ohne Gegenbeispiele wegzulassen): »[E]s schmerzt, an einen Stein zu treten oder in eine peinliche Situation zu geraten; wenn man sich schneidet, so blutet man; lässt man eine Tasse fallen, wird der Kaffee verschüttet, die Tasse kann kaputt gehen, und Liebe kann sich in Eifersucht verwandeln.« (Wenn man bedenkt, dass die Affen in den Neuro-Laboren auch mit Belohnungen geködert werden, scheint sich hier das Menschliche als besonders schmerzempfindlich zu verstehen.) Vgl. Arbib, Hesse, *The construction of reality*, x, 61, u.v.a.

- 69** ▶ Žižek, *Parallaxe*, 189, zitiert Metzinger, 634: »Man kann, zumindest im Prinzip, aus seiner biologischen Geschichte erwachen. Man kann heranwachsen, seine eigenen Ziele definieren und Autonomie erlangen. Und man kann anfangen, Mutter Natur Kontra zu geben und ihr Selbstgespräch auf eine neue Stufe zu heben.« Žižek kommentiert: »Auf dem Höhepunkt des naturalistischen Reduktionismus der menschlichen Subjektivität erleben wir also überraschenderweise eine triumphale Rückkehr des aufklärerischen Motivs des reifen, autonomen ... ja was denn? des Selbst sicher nicht...« (ebd.)
- 70** ▶ Žižek, *Parallaxe*, 178, mit Bezug auf Metzinger, *Being no one. The self-model theory of Subjectivity*, Cambridge (MIT Press) 2004, weiter: »Wirklichkeit« gibt es wie das »Selbst« nur, insofern es in ihrem Innersten eine ontologische Lücke, einen Riss gibt. Vielleicht sind wir nur insofern »frei«, als wir dieses »epistemologische Hindernis« notwendig verkennen müssen; Žižek nennt das den »unbewussten Akt der Freiheit«, Žižek, *Parallaxe*, 225f. Auch der Filter im Wahrnehmungsapparat ist unvermeidlich, in Zahlen ausgedrückt: die Wahrnehmungsorgane nehmen riesig viele Daten auf, aber das Bewusstsein nur 7 Bit pro Sekunde – hier muss Komplexität reduziert werden, so wie es auch die Abstraktionsmaschine namens Sprache praktiziert, Žižek, *Parallaxe*, 224.
- 71** ▶ Vgl. u.a.: Gabriele Klein, Christa Zipprich (Hg.), *tanz theorie text*, unter Mitarbeit von Sabine Kroß, Münster, Hamburg (Lit) 2000; darin dies., *TanzTheorieText: Zur Einführung*, 1–14; Johannes Birringer, *Experimentelle Tanzmedien – Interaktive Systeme*, 447–498; vgl. außerdem: dies. (Hg.), *tanz bild medien*, Münster, Hamburg (Lit) 2000; Johannes Birringer, Josephine Fenger (Hg.), unter Mitarbeit von Sabine Kroß, *Tanz im Kopf. Dance and Cognition*, Münster, Hamburg (Lit) 2006; hierin besonders die kognitionsbezogenen Beiträge: Johannes Birringer, *Introduction: Dancing and Cognition*, 15–28; Annette Hartmann, *Mit dem Körper memorieren. Betrachtung des Körpergedächtnisses im*

Tanz aus neurowissenschaftlicher Perspektive, 185–200; Beatriz Calvo-Merino, Daniel Glaser, Julie Grèzes, Dick Passingham, Patrick Haggard, *Seeing What You Can Do: The Dancer's Brain*, 201–210.

- 72** ▶ Ein Band mit einem Schwerpunkt auf Wissen und Gedächtnis in der Tanzwissenschaft: Sabine Gehrn, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld (transcript) 2007 (Reihe *TanzScripte*, hg. von Klein und Brandstetter, Bd. 9), darin u.a.: Gabriele Klein, *Dance in a Knowledge Society*, 25–36; Gabriele Brandstetter, *Dance as Culture of Knowledge. Body Memory and the Challenge of Theoretical Knowledge*, 37–48; Claudia Jeschke: *Re-Constructions: Figures of Thought and Figures of Dance: Nijinsky's FAUNE*, 173–184; Inge Baxmann, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship between Movement and History*, 207–216; Erika Fischer-Lichte, *On the Threshold. Aesthetic Experience in Performances*, 227–233.
- 73** ▶ Josephine Fenger, Vorwort, in: Johannes Birringer, Josephine Fenger (Hg.), unter Mitarbeit von Sabine Kroß, Münster, Hamburg (Lit) 2006, 1–14, hier 1, 3.
- 74** ▶ Hartmann, *Mit dem Körper memorieren*, 187.
- 75** ▶ Gabriele Klein, *Tanz & Medien: Un/Heimliche Allianzen. Eine Einleitung*, in: dies., *tanz bild medien*, 7–17, hier 8, 11 et passim.
- 76** ▶ Gabriele Brandstetter, *Szenen der Weissagung – Telekinetische Orakel und Prognosen*, unter: *Prognosen über Bewegungen*, <http://www.prognosen-ueber-bewegungen.de/files/159/file/brandstetter-abstract-de.pdf>, gesehen am 08.03.2012.
- 77** ▶ Katherine Hayles hat das als STA-Paradigma bezeichnet, das heißt: Sense-Think-Act, in dieser Reihenfolge; über die neurowissenschaftliche Reduktion des Verlaufs zwischen Hirnregionen/Spiegelneuronen und der Handlung. Gegen Damasio und mit Rodney Allen Brooks schreibt sie: »Diese Version markiert einen neuen Höhepunkt des Computer-Chauvinismus – und vernachlässigt völlig die wesentliche Funktion der Neurotransmitter und Hormone, in denen unsere Neuronen schwimmen. Sie lässt die Rolle unberücksichtigt, die unsere körperlichen Beschränkungen und die nicht berechenbaren Aspekte unserer Existenz spielen...«. Rodney Allen Brooks, *Menschmaschinen. Wie uns die Zukunftstechnologien neu erschaffen*, Frankfurt/M., New York 2002, 225 (*Flesh and machines. How robots will change us*, New York 2002), zitiert in: N. Katherine Hayles, *Rechenmaschinenbilder (Computing the Human)*, in: Bernhard J. Dotzler, Sigrid Weigel (Hg.), *fülle der combination. Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte*, München (Fink) 2005, 75–98, übers.v. Gustav Roßler, hier 81.
- 78** ▶ Brandstetter, Wulf (Hg.), *Tanz als Anthropologie*.
- 79** ▶ Wer den Begriff erfunden hat, weiß ich nicht; ich habe ihn im Februar 2008 in einem Text von Katrin Bettina Müller über ein *Education Project* gelesen, ein Tanzprojekt mit Hauptschulkindern, unter dem Titel »*Surrogate Cities*« konzipiert von Heiner Goebbels (weitere Texte von Paul Auster und Heiner Müller, mit Musik von Simon Rattle und einer

Choreographie von Mathilde Monnier; vergleichbar dem im Film *Rhythm is it*), für 9- und 10-jährige Kinder einer Neuköllner Schule. Monnier: »...ich wollte, dass die Kinder nicht wie ›clevere Monkeys‹ aussehen, wie gelehrige Nachahmer, sondern wie kluge Kinder, die genau wissen, was sie tun. Das eben ist das Erstaunliche an ihrer Arbeit mit den Laien, dass nichts auswendig gelernt erscheint. Selbst da, wo ganz offensichtlich nachgeahmt wird. Denn mehrmals taucht in ihrer Choreografie eine Art Tanzkaraoke auf, ein Abnehmen der Bewegungen vom Bildschirm. Die Choreografie ... setzt nicht nur auf Bilder von Zugehörigkeit, sondern lässt sie wirklich entstehen. [...] Denn letztendlich dreht sich alles in diesem Projekt um Teilhabe: Kultur nicht als Ware zu betrachten, sie ohne Austausch zu konsumieren, sondern sich aus ihrem Inneren heraus einen fast familiären Zugang anzueignen.« Katrin Bettina Müller, Hier geht niemand verloren, in: taz, 2.2.2008, online unter <http://www.taz.de/1/leben/kuenste/artikel/1/hier-geht-niemand-verloren/>, gesehen am 08.03.2012.

- 80** ► Nach Ricarda Schubotz: »Antizipieren wir etwa eine vertraute Melodie, die wir im Radio hören, so läuft vollautomatisch jenes Areal des PMC [prä-motorischen Kortex] auf Hochtouren, das Singbewegungen steuert. Antizipiert unser Gehirn, wenn wir am Strand liegen, das Eintreffen einer Ozeanwelle, aktiviert es kurioserweise dasselbe Areal. Grund: Wellen treffen in gewissen Rhythmen ein, und Singen ist zuallererst eine hohe rhythmische Leistung.« Wilhelm, Wie uns das Gehirn bewegt, o.S.
- 81** ► Vgl. Ulrike Bergemann, Karaoke. Abstand und Berührung, in: dies., medien//wissenschaft. Texte zu Geräten, Geschlecht, Geld, Bremen (thealit) 2006, 15–32; dies., Vom Fach das nicht eins ist. Selbstberührung, Lippentechniken, Doppeldisziplinen und die Tür zum Wissen, in: Hedwig Wagner (Hg.), Gendermedia. Zum Denken einer neuen Disziplin, Weimar (VDG) 2008, 55–75.
- 82** ► *Napoleon Dynamite*, Regie: Jared Hess, USA 2004, Buch: Jared Hess und Jarusha Hess, 82 Min., Darst.: Jon Heder (N.D.), Efrén Ramirez (Pedro Sanchez), Jon Gries (Uncle Rico), Aaron Ruell (Kip Dynamite), Tina Majorino (Deb). In Deutschland kam der Film 2006 in die Kinos.
- 83** ► *Napoleon Dynamite* wurde mitproduziert von MTV Films und hat bei den MTV Movie Awards 2005 in drei Kategorien gewonnen: Best Movie, Best Musical Performance, Breakthrough Male (jeweils für Jon Heder). Beim Sundance Film Festival 2004 wurde er für den Grand Jury Prize als bester dramatischer Film nominiert.
- 84** ► Performt wird »The Rose«, u.a. gesungen von Barbara Streisand; im Text heißt es u.a., in einer möglichen Anspielung auf Napoleon: »It's the heart afraid of breaking, that never learns to dance, it's the dream afraid of waking, that never takes the chance...«.
- 85** ► Exakter: Hier sieht man American Sign Language, ASL, in Form von sogenannten Lautsprachbegleitenden Gebärden.
- 86** ► Andererseits sagt der Regisseur im Off-Kommentar auch: Tina Majorino, die Darstellerin von Deb, sei auch Hip Hop Instructor und habe mit choreografiert.

- 87** ▶ *Crooklyn* von Spike Lee zeigte 1994 Elemente aus *Soul Train*, einer täglichen TV-Serie seit 1970, die schwarze Stars und einen bestimmten Tanzstil zelebrierte.
- 88** ▶ Disco kommt aus einer schwulen Subkultur, hat Elemente des Camp.
- 89** ▶ Vgl. Ulrike Bergermann, Hartmut Winkler, *Singende Maschinen und resonierende Körper. Zum Verhältnis von Progression und Regression in der Popmusik*, in: Werner Keil, Jürgen Arndt (Hg.), *„Alte“ Musik und „neue“ Medien*, Hildesheim, Zürich, New York (Georg Olms Verlag) 2003, 143–172.
- 90** ▶ Hier im Songtext: »Dance, nothing left for me to do but dance! All these bad times I'm going through – just dance! Got canned heat in my heels tonight, ba-by ... It's just an instant gut reaction...«
- 91** ▶ Die Beschreibung des Albums auf der amazon.com-Seite von beth massa, 30.7.2008, situiert es in Bezug auf Black Music: »With songs that fall exactly in between Michael Jackson's Off the Wall period and A Taste of Honey, Jamiroquai's *Synkronized* is a funk-disco inferno that is distinguished from its 1970s counterparts only by its 1990s production. It contains all the same ingredients: wah-wah guitar, electric piano, soft-sided strings oozing out melody, pot-bellied bass, and a blasted-out horn section that evokes images of three guys stepping in sync while their sequined flairs swipe over white patent-leather loafers. While the funk is steamy enough to flatten the tallest 'fro, Jay Kay's impeccable ability to emulate Stevie Wonder's vocals brings on the cool side. But the album isn't all about a time warp. Just when you think Jamiroquai isn't going to step beyond 1978, *Supersonic*, the seventh track, throws down an acid-house riff that works in didgeridoo and a synthed-out cow bell.«
- 92** ▶ Ebenfalls spannend zu analysieren wäre der Napoleon Dynamite-Dance der Blutelfen aus *World of Warcraft*, ebenfalls zu finden als Mitschnitt auf YouTube, und ihre »Programmierbarkeit«.
- 93** ▶ Dierich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln (KiWi) 2008, darin: *Leben im Loop*, 15–38, hier 17.
- 94** ▶ Dierich Diederichsen, *Eigenblutdoping*, 37.
- 95** ▶ »Im Loop lassen sich unsere Rezeptionsanstrengungen noch als nur sekundenlange Erlebnisse anschauen, werden uns verfügbar.« Ebd.
- 96** ▶ Damasio, *Ich fühle, also bin ich*, 23.
- 97** ▶ Isolde Charim, *Ist Fortschritt da, wo neue Möglichkeiten eröffnet werden?*, in: taz, 2.12.2008, 17, betr. Žižeks Text »Use your illusions« in der *London Review of Books*, 14.11.2008, online unter http://www.lrb.co.uk/web/14/11/2008/zizeo1_.html, gesehen am 08.03.2012.

Fortpflanzungsbewegungen. Digitale Dinosaurier und die Evolution von Wissensarten

Um die Fortpflanzung oder die Übertragung einer Nachricht zu beschreiben, griff Norbert Wiener einmal auf Darwins »Theorie einer natürlichen Auslese« zurück.

Ihr zufolge waren die Tier- und Pflanzenarten miteinander ursprünglich so eng verwandt, dass sie sich völlig beliebig kreuzen konnten. Im Verlauf der Zeit prägten sich die Unterschiede immer mehr aus, bis diese freie Kreuzung nicht mehr möglich war und sich folglich die Kontinuität der Fortpflanzung in verschiedene, voneinander abgesonderte Fortpflanzungsgemeinschaften auflöste.◀1

Folgt man der vieldiskutierten Analogie von nachrichtentechnischer und genetischer Information weiter◀2, so hat deren Übertragung, verstanden als »Fortpflanzungsbewegung«, in einem nicht näher beschreibbaren »Vorher«, »ursprünglich«, innerhalb eines Lebensraums stattgefunden, bis sich die Arten herausbildeten, zwischen denen die Bewegung nun stattfinden muss.

Erstaunlicherweise macht die Verwandtschaft, die doch die Probleme der starren Klassifikationen löst, schon im 19. Jahrhundert Schwierigkeiten, und weiter im zwanzigsten: Kaum eröffnet sich mit dem Informationsbegriff die Möglichkeit, identische Wiederholung und das Kopieren als Übertragungsprinzip zu denken (während vorher größtmögliche Ähnlichkeit zwischen analogen Stadien der Übertragung erarbeitet werden musste, aber keine Identität angestrebt werden konnte) wird der Ausgangspunkt der Übertragung ein unsicherer. Es geht nicht mehr darum, wie möglichst korrekt übertragen wird (vom Homunculus zum Neugeborenen, von der diktierten Botschaft zum überbrachten Brief), weil in digitaler Codierung von zwei oder vier Zeichen (0/1, A/G/C/T) die Information an jeder Übertragungsstelle immer gleich wiederholt werden kann, fragt man sich, ob der Ursprungsort der Nachricht je einer gewesen ist. Welche Einheit wird fortgepflanzt? Kann man vom Empfangenen auf den Ausgangspunkt schließen – wenn, erstens, die genetische Information einer Art vielleicht früher einer anderen angehörte oder, zweitens, unterwegs die Nachricht ständig ›stirbt‹ und ›wiederbelebt‹ wird?

Der folgende Beitrag beschäftigt sich also mit den ›Fortpflanzungsbewegungen‹ zweier Informationsweisen, deren Parallelen bekannter sind als ihre unterschiedlichen Antworten auf ein gemeinsames Problem: das des Endes einer Nachricht, dem Verlöschen der Signale/dem Aussterben in der Evolution, und der retrospektiv unmöglichen ursprünglichen Einheit, die die Nachricht generiert haben wird.

Denn Wiener schließt von der Übertragung technischer Signale auf die physiologischer:

Solange wir nicht zu sehr ins Detail gehen wollen, ist dies ein guter Vergleich, und er zeigt, dass die Fortpflanzungsbewegung einer neuralen Nachricht eine mehrfache Wiederholung derselben Aktivität darstellt, die jedesmal neu transformiert wird. Am Ende einer derartigen, langen Folge von Wiederholungen ist das Erregungsmuster sehr oft neu erstellt worden, und es ist davon auszugehen, dass es eine asymptotische Form angenommen hat, in der vom Verlauf des ursprünglichen Erregungsmusters nichts überlebt haben wird.◀3

Wiederholung und Transformation sind die beiden Modi, mittels derer sich Nachrichten bewegen, und sie generieren neue Muster oder eine neue Tier- oder Pflanzenart, obwohl die ursprüngliche Nachricht unterwegs nicht überlebt hat. Dramatisch treten hier Tod und Leben zusammen, während Wiener gleichzeitig vor der Begrenztheit der Analogie warnt und nicht zu sehr ins Detail gehen will. Es habe vom Muster »nichts überlebt« – damit kann nur dessen materielle Gegebenheit gemeint sein, wo es doch gerade das Typische eines Musters ist, sich in allen möglichen Materialitäten wiederholen zu können, als *pattern*, das verschiedene Stoffe formieren kann. ›Damit die Art lebt, muss die Nachricht sterben‹ – um das zu sagen, muss man noch an eine materiell gefasste Identität denken, denn das Muster ›an sich‹, das den Informationsgehalt der Nachricht beschreibt, wird ja in jeder Wiederholung neu erstellt. Fast zwei Jahrzehnte nach Shannons Informationstheorie und dem Erscheinen von *Cybernetics* hält Wiener daran fest, Muster und Material, Information und Träger nicht kategorisch voneinander getrennt zu konzeptualisieren.◀4 Die Konzepte von Nachricht bzw. Information, die Rolle von Stochastik, Semantik und ihrer *corporeality* sind breit diskutiert worden, nicht aber das, was dieser Fortpflanzungsbewegung vorausgesetzt scheint: die »Art«.

In welche Größen hinein wird übertragen, wo kommt die Information her, in welche Einheiten geht sie hin, ist die Quelle vor der Sendung gewesen? Welcher Artbegriff wird hier vorausgesetzt, damit die Fortpflanzungsbewegung ablaufen kann?

›Enge Verwandtschaft‹ zwischen Arten hat laut biologischer Evolutionstheorie vor der Notwendigkeit der Fortpflanzung, also auch der von Nachricht-

ten, bestanden. Wenn der Computer nun *the medium to end all media* wäre, weil er alle analogen Bilder, Töne und sonstigen Signale in Folgen von 0 und 1 übersetzen und diese immer wieder identisch fortpflanzen kann, wenn er die engste aller Verwandtschaften zwischen Medien ist, so schliesse sich in mancher Medienhistoriografie ein Kreis. Unifizierungsmodelle setzen jedoch Einheiten voraus, deren Einheitlichkeit im Folgenden infrage gestellt werden soll.

Modelle der »Entstehung der Arten«, der Lebewesen wie der Medien, hatten von Anfang an das Problem, dass eine Art nie nur eine war. Ein Evolutionsbegriff, wie er auch mancher Mediengeschichte Pate steht, muss über Verwandtschaften zu Symbiosen laufen, um eine Nachricht fortpflanzen zu können, wie mit Sprüngen zwischen Evolutionsmodellen und am Beispiel digital animierter Bilder von narrativ wiederbelebten Dinosauriern illustriert werden soll. Was lässt sich an der digitalen Bildbearbeitung um die Jahrtausendwende, die sich gerne mit den ausgestorbenen Riesenechsen beschäftigte, in Bezug auf diese Analogien und Bewegungen ablesen? Das hybride Bild, das symbiotische Lebewesen ist der logische Ausgangspunkt von Transkription, nicht die fest umrissene Art. Im Rückblick wird der Ausgangsort der Medienbewegung nicht der Ausgangsort gewesen sein können.

Evolution. Arten und Unarten

Der Begriff »Art« oder »Spezies« entstand, als die Naturforscher noch von der Konstanz der von Gott erschaffenen Arten überzeugt waren, und wurde der Bequemlichkeit halber beibehalten. Er orientiert sich an »stammesgeschichtlicher Verwandtschaft«, morphologischen Ähnlichkeiten und gemeinsamer Fortpflanzung. Arten lassen sich klassifizieren, wie Linnés *Systema naturae* 1735 und die folgenden Auflagen bis 1770 zeigten, indem vorliegende binäre Nomenklaturen systematisiert wurden, um – wie Jean-Marc Drouin feststellte –

nach einer endlichen Serie einfacher Operationen (Multiple-choice-Fragen und Abzählen) eine beliebige Art zu identifizieren; zum anderen wollen sie dazu dienen, die Lebewesen nach ihren übereinstimmenden Merkmalen zu gruppieren. Die erste der beiden Funktionen setzt leicht zu erkennende und zu kombinierende Eigenschaften voraus, die zweite hingegen Eigenschaften, die für den Bau des Organismus wesentlich sind; und beide sind nicht unbedingt dieselben. ◀5

Linné wollte für die Unterscheidung von Arten und Gattungen »natürliche« Merkmale festhalten und für abstraktere Einheiten (Art-Gattung-Ordnung-Klasse-Reich) »künstliche Nothelfer« einführen.◀6 Die ältere Vorstellung der *scala naturae* und ihre deutlich abgestufte hierarchische Ordnung der Arten◀7 wurde bereits durch Lamarcks *Philosophie Zoologique* (1809) temporalisiert und mit Darwins *Origin of Species* (1859)◀8 endgültig von einem deterministischen zu einem stochastischen Modell.◀9 Lebewesen haben zu viele Merkmale, um solchen Artgrenzen zu folgen, die vom Ordnungsinteresse unabhängig und unveränderlich wären. »Soll man die Tiere nach dem Element gruppieren, in dem sie leben (Land, Luft, Wasser), auf die Gefahr hin, die Fledermaus den Vögeln und den Wal den Fischen zuzuordnen, obwohl beide (ebenso wie die Maus und der Elefant) ihre Jungen austragen und säugen?«, die Pflanzen nach Standort oder Bau gruppieren?◀10 Aus der Vielzahl von Merkmalen eines Lebewesens diejenigen herauszudefinieren, die fortan eine Gruppe mit anderen und eine Grenze zu anderen bestimmen sollen, birgt immer die Gefahr, dass andere Grenzen bestimmt werden können, dass die Klassifikation zerfällt, sobald z. B. Zwischenformen gefunden werden (wie es häufig bei Ausgrabungen im 19. Jahrhundert der Fall war). Die feministische Wissenschaftskritik hat angemerkt, dass etwa die Benennung der Spezies »Säugetiere« (*mammalia*) der Brustdrüse, also einem Merkmal folgt, das nur die Hälfte der Exemplare dieser Spezies besitzt, und verwies auf Linnés Kampf gegen das Ammenwesen und die Betonung des mütterlichen Stillens – wohl kein unveränderliches Merkmal.◀11 Letztlich gibt es keine Artgrenzen, sondern Wahrscheinlichkeiten, dass eine gewisse Anzahl von Merkmalen innerhalb von Lebewesen gleich ist.◀12

Wer wie Darwin Verbindungslinien einführt, um von ahistorischen und religiösen Konzepten zu naturhistorischen überzugehen, muss in Kauf nehmen, dass ihm die Artgrenzen zerfließen, dass die Klassifikationen je nach Untersuchungsstandpunkt variieren und »nur künstliche, der Bequemlichkeit wegen gebildete Zusammenstellungen« darstellen – ein gewagtes Eingeständnis für ein so umkämpftes Konzept: »Das mag keine sehr erfreuliche Aussicht sein, aber wir werden wenigstens von dem vergeblichen Suchen nach dem bis heute unentdeckten und wohl auch unentdeckbaren Wesen ›Art‹ befreit sein.«◀13

Fortpflanzungsbewegungen also stehen zur Debatte: Finden sie nur innerhalb von Artgrenzen statt? Wenn Spezies sich u. a. dadurch bestimmen lassen, dass sie sich nicht mit anderen Spezies fortpflanzen, so hat die Taxonomie ein Problem, sobald sie die Abstammung der Arten und ggf. frühere Verwandtschaften, größere »Fortpflanzungsgemeinschaften«, erklären will.

Aber nicht nur die alte Klassifikation hat ein Übertragungsproblem über Grenzen hinweg, auch das neue Konzept der Evolution hat eins. Wenn nun alle Lebewesen insofern miteinander verwandt sind, als dass es einen Abstammungsbaum mit gemeinsamen Vorfahren und vielleicht einen gemeinsamen Urahn gibt, so bleibt für Darwin doch erklärungsbedürftig, warum es Sprünge in der Evolution gibt (*natura non facit saltum*), warum etwa Lebewesen aussterben. Die »transformation«, *le transformisme*, eine kontinuierliche Entwicklung, kann kein Aussterben einschließen.◀14

Wie Horst Bredekamp mit *Darwins Korallen* ausführt, ließ sich an Darwins Modellbild des »Baums des Lebens« für die Verwandtschaften der Arten bereits die logische Problematik des Aussterbens ablesen – gerade indem diese in der Verbundenheit der Zweige überspielt werde.◀15 Lamarcks These vom kontinuierlichen Wandel der Arten musste Darwin zurückweisen, da es im *struggle for life* um Tod und Überleben gehe. Daher habe Darwin die Koralle als Modell dem Baum vorgezogen, denn diese habe auch abgestorbene Zweige – »the tree of life should perhaps be called the coral of life«.◀16 Stocken der Übertragung, Stillstand der Bewegung wäre dann mit in das Bild eingeflossen, schon insofern die Koralle von der Antike bis ins 19. Jahrhundert einerseits als »Verwandlungskünstler« galt, andererseits als Metaphorisierung der Welt der Fossilien.◀17 (Visualisierungen 150 Jahre später können nur einen Bruchteil der bekannten Arten in das Modell einer Baumstruktur übertragen und generieren eher »Schattengeäste« oder Wucherungen.◀18)

Julia Voss argumentiert in *Darwins Bilder*, die Evolutionsdiagramme stellten eine Reaktion auf die Überfülle an Sammlungsstücken dar, die in den kolonialen Naturkundemuseen wie im Londoner British Museum im 19. Jahrhundert eintraf.◀19 Die Objekte, Mineralien und Tierkörper konnten kaum mehr präpariert, geordnet, katalogisiert werden – erst Tausende von Exemplaren ermöglichten einen Blick in die Variationen von Arten. In dieser Unordnung, diesem Überschuss, sieht Voss – neben Darstellungstraditionen aus dem 18. Jahrhundert, vor allem der Embryologie und der Geologie – den Grund für Darwins Diagrammatik, die ebenso Ordnungsmuster entwarf wie – bis in die technischen Druckabläufe hinein – darauf bedacht war, Elemente der Unordnung, des Zufalls, des Nicht-Teleologischen wie z. B. des Aussterbens, mit abzubilden.◀20 Darwins Diagramme waren seine »Lösungsvorschläge« zur Bewältigung der Unordnung – die nicht nur numerisch, durch den massenweisen Import von Tieren und Pflanzen, sondern auch kategorial entstand: Die Zahl der bekannten Arten stieg exponential an.◀21 Unordnung verstellt bei ihm nun nicht mehr den Blick auf die Natur, sondern repräsentiert diese. Während der Leiter des Musée d’Histoire Naturelle, Georges de Cuvier,

in Paris aus Knochen der fleischfressenden Riesenechse (später genannt *Megalosaurus*) deren Gestalt rekonstruiert, nimmt Darwin das Stillstellen der Fortpflanzungsbewegungen in seine Abbildungen auf. Das Problem ist das Sterben, nicht (wie im *Jurassic Park*-Labor) das Wiederbeleben. Das Ende der Nachricht. Eine Nachricht, die keinen Empfänger mehr findet und mit dem Hintergrundrauschen verschmilzt.

»Evolution« bedeutete im 18. Jahrhundert die individuelle Entwicklung eines Lebewesens vom Ei zum Erwachsenen und erhielt in den 1830er Jahren die Bedeutung der Entwicklung der Arten. Das erste Werk, das den Term »Evolution« in der neuen Bedeutung enthielt, handelte 1831 von Sauriern²², legt also von Anfang an einen Finger in die Wunde der Theoriebildung: Wie konnten die Dinosaurier aussterben? Mit wiederum 100 Jahre älteren Worten gefragt: Wie kam diese Fortpflanzungsbewegung zum Stillstand? Oder: Warum erwachte diese Nachricht nicht wie Wieners neurale nach einem zwischenzeitlichen Tod wieder zum Leben?

Ein alternatives Evolutionsmodell: »Einzig-Art-igkeit durch Einverleiben«²³

Der Tod gehörte auch in anderer Weise zu Darwins Bild der Evolution, im Rahmen des *survival of the fittest* in der Auseinandersetzung um ökologische Nischen, Nahrung usw. Andere Akzentsetzungen nahmen Biologen vor, die die Fortpflanzung mit Blick auf Nischenteilung und Symbiose statt Kampf betrachteten, wie schon 1873 der Botaniker Anton de Bary. Auf ihn bezog sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts die US-amerikanische Biologin und Paläontologin Lynn Margulis.²⁴ In polemischer Abgrenzung von der traditionellen Evolutionsforschung, die vier der fünf Reiche des Lebens (neben den Tieren auch die Bakterien, Protisten, Pilze und Pflanzen) nicht berücksichtigte und Genetik und Chemie ignorierte (»die Sprache der Evolutionsbiologie«²⁵), arbeitete sie interdisziplinär und erweiterte den Untersuchungszeitraum, denn die Evolutionsbiologen »beschäftigen sich mit Daten, die um etwa drei Milliarden Jahre verspätet sind«, beschränken ihr Interessengebiet auf Tiere (inklusive Menschen), die so verspätet in der Geschichte der Evolution/des Lebens erscheinen, dass »[e]s ist, als wollte man ein vierbändiges Werk über die Weltgeschichte schreiben, und dann begänne man im Jahr 1800 in Fort Dearborn und mit der Gründung von Chicago.«²⁶ Margulis entwickelte in den 1960er und 1970er Jahren eine neue Theorie der Evolution. Immer erzählte man, so schreibt sie ihre eigene Geschichte, zufällige Mutationen – von

denen doch die meisten schädlich sind – seien die Hauptursache des evolutionären Wandels. Aber: »Die bedeutsamsten erblichen Abwandlungen entstehen durch Verschmelzung, durch einen Vorgang, den die Russen und insbesondere Konstantin Mereschowsky als *Symbiogenese* bezeichnen und den der Amerikaner Ivan Emanuel Wallin *Symbiontizismus* genannt hat.«**◀27** Damit erklärte Margulis erstmalig die Entstehung von Eukaryonten (höheren Zellen), denn das Genmaterial in Zellen, das sich nicht im Zellkern befindet, stammt nachweislich von Bakterien oder anderen Mikroorganismen ab und resultiert aus Symbiosen.**◀28** Die allgemeine Theorie ging davon aus, dass Arten durch Aufspaltung entstünden. Margulis setzt dagegen, dass Arten durch Verschmelzungen neue bilden (Symbiogenese). Sie nennt es »meine beste Leistung«: die serielle Endosymbiontentheorie SET.**◀29** Margulis schreibt:

Eine Analogie findet sich in der Computertechnik: Die Theorie der Symbiose besagt, dass man nicht alle Module von Grund auf neu konstruiert, sondern vorhandene Module neu zusammensetzt. Aus der Verschmelzung gehen neue, komplexere Lebewesen hervor. Dass neue Arten einfach durch Zufallsmutationen entstehen können, bezweifle ich.**◀30**

Auch wenn sich heute die Ergebnisse ihrer Forschungen durchgesetzt haben, wird Margulis von der Forschergemeinde immer noch Skepsis entgegengebracht: Sie wolle unbedingt etwas Gutes in der Natur sehen und nicht den Kampf ums Überleben, aber die Natur sei »rot an Zähnen und Klauen.«**◀31** Zuletzt haben aber Funde aus der Molekularbiologie, insbesondere zur Sequenzierung von Genen, bestätigt, dass es die Symbiose von Zellen ist, durch die neue Lebewesen überhaupt entstehen, sodass »der Begriff der Art als solcher Symbiose erfordert. Bei Bakterien gibt es keine Arten. Arten existieren nicht, bevor Bakterien sich zu größeren Zellen zusammensetzen.«**◀32**

Dieser Ausgangspunkt der Transkription hat keine festen Grenzen, und genau das ermöglicht die Fortpflanzungsbewegung. Aus einer Nicht-Art erst kann transkribiert werden, was das »Trans-«, das einen Ausgangsort implizieren muss, ins Schweben bringt. Die Medienbewegung ist kaum noch eine gerichtete von A nach B, sondern eine Bewegtheit.

Hatten Medien mit den Dinosauriern schon die Geschichtsschreibungsmodi (oder wenigstens ihre Probleme) gemeinsam (Medienevolution), so zeigen sich noch konkretere Analogien im Begriff der Information. Der Übergang von analogen zu digitalen Medien (eine evolutionäre Abfolge? Ein *survival of the fittest?*), so lässt sich argumentieren, ist ebenso willkürlich wie die Unterteilung der Arten mit Sprüngen, Grenzen, Klassifikationen. Die Biopolitiken und die genetischen Technologien des 21. Jahrhunderts ermöglichen neue Geschichtsschreibungen.

Information – Transkription – Transformation

Sind genetische (also auch digitale) Reduplikationen überhaupt Transkriptionen – wenn sie doch identische Wiederholung anstreben (auch wenn das nur ein Idealtypus ist und die Lebewesen/Kopier-Ergebnisse nie dieselben sind wie die vorigen)? Kann man wie Wiener von »Fortpflanzungsbewegungen« in mehreren Bereichen gleichermaßen sprechen? Ja, wenn man davon ausgeht, dass Digitalisieren noch nie eine Bewegung von a nach d gewesen ist, weniger eine *transportation* als eine *transformation*. Wo es scheint, als müsse man nur eine Skala anlegen, um von analogen Linien zu digitalen Ziffern zu kommen, funktioniert schon diese Skala auf einem so komplexen Hintergrund, dass die fokussierte Reduktion von a nach d als Teilchen von Transkriptionsströmen mitgespült wird.

Seit computergenerierte Bilder dem fotorealistischen Paradigma nahe genug sind, um zumindest für Objekte mit glatten Oberflächen glaubhafte Bewegungsabläufe zu präsentieren, sehen wir sie im Kino als SF-Monster, Kinderspielzeug oder wiederauferstandene Dinosaurier. »Digitale Dinosaurier« thematisieren die Evolution von Arten im biologischen Sinne ebenso wie im medienhistorischen, wenn etwa im Film *Jurassic Park* **433** die entsprechenden Bilder von Lebewesen narrativ und technologisch die Grenzziehungen und Transformationsmöglichkeiten von Arten aufrufen. Hier treffen sich zwei neue Sichtbarkeiten: Die (Re-)Konstruktion einer ausgestorbenen Art, die bislang nur aus Fragmenten rückprojiziert werden konnte, und die digitale Herstellung derjenigen Saurier, die nicht von ferngesteuerten Modellen abgefilmt wurden. Mit der gentechnischen Neuerschaffung ausgestorbener Wesen sowie mit derjenigen, die alle Medien digital reproduziert, ist die Linearität evolutionärer Muster in Technikgeschichte wie Naturgeschichte infrage gestellt.

Dass sich in Hollywood dafür Figuren finden, die das Ganze am Problem der Kleinfamilie und ihrer Kinder abhandeln, lässt sich als Auseinandersetzung mit genealogischen Abfolgen und der möglichen Auflösung analoger durch digitale Reproduktionstechniken lesen. Eine der größten technischen Herausforderungen auch für *Jurassic Park* bestand darin, die »Naht« zwischen beiden Bildsorten zum Verschwinden zu bringen, und die harmonischsten Filmszenen zeigen immer wieder, wie die (guten) Protagonisten die Saurier anfasen. Das Einarbeiten computergenerierter in analog gefilmte Bilder und die Begegnung von Mensch und Saurier verhandeln die Möglichkeit gleitender Übergänge. Wo aber diese beiden Verfahren ihre Konstruktionswege zumindest noch erahnen lassen, ist es das Verhältnis zu ihrem Kontext, das narra-

tiv wie technisch durch größtmögliche Nähe wenn nicht unsichtbar, so doch minimiert werden soll.

Phil Tippett, renommierter Special-Design-Spezialist für viele Filme und auch *Jurassic Park*, nannte eine fotorealistische Ästhetik als den Zielpunkt seiner Arbeit:

Everything has to be made photo-representational, so that you can't tell the difference between the photographed object and whatever is being pasted into it. [...] A lot of time and effort has gone into trying to digitally re-create that motion-blur or continuity of action. ◀34

Fließende – oder zumindest: keine sprunghaften – Übergänge zwischen den analogen und den digitalen Lebewesen sind das Erfolgskriterium. *Non facit saltum*. Dass die Koexistenz so friedlich nicht sein kann, illustrieren im Plot die Bösen und die digitale Bearbeitung analog erstellter Bilder zur Anpassung beider »Arten«.

Im Bereich der Medien erscheinen mit Blick auf digitale Techniken alle anderen, so verschieden sie in ihren Reproduktionsmodi waren, als einem alten Konzept der Unterscheidbarkeit von Generationen folgend (Positiv/Negativ usw.), während digitale Kopien identisch, unendlich zahlreich, zeitlos zu sein versprechen. Wenn sich das Leben als Abfolge von Arten entwickelt hat, deren Vielfalt durch Ökokrisen und genetische Einheitszüchtungen bedroht ist, lässt sich das auch von medialen Genres sagen, deren Spezifitäten in ihrer Digitalisierung aufgehoben werden können. Digitalisierte (in einer endlichen Zahlenmenge codierte) Signale pflanzen sich durch »Repetition« fort, analoge brauchen dazu eine »erneute Aufnahme« ◀35; Gentechnik, so heißt es, stelle identische Kopien von Lebewesen her, wo der heterosexuellen Zeugung jeweils neue, da aus Zweien zusammengesetzte Wesen entstammen. ◀36 Ausgestellt wird die »Nahtstelle« zur nächsten Generation, wo im Vordergrund der Kampf der Generationen, der Zeitalter und der technischen Paradigmen tobt (wenn auch paradox: das Neueste ist das Ausgestorbene), inszeniert als Gegeneinander, darwinsches »Überleben des Stärkeren« oder lineare Verdrängung.

Ohne im Einzelnen die Programmierschritte ◀37 oder die ökonomischen Erfolge von *Jurassic Park* weiter zu verfolgen ◀38, ist hier nur festzuhalten, dass es in der Produktion sowohl eine Abfolge als auch parallele Produktionen von analogen und digitalen Wesen gab: Zunächst wurden konventionell animierte Modelle gebaut, parallel programmierten auf eigene Faust Mitarbeiter der Firma *Industrial Light and Magic* Dinosaurier, bis Spielberg davon begeistert war und auf einen Teil der Puppen verzichtete. Die digitalen Dino-

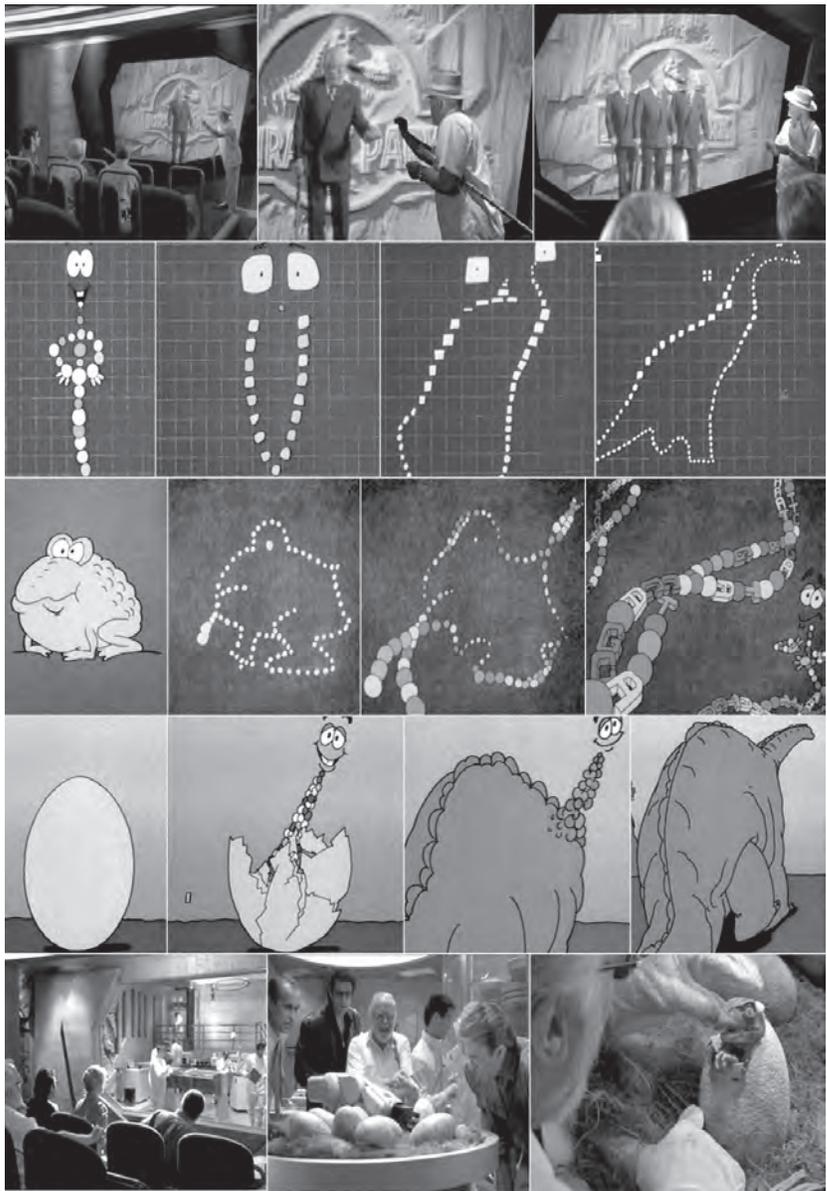


Abb. 1: Jurassic Park

saurier konnten von den konventionell aufgenommenen nicht mehr unterschieden werden, so wird stets betont.◀39

Die Grenzen zwischen den Arten sollen unsichtbar werden. Anstelle von *Blue-* oder *Green-Screen*-Verfahren wurden perspektivische Rastergitter über »normale« Filmbilder gelegt und die digitalen Dinosauriermodelle hineinkopiert.◀40 Beim Einpassen musste besonders auf flimmernde Ränder geachtet werden; besondere technische Probleme bestanden im Herstellen der Einheitlichkeit von Licht und Farben sowie in der Herstellung eines stimmigen räumlichen Gesamteindrucks. Eine schnelle Schnitttechnik muss in der Regel die Kombination der Techniken kaschieren. Für *Jurassic Park* wurde das als gelungen beschrieben: Die Bildarten wurden überzeugend »vermischt«.◀41

Keim/Hybrid

Die Arten vermischen? Was die Evolutionsbiologie die längste Zeit als natürliche, sich selbst ergebende Grenzen mit dem fehlenden Sexualtrieb zwischen den Arten erklärt hat, stellte sich in der Computermodellierung als technisches Problem. Das Nahtlose im gemeinsamen Bild, die Herkunft der belebten Wesen aus Information (des Gencodes, der Rechner), das trifft sich im Medium Film, dessen Animation als »lebendes Bild«, wie es in den ersten Kinos noch hieß, auch eine Schöpfungsgeschichte ist. Das »alte« Medium Film restauriert die Trennung der Arten dann allerdings narrativ im ewigen Kampf ums Überleben. Und bevor die Narration den Kampf zeigt (zwischen den Spezies, die die beiden Bildarten repräsentieren), wird noch eine andere Entstehung der Arten im Film demonstriert: die Herstellung eines Bilds/Lebewesens aus Information. Sieht man die Mediengeschichte nicht ansteigend-evolutionär inklusive Sprüngen, sondern (frei nach Margulis) mit dem Symbiontenmodell, dann ist nicht das rein digital erstellte Bild (wie z. B. in *Toy Story*), sondern das hybride Bild (*Jurassic Park*) die Keimzelle von Entwicklung.

Wo Darwin noch Angst vor Hybridität hatte, weil er Sterilität vermutete, ist der Terminus für die *Cultural Studies* des späten 20. Jahrhunderts, etwa bei Homi Bhabha, Mittel für produktive (um nicht zu sagen fruchtbare) Grenzüberschreitungen.◀42 Das *Dictionnaire des sciences naturelles* von Levrault (1821) bestimmte Hybride aus dem griechischen *hybris*, »das häufig im Sinne von Beschimpfung, Kränkung, Ehebruch genommen wird«, so als könne die »Vermischung der Arten« oder »Bastardisierung« nur einem gewaltsamen Eingriff in die natürliche Ordnung der Dinge entspringen.«◀43 Aber nicht nur die

›Kreuzung zweier Arten‹ (Hybride), sondern die Arten selbst haben, um sich ins Futur transkribieren zu können, schon eine Übertretung begangen.

Im Hybridbild verschwindet die Differenz, der Träger bleibt Zelluloid, auch wenn die Lichtquellen verschiedene Ursprünge haben (durch Linsen oder Rechner gegangen sind); hier wird kein gemeinsames Dahinter beschworen, keine vorherige Verwandtschaft; auf der Motivebene müssen sich die neuen Bildarten den alten unterordnen, nur auf Produktionsseite zeichnet sich ein kleiner Hybride ab, zwischen Bildentwurf und Belichtung sind nun sehr viele gemischte Zwischenstufen denkbar. Damit wird sich der Status des Filmbilds verändert haben (was Comolli für das *Cinema direct* beschrieb: Es verändert alle Filme◀44), eine kleinformatige Transkription eines (Dino-)Motivs hat Umschreibungen von Medienwahrnehmungen zur Folge. Das analoge Filmbild wird umgeschrieben worden sein, es kann digital bearbeitet worden sein, die Transkription hat nicht unbedingt stattgefunden zwischen analogen Signalen und digitalen (jedenfalls kann man das nicht immer nachvollziehen und es fällt nicht so ins Gewicht), sondern die Möglichkeit einer (engen) Transkription hat eine allgemeinere nach sich gezogen.

Eine Filmszene, die ihren medialen Status selbst dadurch reflektiert, dass sie Theater, Film im Film, Animationsfilm und *Real-Life-Engineering* umfasst◀45 (Abb. 1), bietet sich selbst ostentativ zur Theoretisierung an: Lesen Sie McLuhan, jedes Medium ist Inhalt eines anderen, sehen Sie die *Remediation* auf der Bühne!

Drei ForscherInnen – ein Paläontologe, spezialisiert auf ausgestorbene Tiere, eine Paläontologin, spezialisiert auf prähistorische Pflanzen, und ein Chaostheoretiker◀46 – werden auf eine Insel eingeladen, um eine neue Form der Entertainmentindustrie zu begutachten, eine Art Disneypark mit echten Tieren: mit Dinosauriern, die aus alter erhaltener DNA rekonstruiert worden sind. Im *Jurassic Park* angekommen, erfahren die BesucherInnen zuerst etwas über dessen Entstehung.

Parkchef John Hammond tritt auf die Bühne vor eine Kinoleinwand und führt einen »Dialog« mit seinem Filmbild. John im Film fragt sich: »Wie bin ich hier hineingekommen?«, neben ihn treten weitere Johns; die Erklärung folgt aber nicht dem analogen Filmkopiemodell, sondern bereits einem digitalen: Er sei aus seinem Blut, seiner DNA geklont worden. Zur Erläuterung folgt ein Animationsfilm-im-Film, in dem die gezeichneten Kästchen aus dem DNA-Strang zum Umriss eines Dinosauriers werden (eine digitale Information wieder zum Teil einer analogen wird). Wie man von der Buchstabensequenz zum Dinosaurier-Ei kommt, wird allerdings nicht gezeigt. Stattdessen verändert sich der Kinosaal, die Zuschauerperspektive: Die Sesselreihe fährt von der Leinwand

weg hin zu einem Fenster zum Laborraum, hinter dem die Dinosaurierbabies schlüpfen; verbotenerweise verlassen die ForscherInnen den Zuschauerraum und dringen ins Labor ein, wo gerade ein Dinosaurier schlüpft ...

Hier kommt man vom Liveauftritt auf der Theaterbühne zum Filmbild zur Animation und ins *Real-Life*-Labor. Eine Ansteckung wird behauptet zwischen allen Bildern durch den Tropfen Blut.◀47 Die Berührung von Bühne und Leinwand findet statt im Moment des Stechens, der Verletzung, weniger Naht als Punctuation, übersetzt wird in einem alten Symbol des Lebens, das gleich umgedeutet wird in ›Träger der genetischen Information‹. Im Filmausschnitt werden ständig Grenzen der Darstellung heraufbeschworen und übersprungen. Die Bügel, die die ZuschauerInnen in den Kinosesseln festhalten, werden zur Grenze zwischen Zuschauen und Ins-Labor-Gehen, wo gerade eine ›Geburt‹ stattfindet, der ›Film im Film‹ führt sofort zum ›Leben im Film‹. Die Anhäufung von »Medienbewegungen« ist überdeterminiert und kann nur noch als Wiederauferstehungsfantasie des totgesagten Massenmediums Kino im digitalen Zeitalter, das sich seine Konkurrenten einverleibt, verstanden werden.

Übertragen aus der Punktwolke

Wieners doppelte Fortpflanzungsbewegung durch Technik und Biologie hat uns an den Ausgangsort der Bewegung gebracht, temporär fixierte Arten von Bildern und Wesen, die, sobald man sie in Bewegung sieht (im Akt der Transkription), schon hybride gewesen sind. Um noch einmal Wiener zu zitieren: »Solange wir nicht zu sehr ins Detail gehen wollen, ist dies ein guter Vergleich«.◀48 Ins Detail zu gehen scheint hier zu bedeuten: Transkription, Reproduktion und Transformation nicht zu vermischen. Wie das Klonen im Film, von dem Gillian Beer schrieb, es schein das genaue Gegenteil der Evolution zu sein: Es zielt auf identische Wiederholung ... aber das findet nie statt, jedes Wesen wächst in einer anderen Umwelt auf usw.◀49, auch hier sind Transkription und Transformation nicht zu trennen. Eine strenge Unterscheidung von analog/digital macht nur Sinn für ein bestimmtes medienevolutionäres Konzept, das die technische Welt als »rot an Klauen und Zähnen« sieht, nicht aber für ein Denken in Medienbewegungen. Wenn Medien auch nur historisch spezifische Materialisierungen von Wahrscheinlichkeiten sind, geschehen Transkriptionen ständig, und nicht nur zwischen Medien, sondern auch stets zu ihrer Herstellung, solange sie sind.

Ungeachtet des Artkonzepts, das man benutzt, zeigt die Erfahrung, dass eine Art aus einer im mehrdimensionalen Merkmalsraum zusammengehörenden Punktwolke besteht. [...] In anderen Worten ist die Umschreibung einer Art durch einen Taxonomen eine Hypothese über die Zugehörigkeit von Individuen zu einer Punktwolke im Merkmalsraum. ◀50

Wovon war hier die Rede? Von Tieren oder Medien? Haben sich die Transkriptionsfiguren auch über Grenzen der Zugehörigkeit zu Wissensarten hinwegbewegt?

Übertragen von Wissensarten

Vielleicht waren Dinosaurier eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, aber das Modell Evolution wurde in reduzierter Weise ein Modell für viele andere Disziplinen. Dass Kulturwissenschaften und Medientheorien des 20. Jahrhunderts daran entlang Gegen- oder Alternativmodelle entwickelt haben, erstaunt höchstens in ihrer Orientierung an der alten Evolution. Deleuze/Guattari haben den Baum durch das Rhizom oder den Virus ersetzt und propagieren das Mannigfaltige, die Meute, die Knolle, das Werden. »Wir würden diese Form der Evolution, die zwischen Heterogenen abläuft, lieber als ›In-volution‹ bezeichnen«. ◀51 Die »Ordnung des Diskurses« von Foucault beginnt mit einer Aufzählung von Tieren, die nicht nach Klassifikationen, sondern nach Ansteckungsfähigkeiten funktioniert. ◀52 Derridas »Gesetz der Gattung« führt anstelle der geforderten Reinheit der getrennten ›Arten‹ die Kontamination, das Parasitäre ein, denn der Zug, der Zugehörigkeit (zu einer Art) markiert, ist immer schon Teil des Außen, teilt sich, die Randung bildet durch Invagination eine innere Tasche usw. Und das, so schreibt Derrida, gilt für jede Gattung der Natur, der Lebewesen, von allem, was überhaupt ist, auch für Typologien, die als unnatürlich gelten. ◀53 Daher kann eine Gattung keine geschlossene Einheit sein.

Auch die Evolution von Wissen geht über Genregrenzen und vermischt sich, adaptiert, mutiert, beschreibt sich auch selbst in Begriffen der Evolution, zwischen Disziplinen. ◀54 Es geht also auch um die Bewegungen zwischen disziplinären Korpora.

Wiener ist darin mehr als nur Stichwortgeber für eine Fassung der Analogisierung von genetischer und medialer »Information«, für Fortpflanzungsbewegungen oder Übertragungen in und zwischen ›Arten‹. Vielmehr steht seine Theoretisierung der Kybernetik für die Geschichte, die im 20. Jahrhundert am folgenreichsten die Übertragbarkeit von Schemata zwischen Wissensge-

bieten, zwischen allen Disziplinen, zwischen Theorie und Praxis propagiert und praktiziert hat. Selbst heute ein Dinosaurier, ragen die fossilen Korallenäste der Kybernetik allerdings in unsere Wissenszweige, sind deren Schattengeäst, fortwährende Stichwortgeber. Wenn wir nie modern gewesen sind (Latour), sind wir auch immer schon Kybernetiker gewesen.

Darwin schließt: Wenn wir einmal alle »zusammengesetzten Gebilde« als Ergebnis von Abänderungen ansehen,

in derselben Weise etwa, wie eine bedeutende mechanische Erfindung das Gesamtergebnis von Arbeit, Erfahrung und Verstand, vielleicht sogar der Fehler einzelner Arbeiter ist – wenn wir in solcher Weise die Lebewesen betrachten, so wird das Studium der Naturwissenschaft wesentlich fesselnder sein. ◀55

Das Studium wird nicht besser, wahrer o. ä. werden, sondern: fesselnder. Zuallerletzt schwärmt Darwin davon, wie anziehend es ist, die Natur zu betrachten, wie sie kriecht und schwirrt. ◀56 Illegitimes Durcheinander auch von Medienarten könnte entsprechend fesselnd sein: Bewegungen von Symbiosen oder Medienkonvergenzen, wahrscheinliche Häufigkeiten im Merkmalsraum.

Anmerkungen

- 1 ▶ Norbert Wiener, *Perspektiven der Kybernetik* (1965), in: Bernhard Dotzler (Hg.), *Futurum Exactum. Ausgewählte Schriften zur Kybernetik und Kommunikationstheorie*, Wien, New York (Springer) 2002, 183–198, 185 f. (*Perspectives in Cybernetics*, in: *Progress in Brain Research* Heft 17/1965, 399–404).
- 2 ▶ Auch die Grenzen dieser Analogie sind diskutiert bei Lily E. Kay, N. Katherine Hayles, Evelyn Fox Keller u. v. a.
- 3 ▶ Wiener, *Perspektiven der Kybernetik*, 188.
- 4 ▶ Das trifft auch auf ein weiteres Element der Informationsübertragung zu, dem Wiener größere Aufmerksamkeit einräumte als die Nachrichtentechniker: die konstitutive Rolle der Adressaten. (Vgl. Erhard Schüttpelz, *To Whom It May Concern Messages*, in: Claus Pias (Hg.), *Cybernetics/Kybernetik. Die Macy-Konferenzen 1946-1953 Bd. 2: Essays & Dokumente*, Berlin, Zürich (diaphanes) 2004, 183–198.).
- 5 ▶ Jean-Marc Drouin, *Von Linné zu Darwin: Die Forschungsreisen der Naturhistoriker*, in: Michel Serres (Hg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt/M. (Fischer) 1994, 569–595 (hier: 585) (*Éléments d'histoire des sciences*, Paris 1989), übers.

v. Horst Brühmann. Vgl. zur Kulturgeschichte der Verwandtschaft allgemein: Ulrike Bergermann, *Verwandtschaft*, in: Leander Scholz, Harun Maye (Hg.), *Einführung in die Kulturwissenschaft*, München (UTB/Fink) 2011, 198-212.

- 6 ► Drouin, *Von Linné zu Darwin*, 582.
- 7 ► Vgl. Rolf Peter Sieferle, *Die Krise der menschlichen Natur. Zur Geschichte eines Konzepts*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1989, 44 f. Die »Kette der Wesen« bildete vor Lamarck ein Kontinuum wachsender Perfektion. Danach ist der Begriff der Art »nur heuristisch unter der Perspektive eines relativ engen, ›historischen‹ Zeithorizonts wie auch einer bestimmten Art sinnvoll, während sie sich in der Betrachtung des Gesamtprozesses im Grunde auflöst. Die festen typologischen Entitäten der Naturgeschichte sind im Kontext der Selektionstheorie vollständig verflüssigt worden«. Ebd.
- 8 ► Charles Darwin, *Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl*, Stuttgart 2001 (*On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, 1859), übers. v. Carl W. Neumann; die sechste und letzte von Darwin besorgte Auflage von 1872 ist dieser Ausgabe zugrunde gelegt.
- 9 ► Vgl. Drouin, *Von Linné zu Darwin*, 569: »Schon oft hat man auf die Beziehung dieser beiden Daten hingewiesen: Genau ein Jahrhundert trennt die Fixierung der Linnéschen Nomenklatur in der zehnten Auflage des *Systema naturae* (1758) von dem Vortrag, in dem Darwin seine Evolutionstheorie erstmals öffentlich darstellte (am 1. Juli 1858 vor der Linnean Society in London).«
- 10 ► Drouin, *Von Linné zu Darwin*, 581 f.
- 11 ► Vgl. Sarah Blaffer Hrdy, *Mutter Natur. Die weibliche Seite der Evolution*, Berlin 2000, 23, 31 (*Mother Nature. A History of Mother, Infants, and Natural Selection*, New York 1999); Vgl. auch Londa Schiebinger, *Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft*, Stuttgart 1995 (*Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science*, 1993).
- 12 ► Vgl. Marc Ereshevsky (Hg.), *The Units of Evolution*, Cambridge 1993.
- 13 ► Darwin, *Die Entstehung der Arten*, 673. Vgl. auch Darwin, *On the origin of species*, Cambridge, Mass., London 1964, 485, zitiert nach Sieferle, *Die Krise der menschlichen Natur*, 88: »Species and genera... are merely artificial combinations made for convenience«.
- 14 ► Vgl. Gillian Beer, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, 2. Aufl., Cambridge u. a. 2000, 12.
- 15 ► Darwins »Baum der Verwandtschaft/Baum des Lebens« greift auf ein altes Modellbild zurück, wie es Bredekamp bis zu den Neuplatonikern und ins Frühmittelalter zurückverfolgt, und dieses Modell erlaubte es, das logische Problem des Aussterbens von Arten zu überspielen, da einzelne Äste vielleicht enden, aber der Stamm kontinuierlich nach oben strebt. Vgl. Horst Bredekamp, *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin 2005, 13. Die Evolutionstheorie hatte sich

aber noch nie ›evolutionär‹ ganz durchgesetzt: »Der Organismus ist, im mathematischen Sinn des Wortes, kein explizites System, in dem an abhängiger Variable und Argument schon alles abzulesen ist. Organismen sind implizit. Was in ihnen steckt, hängt von den Umständen ab, vom Feld oder, historisch, Umfeld.« (Peter Berz in: *Jungle World*, 21.12.2005.) Damit kündigte Peter Berz den mit Helmut Höge und Cord Riechelmann herausgegebenen Band *Anti-Darwin* (Berlin 2006, damals noch mit dem Untertitel *Schafft zwei, drei, viele Biologien, später Von Lamarck bis Mandelstam*) an.

- 16 ▶** Zitiert in Bredekamp, Darwins Korallen, 20. In Darwins unbeholfenen Zeichnungen verfolgt Bredekamp den Verlauf von Punkten und Linien als Markierungen für Fortsetzung und Abbruch von Fortpflanzung.
- 17 ▶** Da die Koralle unter Wasser weich, an der Luft hart sei, galt sie etwa Plinius oder Ovid als Symbol der Metamorphose. Und »Darwins Wahl der Koralle als Modell der Evolution lag daran, dass sie die Fossilien in ihren versteinerten Stämmen und Armen zu metaphorisieren vermochte.« Bredekamp, Darwins Korallen, 62.
- 18 ▶** »Gerade die genetische Information korreliert aber oftmals nicht mit der Erscheinung der Spezies, so dass sich die Informationen wechselseitig als platonische Trugbilder bewerten. Es wird kaum möglich sein, Evolutionsbäume zu errichten, die nicht auch ein Schattengeäst unter, über oder neben sich haben. Das Dilemma zeigt sich einerseits in Supertrees, die zu eher abstrakten Modellen von Modellen werden, oder auch in blumenkohlartig durchwucherten Gebilden, die keinesfalls mehr an Bäume erinnern.« Bredekamp, Darwins Korallen, 74 mit Verweis auf zwei Beiträge in *Science* 5626 (2003): Elisabeth Pennisi, *Modernizing the Tree of Life, 1692–1697* und S. L. Baldauf, *The Deep Roots of Eukaryotes, 1703–1706.*)
- 19 ▶** Julia Voss: *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*, Frankfurt/M. 2007.
- 20 ▶** »Die Entwicklungslinien schlugen in seinem Diagramm [1837] in alle Richtungen aus, mal kürzer, mal länger, ohne bestimmbares Ende oder irgendeine Zielvorgabe. Zusätzlich hatte er das Prinzip der Zerstörung in sein Bild mit aufgenommen; gezeigt wurde nicht nur die Entwicklung der Arten, sondern eben ihr Aussterben. In Teleologie, Regelmäßigkeit und Ordnung brachen Zufall, Variation und Aussterben ein.« Voss, *Darwins Bilder*, 137 f.
- 21 ▶** Vgl. Voss, *Darwins Bilder*, 105; »1825 beklagte ein Autor in einer zoologischen Fachzeitschrift, die Anzahl der bekannten Arten habe sich seit Linné verviinfacht; zwölf Jahre später hatte sie sich bereits verhundertfacht.« Vgl. Voss: *Darwins Bilder*, 106. Linné hatte noch von einem Ähnlichkeitsprinzip geträumt, das zwischen der von ihm klassifizierten Natur und ihrer Darstellung entstehen möge, aber das wird hier unmöglich. Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 9. Aufl., Frankfurt/M. 1990, 177. Von dem Wunsch, die Darstellungsproblematik in der Naturgeschichte durch Ähnlichkeiten zwischen den Dingen und den Worten so eng aus-

zugestalten, dass die Sprache wie Bilder oder eine »Rekomposition« funktioniert, berichtet Foucault bei Linné. Genauer: von den »botanischen Kalligrammen, von denen Linné träumte. Er wünschte, dass die Reihenfolge der Beschreibung, ihre Aufteilung in Paragraphen und bis hin zu den typographischen Verfahren die Gestalt der Pflanze wiedergäben; dass der Text in seinen Formvariablen, in den Abweichungen seiner Disposition und Menge eine pflanzliche Struktur hätte. ›Es ist schön, wenn man der Natur folgt: von der Wurzel bis zu den Stilen, den Blattstielen, den Blättern, den Blütenstielen, den Blüten.‹ Man müßte die Beschreibung in so viele Absätze aufteilen, wie die Pflanze Teile hat, und in großen Buchstaben das drucken, was die Hauptteile betrifft, in kleinen Buchstaben die Analyse der ›Teile von Teilen.‹ Man wird dann das hinzufügen, was man außerdem von der Pflanze weiß, nach der Art eines Zeichners, der seine Skizze durch Schatten- und Lichtspiele vervollständigt: ›Die Schattierung wird genau die ganze Geschichte der Pflanze, wie ihre Namen, ihre Struktur, ihre äußere Gesamtheit, ihre Natur und ihren Gebrauch enthalten.‹ In Sprache umgesetzt, dringt die Pflanze darin ein und rekonstruiert ihre reine Form unter den Augen des Lesers. Das Buch wird zum Herbarium der Strukturen, und man sollte nicht sagen, dass das die Träumerei eines Systematikers ist, der die Naturgeschichte nicht in ihrer ganzen Ausdehnung darstellt.« Ebd.

- 22** ▶ Étienne Geoffroy Saint-Hilarie, *Mémoire sur les sauriens de Caen*; ein Jahr später wird der Begriff von Lyell in *Principles of Geology* verwendet. Vgl. Beer, *Darwin's Plots*, 11 f.
- 23** ▶ Lynn Margulis, *Die andere Evolution*, Heidelberg, Berlin 1999, Titel des Kap. 3. (*Symbiotic Planet*, New York 1998), übers. v. Sebastian Vogel
- 24** ▶ Vgl. Margulis, *Die andere Evolution*, 15, 47, 83 f. Mittlerweile erklärt auch der populäre Biologe Ernst Mayr, Bakterien tauschten Gene mit Bakterien aus und hätten keine Arten – man brauche keinen Zellkern, um eine Art zu bilden. Vgl. *Die Macht des Zufalls*, Interview mit Ernst Mayr, von Richard Friebe, in: *Netzeitung*, 17/2003, Teil 1, unter: <http://www.netzeitung.de/servlets/page?section=568&item=243542>; Teil 2 unter: <http://www.netzeitung.de/wissenschaft/243544.html>, gesehen am 08.03.2012.
- 25** ▶ Lynn Margulis, *Gaia ist ein zähes Weibsstück*, in: John Brockmann, *Die dritte Kultur. Das Weltbild der modernen Naturwissenschaft*, München 1996, 178–198, hier 179.
- 26** ▶ Ebd.
- 27** ▶ Margulis, *Gaia*, 185.
- 28** ▶ Vgl. ebd.
- 29** ▶ Margulis, *Die andere Evolution*, 51.
- 30** ▶ Margulis, *Gaia*, 185.
- 31** ▶ So z.B. der Evolutionsbiologe George C. Williams in: Brockmann, *Die dritte Kultur*, 195f.
- 32** ▶ Margulis, *Die andere Evolution*, 14 f. Der erste Aufsatz zur Endosymbiontentheorie wurde 15-mal abgelehnt, bevor er gedruckt (und später prämiert) wurde; das erste

- Buch, trotz Vertrags vom Verlag abgelehnt, erschien erst 1970 (ebd., 23 f.). Margulis vermutet eine Abwehr des Krankheitserreger Bakterium und ein Festhalten am Bild des Stammbaums (ebd., 51). Außerdem zeigt sie sich völlig unerschrocken gegenüber Weiblichkeitsklischees, die mit Konzepten wie Symbiose einhergehen und auf die männliche Kollegen teilweise ebenso klischeehaft reagieren. In ihren späteren Büchern, teilweise mit ihrem Sohn geschrieben, verhandelt sie Sexualität und Zellteilung u.v.m.
- 33 ▶** *Jurassic Park*, Regie: Steven Spielberg, Buch und Drehbuch: Michael Crichton, USA 1993, Darst.: Sam Neill, Laura Dern, Jeff Goldblum u. a. Es folgten *Lost World: Jurassic Park*, Regie: Steven Spielberg, USA 1997; *Jurassic Park III*, Regie: Joe Johnston, USA 2001.
- 34 ▶** Phil Tippett, Interview mit Iain A. Boal, in: James Brook, Iain A. Boal (Hg.), *Resisting the Virtual Life. The Culture and Politics of Information*, San Francisco 1995, 253–262, hier 256.
- 35 ▶** Wolfgang Coy, *Analog/digital – Schrift, Bilder & Zahlen als Basismedien*, in: Peter Gendolla, Peter Ludes, Volker Roloff (Hg.), *Bildschirm – Medien – Theorien*, München 2002, 155–165 (hier: 161).
- 36 ▶** Vgl. Margulis: *Die andere Evolution*, 109.
- 37 ▶** Zur Darstellung eines Drahtgitters als Vektorgrafik aus polygonalen Objekten, Würfeln Kugeln Zylindern etc., deren Modellierung zum Erstellen einer Maquette und deren Abfilmen/Digitalisieren zu Gestaltungsfragen, Oberflächen, Bewegung per *direct point manipulation* oder *Motion Capture* siehe: Rolf Giesen, *Lexikon der Special Effects. Von den ersten Filmtricks bis zu den Computeranimationen der Gegenwart: Zur Geschichte und Technik der visuellen und mechanischen Spezialeffekte*, Berlin 2001, 80, 152 f., 204. Zum Schattieren, *Rendern* etc. vgl. Dirk Manthey (Hg.), *Making of ... Wie ein Film entsteht* Bd. 2, Reinbek 1998, Kapitel »Digitale Effekte«, 214–234, 236 f.
- 38 ▶** Computeranimationen waren in den 1990er Jahren nur doppelt so teuer wie in der Mitte der 1980er Jahre; die Kosten für Realfilme hatten sich im selben Zeitraum versechsfacht. Als einer der erfolgreichsten Filme der Kinogeschichte spielte der Film (nach Produktionskosten von 65 Mill. Dollar, davon 18 für die CGIs, und einem Werbe-Etat von 40 Mill. Dollar) am Startwochenende in den USA bereits über 50 Mill. Dollar ein, durch das Merchandising weltweit in den folgenden fünf Monaten und eine Kette von Anschlussproduktionen eine weitere Milliarde Dollar. (Vgl. Almuth Hoberg, *Film und Computer. Wie digitale Bilder den Spielfilm verändern*, Frankfurt/M., New York 1999, 184.)
- 39 ▶** Manthey (Hg.), *Making of ...*, 221. - Vgl. allgemein zum Verhältnisses von Realitätseffekt und Spektakel Christine Hankes Beitrag zu *Gertie the Dinosaur* (1914) und BBC-Fernsehserien aus den 1990er Jahren (*Walking with Gertie*, in: dies., *Texte - Zahlen - Bilder: Realitätseffekte und Spektakel*, Bremen (thealit) 2010).
- 40 ▶** Dazu wurde ein ›realistisches Größenverhältnis‹ errechnet. Vgl. Manthey (Hg.), *Making of ...*, 221, 231.

- 41 ► Vgl. Hoberg, *Film und Computer*, 176. Auch die Narration unterstützt die Annäherung: Im Effekt wirken Menschen und Dinosaurier wie Tiere. Gerade die Kampf- und Verfolgungsszenen machen beide gleichermaßen zu instinktgetriebenen Jägern und Beute. Vgl. Hoberg, *Film und Computer*, 184.
- 42 ► Siehe dazu Beer, *Darwin's Plots*, xxxvi: »It is striking that Homi Bhabha's immensely usable idea of ›hybridity‹ follows on, at a distance, from Darwin's rather anguished discussion of ›Hybridism‹. Darwin is troubled principally by the question as to whether hybridism inevitably produces sterility, which suggests that species are fixed natural categories, rather than the moveable varieties he sought. In Bhabha's work hybridity and mimicry allow interchange and shifting power relations between groups where the power hierarchies have previously appeared to be (and have been represented as being) inexorably fixed.« Zu ›hybridity‹ vgl. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994; ders. (Hg.), *Nation and Narration*, London 1990.
- 43 ► Jean-Marc Drouin, Mendel: mit Blick zum Garten, in: Serres (Hg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften, 721–747*. Das Zitierte steht dort in einer Fußnote über Mendels Abhandlungen zur Hybridation, die schließt: »Je nach Epoche und Autor schwanken die Bezeichnungen jedoch beträchtlich.«
- 44 ► Was Jean-Louis Comolli über fiktionales Kino und *Cinema direct* gesagt hat, erfasst mit dieser Hybridität auch die analogen und digitalen Filmbilder. Vgl. Jean-Louis Comolli, *Der Umweg über das direct*, in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1998, 242–265, hier 255: »Fiktional und dokumentarisch sind auf einmal keine Antinomien mehr, sondern können sich wechselseitig durchdringen. Ja, in dem Maße, als es sich immer, gleich ob direct oder nicht, um Film handelt, ist alles, was der Film zeigt, Fiktion, Fiktion der Fiktion oder Fiktion des Dokuments«. Damit wäre es ein fundamentaler Irrtum zu denken, dass es nur noch ein analoges Bild ohne digitales gäbe.
- 45 ► *Jurassic Park* wäre auch lesbar mit Blick auf Transkription im Sinne eines anderen Medienwechsels, insofern die Geschichte der Romanverfilmung eine wechselvolle ist, wie etwa Nadine Schmidt rekonstruiert. Vgl. Nadine Schmidt, *Verbuchung am Beispiel von Crichtons/Spielbergs Jurassic Parc*, in: *frame 25. Die Filmzeitschrift aus Jena 2/2000*: »Die Akte Spielberg«, unter: <http://frame25.f-lm.de/> > Texte > 2/00 > Verbuchung, gesehen am 10.10.2007.
- 46 ► Dies ist lesbar als ein Kommentar im Film zu Medialität; anders in Crichtons Roman: Bevor der Chaosforscher Malcolm in einen Morphinrausch fällt, während er von Sarah verarztet wird, hält er eine flammende Rede mit evolutionstheoretischen Argumenten gegen die digitale Vernetzung. Vgl. Michael Crichton, *The Lost World*, New York 1995.
- 47 ► Vgl. zuletzt Anja Lauper (Hg.), *Transfusionen. Blutbilder und Biopolitik in der Neuzeit*, Zürich, Berlin 2005; Christina von Braun, Christoph Wulf (Hg.), *Mythen des Blutes*, Frankfurt/M. 2007.

- 48** ▶ Wiener, Perspektiven der Kybernetik, 188.
- 49** ▶ Vgl. Beer, Darwin's Plots, xxiii f.: »Cloning... is at present the contrary of evolution. It replicates; it refuses deviance; it is the strongest form of artificial selection yet invented since it allows humankind to select whole organisms for absolute replication. But already difference is emerging. The cloned creature is born into a new generation. Its conditions vary from those of the mother. On the other hand, it may be born further through its life-cycle since it shares with its mother the stage of life at which cloning took place. As Borges foresaw, to write Don Quixote now produces a different text even if it is word for word identical with the original. And that applies to Dolly the Sheep and her like too.«
- 50** ▶ Zit. in: Anonym, Art, unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Art_%28Biologie%29 gesehen am 14.10.2007. Vgl. J.E.B. Rines, Systematics of selected species of the marine diatom genus *Chaetoceros* Ehrenberg 1844. PhD Dissertation, University of Rhode Island 1994.
- 51** ▶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1997, 325. (Mille plateaus, Paris 1980) übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Vouillé.
- 52** ▶ Vgl. Foucault, Die Ordnung der Dinge, 17.
- 53** ▶ Jacques Derrida, Das Gesetz der Gattung, in: ders., Gestade, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1994, 245–283 (hier: 252, 248 f., 257), (Gestades, Paris 1986, Vortrag 1979) übers. v. Monika Buchgeister, Hans-Walter Schmidt.
- 54** ▶ Das gilt schon historisch, mit Rückgriff auf das 19. Jahrhundert und die Vergleichenden Wissenschaften: Darwin nimmt den Begriff der Evolution von Lyell, der hat ihn aus der vergleichenden Sprachwissenschaft. Vgl. hierzu Thomas S. Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Aufl. 15, Frankfurt/M. 1999, 182: »Die Analogie zwischen der Evolution von Organismen und der Evolution wissenschaftlicher Ideen kann leicht zu weit getrieben werden.« Die der Wissenschaft treibe nicht auf ein Ziel hin, so »wie wir es heute von der biologischen Evolution annehmen, ohne den Vorteil eines wohlbestimmten Ziels, einer überzeitlichen, feststehenden wissenschaftlichen Wahrheit, von der jedes neue Stadium der Entwicklung wissenschaftlicher Erkenntnis ein besseres Abbild ist.« Vielmehr könne man sich auch vorstellen, dass »eine Anzahl lästiger Probleme« verschwinde, wenn »wir lernen könnten, die Entwicklung-von-dem-aus-was-wir-wissen an die Stelle der Entwicklung-auf-das-hin-was-wir-wissen-möchten zu ersetzen«. Vgl. Kuhn, Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 184 sowie Beer, Darwin's Plots, 39.
- 55** ▶ Darwin, Die Entstehung der Arten, 674.
- 56** ▶ Vgl. Darwin, Die Entstehung der Arten, 678.

Tastaturen des Wissens. Haptische Technologien und Taktilität in medialer Reproduktion

Es gibt keinen bekannten Namen dafür, wenn der Tastsinn ausfällt. Blindheit und Gehörlosigkeit sind dagegen wichtig genug, um Motor für technologische Entwicklungen zu sein oder um einen Platz in philosophischen Schriften der Neuzeit zu bekommen. »Anschauungen ohne Begriffe sind blind«, schrieb bekanntlich Kant¹, und an uns ist es jetzt, herauszufinden, ob die Begriffe, die wir entsprechend a priori an die Wahrnehmung und schließlich das Denken anlegen derart vom Visualprimat geprägt sind, dass sie überdacht werden müssen – sei es, weil sich das Erfahrbare mit den neuen Technologien ändert und die Trennschärfe epistemologischer Begriffe anzupassen wäre, oder im Zuge einer Umbewertung vernachlässigter Sinne, die eine methodologische Selbstreflexion einfordert. Reflexion, Aufklärung, Idee, Theorie, Intuition, Einsicht, Evidenz: In der Geschichte von Wahrnehmung und Wissen, *aisthesis* und *episteme* spielte der Tastsinn bisher nur eine untergeordnete Rolle. Standen traditionell Nähe, Verschmelzung von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt, Betonung des Körpers im Geist-Materie-Dualismus, Sinnlichkeit vs. Intellektualität im Vordergrund, wenn es um Taktilität im Erkenntnisprozess ging, so treten diese diskursiven Paare mit der Physiologie des 19. Jahrhunderts auseinander. Sie entkoppelt diese Innen-Außen-Korrelationen, etwa in Johannes Müllers *Prinzip der spezifischen Nervenenergie*, der die Natur des Reizes als unabhängig von den physischen Beschaffenheiten der Reizauslöser beschreibt. Als Initialzündung der empirischen Forschung in der Seelenkunde, der Psychophysik, rekonstruiert Christoph Hoffmann Ernst Heinrich Webers Untersuchung *Über den Tastsinn* (1835)²: Wo Kants *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* die Sinne hierarchisierte (der Gesichtssinn sei »der edelste: weil er sich unter allen am meisten von dem der Betastung, als der eingeschränktesten Bedingung der Wahrnehmung, entfernt«³, setzte Weber eine Messlogik daneben, die die Dichte der Nervenenden auszählt. Damit ist ein ganz anderes epistemologisches Register eröffnet, das mit dem alten durcheinander geht, sich mit ihm verschlingt⁴. Solche verflochtenen, potentiell fortlaufenden Un/Gleichzeitigkeiten sind es nicht, die Nicolas Pethes als historiografische Figuration ei-

ner Geschichte der Haptik ausmacht; er konstatiert »um 1900« eine Ablösung, einen Umschlagpunkt. Wenn das Tasten vordem je Refugium der Authentizität und Nähe gewesen war, so wird dieses spätestens Anfang des 20. Jahrhunderts, verbürgt durch Katz' Psychophysik (1925) und Benjamin (1936), zu einer medientechnisch bedingten Wahrnehmungsweise◀5. In welcher Historiographie auch immer: das Tasten taucht im 20. Jahrhundert an neuen diskursiven Orten auf.

Mein Beitrag untersucht daher im Folgenden erstens die Sinneshierarchien von Sehen und Tasten, wie sie mit verschiedenen Vorzeichen als Auf- oder Abwertung des Haptischen konzipiert wurden, und zweitens solche Theorien, die das Taktile anders konzipieren, insofern sie nicht mehr den wahrnehmenden Körper (und die Frage danach, was dem Subjekt evident wird,) ins Zentrum rücken. Im 20. Jahrhundert beruht die Konjunktur des Begreifens immer weniger auf einer Konkurrenz der Sinne; vielmehr verschieben sich die epistemologischen Parameter grundlegender. Es geht nicht mehr nur um ein Primat von Sehen oder Fühlen; vielmehr werden die Machbarkeit, das notwendig Apparative der Wahrnehmung, das Experimentelle zu Maßstäben des Haptischen. Kant bezeichnet später die »Untersuchung über die Art, wie die Organe des Körpers mit den Gedanken in Verbindung stehen«, als »subtil und in meinen Augen auf ewig vergeblich«.◀6 Theorie und Praxis medialer Reproduktion untersuchen nicht mehr, sondern setzen in Szene.

Es sind Theorien der medialen Reproduktion, die nicht mehr vom ›direkten‹ Kontakt mit dem anderen, sondern von den Beziehungen zwischen Bild und Abbild, dem Medialen aller Wahrnehmung ausgehen. Aus der Verschiebung zwischen den Sinnen wird eine Verschiebung zwischen den Modi, die für die Ordnungen des Wissens als relevant gelten, insofern mediale Techniken hier Eingang finden.

Es geht dann nicht mehr um die Konstitution von Identität, um das Innen und Außen des wahrnehmenden Subjekts, um das Verhältnis von »Etwas fühlen« und »sich fühlen«. Vielmehr ist von Haptik, von Taktilität nunmehr dort die Rede, wo es um mediale Reproduktionstechniken geht, wo es direkte oder indirekte Berührungen zwischen Materialien oder Materialien und Menschen gibt. Nicht mehr der Mensch steht im Fokus, wo es ums Tasten geht – vielmehr taucht dort, wo industrielle Fertigung und Massenmedien neu sind, das alte Anfassen in neuen Bedeutungen auf. Als Eindringen oder Raumwahrnehmung, als Ergriffenwerden oder Berührungspunkt im Prozess medialer Reproduktion gefasst, ist das Taktile damit in neue epistemologische Konzepte gestellt.

Die jeweils neuen Medien des 20. Jahrhunderts haben die Ästhetiken herausgefordert. Film, Fernsehen und elektronische Netze wurden von Benjamin, McLuhan und anderen mit Rückgriff auf Taktilität ausgedeutet. Wenn es um den Tastsinn geht, denkt man nicht ans Fernsehen: Man denkt weder an ein Fern-Medium noch ans Sehen. Dennoch hat ausgerechnet das Fernsehen den Begriff der Haptik wieder zu theoretischen Ehren gebracht; wie auch das Internet gab es Anlass zu einer Neubestimmung des Begriffs, dessen Metaphorizität ungeklärt bleiben muss, um zu funktionieren. Schließlich hat die kulturwissenschaftliche Körper-Debatte der 1980er und 1990er Jahre das Berühren und Sich-Berühren-Lassen stark gemacht; die Entwicklung von Technologien wie *force feedback* und *remote sensing*, der *touch glove* oder andere *haptic interfaces* machte Haptik zu einem Forschungsfeld der Informatik. Die Maxime, nach der Anfassen zum Begreifen führe, hat zuletzt besonderen Einsatz in Wissenschaftsmuseen und Science Centern gefunden; zur gleichen Zeit erfährt die Gouvernementalitätstheorie eine breite Rezeption, so dass nach Korrespondenzen zwischen dem ›Selbstlernen‹ und der Haptik im Gefüge der Sinneswahrnehmungen gefragt werden soll. Ein abschließender Blick diskutiert das »Tasten« in seinen Einsätzen für medienwissenschaftliche und epistemologische Perspektiven: Wie das Schreibwerkzeug mitschreibt, mittippt an unseren Gedanken◀7, so auch andere mediale Reproduktionen.

Der »dunkle Sinn«. Tasten kulturwissenschaftlich

Eine Rekonstruktion der »Umkehr der Sinneshierarchie« durch die »Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit«◀8 bietet einen Einblick in die erstaunlichen Kontinuitäten abendländischer Begriffe von Wirklichkeit und Haptik. Vor dem Hintergrund der Tradition, den Sehsinn als abgespaltene, entfremdete Wahrnehmung zu situieren, erscheint das Tasten als der »dunklere Sinn« sofort als Körpergefühl, das unmöglich zu manipulieren scheint:

Wenn man dem Verdacht einer Sinnestäuschung nachgeht, dann muß das Tasten erhalten. Niemand käme darauf, auch diese Prüfinstanz selbst noch zu bezweifeln. Sie ist die zuverlässigste, aber auch die einfachste. Der Sinn der Berührung meldet zunächst nur, daß es anderes gibt. Der Widerstand, den die Dinge, Pflanzen, Tiere, Menschen bieten, bezeugt die zweifellose Gewißheit, daß man – gegenwärtig – nicht allein ist auf der Welt.◀9

Anderen stand Tasten für ein Sich-vom-Ding/vom-Anderen-ergreifen-Lassen, eine »Überwindung des mechanischen Sehens, das den Gegenstand erfasst, bevor es sich ihm ausgesetzt hat«.◀10 In einer Utopie der Einheit von Wahr-

nehmung und Körpergefühl wurde dieses »Gefühl« als Figur der Goethezeit ästhetisch im ursprünglichen Wortsinn, in einer *aisthesis*, die alle Sinne zu egalisieren suchte. Auch ohne die Debatte zu Ende zu bringen, ob Herder nun das Tasten zum genuinen Wirklichkeitssinn aufwertete oder nicht, lassen sich diskursive Parallelen entdecken, wenn etwa die Unterscheidung von »Tastsinn« und »Gefühl« entweder zwei Aspekte desselben Vermögens bezeichnet oder auseinanderfällt in die Vermittlung äußerer Berührung (Tastsinn) beziehungsweise innerer Erfahrung (Gefühl): Haptikforschung heute propagiert und zielt auf die Verstärkung einer Konvergenz innerer und äußerer Wahrnehmung.

Ohne direkt an die Wahrnehmungskonzepte des 18. Jahrhunderts anzuknüpfen, hat die kulturwissenschaftliche Körperdebatte der 1980er Jahre doch zentrale Ideen wie die einer Restituierung ganzheitlicher Wahrnehmung, ein Unterlaufen der Subjekt-Objekt-Dichotomie oder den Körper als Ort des Nichtsprachlichen, Entzogenen **11** thematisiert. Ein rationalitätskritischer Zug kennzeichnet auch die genderspezifische »Geschichte der Unterwerfung der Natur im Weib und des Leiblichen in der Natur« **12**. Der Tastsinn, so scheint es im Rückblick, erzeugte nicht nur für das wahrnehmende Subjekt Gewissheiten, sondern auch den empfindsamen politisierten Männern und auch Frauen an den Universitäten der 1980er Jahre neue Geist- und Körpererfahrungen. Wäre denn ein sich entgrenzendes Subjekt noch Herr seines Wissens? Spricht nicht gerade die Verteidigung einer Natur der Erfahrung in einer Zeit der rasanten medientechnischen Entwicklung für eine romantische Fluchtbewegung der Akademie, die auch das Tasten kolonisiert hätte?

Die Bestrebungen, das Tasten als den Sinnlichsten unter den Sinnen aufzuwerten, ihn »wiederzuentdecken«, ihn mit multisensorischen technologischen Entwicklungen in Verbindung zu bringen (»nicht zufällig« seien hier nicht-visuelle Modi zentral), ihn dort in Anschlag zu bringen, wo eine Wiederentdeckung des Körperlichen überhaupt gegen eine lebensferne Akademie/körperfeindliche Intellektualität/misogyne Abspaltungsstrategien et cetera antrat, wollten allerdings nicht einen alten Dualismus unter umgekehrten Vorzeichen weiterschreiben. Die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland betonte 1996 besonders die Synästhesie, die das Tasten begleite, und die Doppelung des Etwas-Spürens und des Sich-Selbst-Spürens in einem Vorgang. Gegen die Fortführung des platonischen Visualprimats machte Hartmut Böhme das »kontagiöse Sinnliche« stark: Im 15. Jahrhundert bildeten die Zentralperspektive und der Buchdruck (verstärkt durch Maschinerisierung und Tauschabstraktion) das moderne Subjekt, womit das Sehen seine Ver-

wicklung mit der Leiblichkeit, das Buch seinen Konnex mit der Hand abgeschüttelt habe.◀13 Aber das Sehen sei mit dem Fühlen, mit dem Durchdrungenwerden zutiefst verknüpft (wie man auch im erotischen Augenblick von elektrisierender Berührung, blitzhaft begehrend, durchdrungen werde). Sich selbst als zugleich identisch und different mit der eigenen Hand zu spüren, wird zentral: Der Berührungssinn, stets aktiv und passiv, transitiv und intransitiv, solle eher ›Spüren‹ als ›Tasten‹ heißen (um die Subjekt-Objekt-Spaltung beziehungsweise deren Infragestellung abzubilden): »[D]ie fundamentale Unterscheidung von eigenleiblichem Spüren und Fremd-Körper« gehe, so Böhme, im Tasten auf.◀14 Vergleichbar diskutiert Barbara Becker das Verhältnis von Philosophie und Medienwissenschaft am phänomenologischen Konzept des Tastens im Rahmen des Leib-Konzepts als einer Umschlagstelle von Natur und Kultur, in dem sich eine »Amalgamierung von Grenzziehung und Entgrenzung« offenbare.◀15 Was Merleau-Ponty als »Chiasmus« kennzeichnete, die Überkreuzung von Fremdem und Eigenem, entthronte uns als rationale Subjekte, ob wir uns berühren ließen oder uns selbst berührten (in einer »autoreflexiven Selbstverdoppelung«, wo man Subjekt und Objekt zugleich ist◀16). Auch hier findet sich eine Nähe zu einer vorsymbolischen Sphäre:

Die Rückbesinnung auf den taktilen Weltbezug dezentriert das traditionelle Subjekt jenseits aller diskurstheoretischen Infragestellungen schon auf der Ebene seiner Materialität, unabhängig vom ebenso notwendigen Verweis auf seine Einbettung in eine symbolische und soziale Ordnung.◀17

Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden Theorien diskutiert werden, die das Taktile insofern anders konzipieren, als sie nicht mehr den wahrnehmenden Körper, die Frage danach, was dem Subjekt evident wird, ins Zentrum rücken. Es sind Theorien der Reproduktion, die nicht vom ›direkten‹ Kontakt mit dem anderen, sondern von der Medialität aller Wahrnehmung, ausgingen – und diese als taktile beschreiben.

Taktilität und mediale Reproduktion

Durchdrungen von Medien

In den drei verschiedenen Fassungen, in denen sie in Walter Benjamins Aufsatz zur »technischen Reproduzierbarkeit« eine Rolle spielt, tritt Taktilität neben Visualität oder übertrifft sie sogar, wo es um Wirklichkeitsdarstellung und Wahrnehmungsanforderungen der Moderne geht. Die erste Fassung ergibt sich dabei aus der Gegenüberstellung von Maler und Kameramann, von

Distanz zum Geschehen einerseits und dem Eindringen der Kamera »in das Gewebe der Gegebenheit« andererseits. Das »Handauflegen« des Magiers und das Bewegen der Hand des Chirurgen »unter den Organen« beschreibt Benjamin zufolge zwei Formen der Berührung, die zu verschiedenen technischen Reproduktionen der Realität führten – und das Medium Film erscheint gerade deshalb wesentlich bedeutungsvoller, weil das Kameraauge nicht mehr nur Oberflächen abtastet, sondern den »apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit« in der »intensivste[n] Durchdringung mit der Apparatur gewährleistet«¹⁸; wie mittels einer Steigerung von Taktilität werden die verschiedenen optischen Medien hierarchisiert. Die zweite Fassung ist die des »Zustoßens«, des plötzlichen Wahrnehmungsschocks, der mit Bildern zurechtkommen muss, die noch kaum verarbeitet werden können, sei es dass sie wie in der Avantgardekunst zu ungewohnt sind oder wie beim Film ständig wechseln und immer neue Perspektivsprünge vollziehen. Was dem Betrachter »zustößt«, »gewinnt eine taktile Qualität«, besonders der Film dringt »stoßweise auf den Beschauer ein«¹⁹, ebenso wie eine andere »mimetische Maschine« um 1900, grosse Reklametafeln, die den Blick um verschmelzungsartige Formen der Wahrnehmung erweitern.²⁰ Michael Taussig spricht hier vom Mittel des »taktilen Erkennens«.²¹ Reproduktion des Objekts und der Kontakt mit dem Objekt gehören demzufolge zusammen, in einer ›anderen Form des Sehens‹, einem ›zupackenden Blick‹. Drittens schließlich ist es die »Gewöhnung«, die die taktile Rezeption bei Benjamin von der optischen unterscheidet: Letztere ist gekennzeichnet durch Aufmerksamkeit, erstere durch beiläufiges Bemerken. »Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.«²² Am Beispiel der Architektur zeige sich die Angemessenheit der taktilen Wahrnehmung. Auch hier geht es wieder nicht um ein Tasten, ein oberflächliches Berühren, um das Innen und Außen des Fühlenden: Stets ist Taktilität da, wo Raumerfahrung im großen Maßstab, wo Eindringen in Räume oder Bilder gefragt ist, wo es darum geht, sich in den Kulturtechniken der Moderne zurechtzufinden, die sich am besten automatisiert abspielen, da sie der Reflexion keine Zeit mehr geben.

Ausgerechnet in einer Theorie, die sich nicht an der individuellen Rezeption eines neuen Mediums abarbeitet, sondern nach dem revolutionären Potential von Massenkultur fragt, gewinnt Taktilität einen so hohen, neuen Stellenwert. Man hätte das entsprechende ›Gefühl‹ im Bezug auf industrielle Reproduktionstechniken in der Rolle des ›Anderen der Entfremdung‹ vermuten

können und findet es stattdessen in ganz neuen Aufgaben und Funktionen. Taktile ist das Eindringen der Kamera, taktile ist die Wahrnehmung der neuen Bilder im Schock, und taktile ist die beiläufige Rezeptionsform der Masse. Hier geht es nicht um Fingerspitzen. Verschmelzung und Automatisierung, in Gegensatz zu Distanz und Einzelfokussierung gesetzt, werden unter der Vokabel ›taktile‹ zu Wegweisern einer gesellschaftsverändernden politischen Ästhetik.

In Taussigs *Eigenwilliger Geschichte der Sinne* spielt die Haptik dort eine Rolle, wo er Benjamins Konzept des Optisch-Unbewußten als nicht-nur-visuelles, »körperliches« liest und mit dem Begriffspaar »Kopie und Kontakt« in seine eigene Theoretisierung von Mimesis und Alterität einbaut: Reproduktion und Berührung als wesentliche Funktionen der »mimetischen Maschinen« der Moderne. Das »Optisch-Unbewußte« sei, so Taussig, eine Form »körperlichen Wissens«, »das Auge [ein] Tastorgan«²³, seit die modernen technischen Massenmedien ein mimetisches Vermögen wiederaufleben ließen. Dieses, so heißt es, setze nun eine doppelte Mimesis in Gang, da Kopie und Kontakt erstens eine Nachahmung zwischen Ding und Abbild voraussetzen und zweitens die »tastbare, sinnliche Koppelung der Körper des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen«²⁴. Auch ein Lichtstrahl im Auge erzeuge letztlich den Transport von Chemie, und damit entstehe ein Wahrnehmungsvorgang, in dem Sehen und Berührung nicht mehr getrennte Register bedienen.

Hier wird ein Vorgang entworfen, der mehrere Modalitäten überspannt. Auch in einer anderen Reproduktionstheorie gehen Sehen und Fühlen neue Verbindungen ein. Wo allerdings Taussig eher von Verschmelzung spricht, verfolgt Georges Didi-Huberman weiterhin die Differenz – nicht mehr zwischen Sinnen und ihren Hierarchien, sondern innerhalb der Sinne.

Berührt vom Unterschied

Taussigs »Kopie« und »Kontakt« könnten auch Begriffe aus Didi-Hubermans Theorie des Abdrucks, *L'Empreinte*, sein, die die Unterscheidung freier und mechanischer Künste an dieser Reproduktionstechnik entwickelt. Ein Abdruck wirft die Frage nach Original und Imitation auf, und Didi-Huberman verfolgt sie nicht in der visuellen Ähnlichkeit der Ergebnisse, sondern am Anfang des Produktionsprozesses, der Berührung des Materials mit dem Abzufeindenden. Was kennzeichnet den Abdruck, die »Berührung mit dem Ursprung« oder der »Verlust des Ursprungs«? Er ist »etwas, das uns ebenso die *Berührung* anzeigt (der Fuß, der sich in den Sand eindrückt) wie den *Verlust* (die Abwesenheit des Fußes in seinem Abdruck), das uns ebenso die Berührung des Verlusts anzeigt wie den Verlust der Berührung.«²⁵ Solche Paradoxien kennzeich-

nen die Produkte der Berührung in vielerlei Hinsicht. Der Abdruck garantiert gleichermaßen eine Einmaligkeit (in ›dieser‹ Berührung entstand die Reproduktion) wie auch Wiederholbarkeit (eine Münze ist immer wieder ›gültig‹). Das ändert den Blick auf Benjamins Reproduktionsbegriff: Auch in der wiederholbaren Reproduktion sind Authentizität und Singularität verbunden, Nähe und Ferne verschränkt.◀26 Am Beispiel von Duchamps Skulptur *Weibliches Feigenblatt* diskutiert Didi-Huberman, wo Duchamp nicht nur konzeptuell, an der »grauen Substanz«, arbeitet, sondern in der taktilen Dimension des Werks ebenso mit der »rosa Substanz«, und entwickelt schließlich eine Lesart des »Infra-Geringen«◀27: Die seriell nach dem Modell eines Abdrucks hergestellten Skulpturen erreichen nie völlige Gleichheit; es geht eher um die Differenz zwischen den Selben als um das Selbe. »Die Divergenz innerhalb des Gleichartigen soll sich auch als eine taktile, oder beinahe taktile Differenz erweisen.«◀28 Warum taktill? Weil das Augenmerk auf der Materialität eines Werks quasi automatisch auch nicht-visuelle Sinne aktiviert? Oder hat sich Didi-Huberman hier vom sexualisierten Reichtum der Arbeiten verführen lassen, denen er auf ihren nicht nur heterosexuellen Wegen folgt?◀29 Auch der Geschlechtsakt ist gemeint, wenn er schreibt: »Das ist also die technische Erotik von Duchamps Abdruck-Experimenten: ihre ›Approximation‹ ist wie eine Liebkosung, ihre ›Präzision‹ ist wie ein organisches Ineingreifen.«◀30 Motivik und Technik der Arbeiten sowie die Kontexte ihrer Zueignung loten infra-geringe Differenzen auf verschiedenen Ebenen aus – Approximationen zwischen Ähnlichkeiten in vielen Hinsichten. ›Taktill‹ ist also zuerst ein technisches Element, ein Funktionsprinzip, von dem es dann aber auch nicht verwundert, dass es einer Theorie der Ähnlichkeit dient, der Nähe. Die menschlichen Sinnesorgane sind für diese Berührung nicht der Maßstab; sie findet zwischen Materialien statt, die auch Körperteile sein können. ›Taktillität‹ steht für eine Gemeinsamkeit in der Umwälzung von Wissen und Gesellschaft. So wie der menschliche Wahrnehmungsapparat sich neuen Medien anverwandelt, was nur in Verhaltensgewohnheiten bewältigt werden könne – »[s]ie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt«◀31–, so könne man sich auch ›soziale Verhaltensformen‹ denken, die sich veränderten. Bei Horkheimer/Adorno steht die Mimesis für eine sich hingebende Erkenntnisform, die in ihren passiven Anteilen negativ konnotiert ist.◀32 Das Optisch-Unbewusste Benjamins dagegen koppelt Dinge, die nach abendländischer Tradition auseinandergehören, die helle aufgeklärte Klarsichtigkeit mit dem nichtwissenden Dunkel, wenn etwa die mimetische Maschine der Fotografie durch vergrößerte Darstellung »die Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable er-

sichtlich« machen kann. Taussig liest das (mit einer beliebten kulturwissenschaftlichen Vokabel) als ein Konzept ›verkörperten Wissens‹, das im Sinne einer »in Tagträumen irrlichternde[n] Physiognomie, durch die neuen mime-tischen Techniken ans Tageslicht gebracht, eine neue Wahrheit der Objekte und auch der Menschen erkennen läßt, in denen sie sich als taktiles Wissen abgelert.«◀**33** Anfassen, Körper, Ablagerungen, Tiefenschichten und Wahr-heit, Tageslicht, Technologie und Wissen bleiben die Pole, die eine Vermitt-lungstheorie braucht. Benjamins ›Berührung‹ von Technik und Magie dient der Erkenntnis, dass auch Sinneswahrnehmung nicht ahistorisch-natürlich ist; die Komposita von »taktilem« oder »verkörperten Wissen« markieren dies in ihrer Konstruiertheit und ihren paradoxalen Anklängen, könnten dabei al-lerdings selbst zu neuen romantischen Einheiten werden.

Didi-Huberman sah die traditionelle Dichotomie von Technik und Wissen bis zu Freuds Wunderblock fortgesetzt: Erst hier werde beides grundsätzlich in eines gedacht. Größeres Interesse als für die Gedächtnismodellmaschine setzt er aber in die Modellierung von Wissen im Konzept der *bricolage*.◀**34** Der Ver-such, das ›Wilde Denken‹ nach Lévi-Strauss mit seiner Theorie des Abdrucks zusammenzubringen, bedient jedoch nicht die Assoziation Hand –manuelle Tätigkeit – Konkretes – Wildes. Vielmehr geht es um eine erkenntnistheore-tische (oder auch erkenntnispraktische) Funktion, die den taktilen Abdruck mit der *Bastelei* verbindet: Beide nutzen die vorhandenen Materialien und Dinge, um daraus ein offenes Experiment zu machen, dessen Ausgang von Fehlern und Zufällen gekennzeichnet sein kann. Beider »Gesten« tragen Züge einer epistemologischen Wette. Evidenz wäre hier kein sichtbarer, sondern ein logistischer Bewegungseffekt; Evidenz ist allerdings solchen Modellie-rungen taktiler Wissensproduktion kaum explizit Thema – als ob sie selbst-verständlich auf der Hand läge, wo der Prozess Berührung mit einschließt. Eine visuell bestimmte, distanzverhaftete *bricolage* erscheint sinnlos, ein ›zahmes Denken‹ unproduktiv, das *Anfassen* ebenso metaphorisch besetz-bar wie die referentiellen Möglichkeiten des Signifikanten bis zum konkreti-stischen Rand hin mobilisierend.

Taktilität als Fernsinn

Electric feeling, feeling electric

Wenn um 1900 mit der Elektrifizierung der Städte und langsam auch der Kommunikationstechniken die zugrundeliegenden Mechanismen immer un-an-schaubarer werden, so lässt sich durch das ganze 20. Jahrhundert (und an-

haltend) eine Entwicklung beobachten, die eine betont taktile und haptikbezogene Entwicklung im Bereich der Medien konstatiert.◀35 Anstelle von individueller Wahrnehmung, Selbstreflexivität und Herausbildung des Subjekts im Erkenntnisprozess, ohne die in einer ›parallelen Epistemologie‹ (einer mit ihr ›verschlungenen◀36) so zentralen Doppelung von etwas Fühlen/sich Fühlen, scheinen Lichtschalter, Telefonkurbel, Computertastatur, Fernbedienung, Maus usw. als Apparate im Anschluss an die epistemologischen Konzepte um das Taktile vielleicht als Instrumente des täglichen Lebens, der Unterhaltung oder Kommunikation, schreiben aber nicht nur mit an den Gedanken, sondern wurden gerade in ihren neuen Charakteristika der Unsichtbarkeit, Geschwindigkeit, Ubiquität etc. Teil einer neuen Theorie.

Durch McLuhans Theoreme des Globalen Dorfs, des Endes des Gutenberg-Zeitalters, der heißen und kalten Medien und der affirmativen, anthropozentrischen Technikerweiterungen des Körpers ziehen sich grobe Einteilungen der Sinnesorgane, in denen Taktilität einmal mehr eine zentrale Rolle spielt. Einerseits im traditionell hierarchischen Gefüge der Sinne, andererseits als Kategorie zur Beschreibung der Effekte von Elektrizität und Vernetzung. 1964 beschrieb McLuhan die Telegrafie als »Hormon der Gesellschaft«. Nicht etwa gemorste Liebesschwüre, sondern Technik als nach außen verlegte Körperorgane begründeten sein Verständnis der *extensions of man*. Die Elektrizität habe aus der Erweiterung des Körpers eine komplette Verlagerung ins Außerhalb gemacht: Elektrotechnik sei organisch.◀37 Nach Jahrhunderte langen Variationen und Kämpfen um das Bild des Menschen als Maschine begründet McLuhan dessen Verkehrung am Maßstab der medial vermittelten menschlichen Wahrnehmung: Die hohe Geschwindigkeit, mit der Informationen auf elektronischem Wege empfangen werden könnten, erlaube eine »Berührung« des Wahrgenommenen, kein optisch-distanziertes Verhältnis mehr, sondern ein »taktiles«.◀38 (»Berührung« ist in späteren Texten durchaus euphorisch aufgeladen, nicht jedoch beim maschinellen Prototypen der taktilen Mensch-Maschine-Hybride, der Flaksteuerung zum Abschießen feindlicher Piloten.) Das neolithische Zeitalter des Rades werde vom elektronischen Zeitalter des Schaltkreises abgelöst, und damit auch eine plane Erfahrungsorganisation durch eine des Feedbacks und des Involviertseins.◀39 Technische Spezialisierung habe den Menschen in Distanz zu seinen Produkten und Handlungen treten lassen, (eine Aussage, die 1964 in den USA von KritikerInnen des Vietnamkriegs besonders aufmerksam gehört worden sein muss◀40), und erst die integrierende Kraft der »Cybernation« (aus *cybernetic* und *automation*), die unter anderem zur Folge hat, dass die Folgen des individuellen Tuns vorausberechnet werden können, unmittelbar einsichtig sind, und dass die In-

formation darüber in kürzester Zeit um den Erdball gehen kann, zeige die Notwendigkeit, mögliche Konsequenzen aus Handlungen gleich in den Handlungsentwurf miteinzubauen. Entgegen einer alten Aufspaltung vereine die Automation damit wieder Denkweisen mit Handlungsweisen.◀41 Vergleichbar der *bricolage*, die sich als Erkenntnis- und Produktionsprinzip nicht auf ein Material beschränken lässt, sei sie ebenfalls unbeschränkt anpassungsfähig.◀42 Wie in Benjamins Bezug auf ein prominentes optisches Medium eröffneten elektrische Medien die Kausalzusammenhänge zwischen Ereignissen. In den 1960er und 70er Jahren diagnostiziert McLuhan dennoch der elektrifizierten Kultur eine grundlegende Zweiteilung, a *strange gap*: die visuelle, spezialisierte Welt auf der einen, die integrale, auditive Welt auf der anderen Seite; die eingebettete Lebensweise der Jäger und Sammler gegen die spezialisierte des Neolithikums◀43; der rationale euklidische Bildraum der Kontinuität, der Einheitlichkeit und Verbundenheit entgegen den diskontinuierlichen akustischen und taktilen Räumen◀44; zugleich sei die akustische Welt nunmehr die des Auges, und damit löse die Gleichzeitigkeit von Unverbundenem eine ehemals statische visuelle Welt ab◀45. In dieser neuen Historizität, die alle Zeiten wie für den geschichtslosen Stammeskrieger nebeneinander stellt, sei der Tastsinn »the resonant interval or frontier of change and process«.◀46

Es sind McLuhans Interpretationen des Fernsehens, an die auch Derrick de Kerckhove anknüpft, um die telepräsenten und interaktiven Medien der 90er Jahre zu fassen. Schon das Fernsehen rief demzufolge ein »Bedürfnis nach Tasten und Telepräsenz« wach, einen Wunsch nach der »Verlängerung des Telefons«: »Interaktivität ist Berührung«.◀47 McLuhan hat die Verbreitung des globalen Netzwerks Internet nicht mehr erlebt, hätte es aber als Erfüllung seiner These sehen können, derzufolge die elektronischen Medien durch ihre Geschwindigkeit, also Unmittelbarkeit, und durch ihre Überbrückung weiter Strecken, also die Bedienung des »Nahsinns«, ein Zeitalter des Tastsinns einleiten. Was er mit dem Fernsehen eingeläutet sah, eine Rückkehr zu nicht primär visuellen medialen Kulturen (vor Einführung der Schrift), die neue globale Nachbarschaften errichteten und Berührtsein durch Anteilnahme erzeugten, erreichte hier einen Höhepunkt.

Bei McLuhan löst sich die Sinnesmodalität vom Organ und wird in einer Weise metaphorisch, die einerseits Raum für konkretistische Ausdeutungen, andererseits auch die Lesart zuließe, dass sie nur eine mögliche Kommunikations-/Darstellungs-/Thematisierungsform für Denkprozesse ist. Dennoch hat Luhan-Schüler de Kerckhove die Wiederentdeckung des Tastsinns durch das Fernsehen proklamiert, dessen Name unzutreffend sei, da Fernsehen eher

ein Bedürfnis nach *Telepräsenz*, ein Bewusstsein der globalen Verbundenheit hervorrufe und es wie das Telefon auch schon besitze.

Propriozeption gilt de Kerckhove als die ultimative innere Sinneserfahrung, die schon bald die Stelle der Visualität einnehmen werde, da

uns die elektronischen Technologien gar keine andere Wahl lassen, als in die vertrauten Schlupfwinkel unseres sensorischen Apparates weiterreichende, entferntere, komplexere und diffusere Bereiche der Erfahrung einzubeziehen. Da Elektrizität sich in Form von Nervenimpulsen in unserem Körper befindet und zugleich in Form von Energie, die unsere technologischen Interaktionen bewerkstelligt, außerhalb unseres Körpers existiert, verwischt sie die Grenzen von inneren und äußeren Erfahrungen. ◀48

Die Empfindung, im Zentrum der eigenen Erfahrung zu sein, über eine einheitliche Wahrnehmung zu verfügen, in der es keine Spaltung von Auge und Blick mehr geben soll, besteht auch über die offensichtlichen Paradoxien hinaus, (wenn Tasten immer dort ist, wo das Ich ist, während der Datenhandschuh mit dem Australier kommuniziert).

In diesem globalisierten Fluß von ausgedehnten und ausgebreiteten Wahrnehmungen, die von allen Seiten in den unterschiedlichsten Erscheinungen auf uns einströmen können, kann unser wichtigster Bezugspunkt nicht mehr das Sehen sein. Wir brauchen eine ganz andere Form von fixem Raum, um uns selbst zu orten. Es gibt nicht mehr den Norden oder einen Horizont in der sofort stattfindenden Kommunikation. Es gibt keinen Kompaß für Virtuelle Realität, kein Mekka in der Telepräsenz. Der einzige Sinn, dem wir wirklich vertrauen können, ist der Tastsinn, denn er ist da, wo auch wir wirklich sind. Mit Hilfe der Elektrizität sind wir mit der ganzen Welt in Berührung. Doch erst die Wiederentdeckung der Propriozeption wird es möglich machen, daß wir unseren Gefühlen auch vertrauen können. ◀49

Neben der Aufhebung der Entfernung, der Spezialisierung, der Entfremdung, der Trennung von Ding und Subjekt, verspricht die neue Haptik gleichzeitig Orientierung in der Raumauflösung, das globale Dorf *at your fingertips*. Die medial bedingte Porosität der eigenen Grenzen wird ebenso begrüßt wie bei de Kerckhove von einer Vergewisserung des Zentrums der eigenen Wahrnehmung per Propriozeption begleitet. Dass Propriozeption als taktile Empfindung gefasst wird, scheint keiner Begründung zu bedürfen, wo sie beschrieben wird als »Sinn für den Sinn für den eigenen Leib, am eigenen Leib da zu sein« ◀50 – wie beim Taktilen (hier in einer Variation des Motivs des Fühlens/Sich Fühlens, einer Art Selbstberührung). Vielleicht korrespondiert diese Doppelung mit der Vorliebe für hybride Namen, nach McLuhans *Kybernation* etwa in Kerckhoves *Autonation* (aus Autonomie und Automation ◀51)

oder im Neologismus *Propriodezeption* (Propriorezeption erweitert um die Simulation◀52).

Was zunächst eher metaphorisch/konstruiert wirken mag, »die Ferne berühren«, ist einerseits in gewissem Sinne wörtlich gemeint – bei Benutzung eines haptischen Interface◀53 – und nimmt andererseits eine Umdeutung von ›Berührung‹ vor, die der Theorie folgt, *the extensions of man* machten besonders im Hinblick auf elektronische Medien Außen und Innen immer ununterscheidbarer. Was vorher »Gefühl« war, etwas Fühlen/sich Fühlen, wird hier nicht mehr als ein Begriff für zwei Verwendungsweisen oder ein in sich Geteiltes gefasst, sondern mit dem Gestus der Beschreibung der technologischen Entwicklung sowie der physiologischen Gegebenheit (»Psychotechnologien«◀54) als das im Entstehen begriffene neue System behauptet.

Die ›innere Erfahrung‹ dieses Gefühls stellt die ›innere Anschauung‹ in Frage; auch wenn es de Kerckhove nicht um Erkenntnis geht, sondern um Kommunikation, so handeln beide Begriffe doch von der Wahrnehmung von Umwelt, Zeichen und Selbst, und es fällt auf, dass sich de Kerckhove einiger theoretischer Probleme entledigt zu haben scheint. Woher die »Codierung« des Wahrgenommenen stammt, ob sie dem Wahrzunehmenden adäquat ist, interessiert nicht mehr; die Ähnlichkeit respektive Übersetzbarkeit von elektronischer und hirneurophysiologischer Information liegt in beider digitalem Prinzip. Implizit wird proklamiert, diese Probleme hätten sich mit den neuen Technologien erledigt.

Auf Knopfdruck Medialität

Es sei die Erfahrung des Fernsehens gewesen, die für die Taktilität der elektronischen Netze den Weg gebahnt habe, schrieb de Kerckhove – eine grundlegend andere Fassung von Gerät und Tasten hat Lorenz Engell vorgeschlagen. Seine Medienphilosophie des Fernsehens *Tasten, Wählen, Denken* ist ohne die Fernbedienung und den Tastendruck des Umschaltens nicht denkbar, diesen Wechsel zwischen möglichen Programmen/Formen, denn dieser Wechsel erst mache das Medium möglich. »Selbst eigentlich ausdehnungslos, ist der Tastendruck der Fernbedienung schlechthin die Erfahrungsform von Gegenwärtigkeit als Punktualität im und beim Fernsehen.«◀55 Kein panoptischer Gesamtzusammenhang mehr, ist dieses Medium in seiner systemtheoretischen Denkbarkeit keins ohne (die/das) Tasten. Dieser Übergang von Philosophie und Apparatur ist einer kreativen Luhmann-Lektüre geschuldet, dessen Be-

stimmung von Medium und Form ›das Mediale‹ nicht mehr in den jeweiligen Formbildungen, sondern im Oszillieren zwischen Medium und Form begreift, und dann exemplarisch auf die Fernbedienung bezogen wird, in der »das reflexionsfähig gewordene Fernsehen« sich ›apparativ kristallisiere‹, zwischen der Virtualität und der Aktualität der Fernsehkanäle die zeitlich paradoxe Schnittstelle bilde. ◀56 Das System Hand-Fernbedienung verkörpert sozusagen die Systemtheorie, und in seiner Mitte, wo Hand und Fernbedienung sich berühren, ist die Taste. Hieße sie zufällig *button* oder *interface*, so hätte sie durch ihre funktionalen Charakteristika doch ihren Platz in einer Theoriearchäologie der Taktilität – sie könnte den Benjaminschen Schock auslösen oder sich McLuhans mit der Welt verbinden, und ihre Zeitlichkeit folgt den extrem flüchtigen und kaum abbildbaren Tasteindrücken:

Scharf und absolut als Gegenwartspunkt artikuliert sich demgegenüber der Moment des Umschaltens, des Tastendruck selbst. Der Tastendruck markiert und produziert die Differenz von Vorher und Nachher, von Aktualität und Virtualität. In ihm berühren sich die beiden parallel laufenden Sendungen, die er aneinander vermittelt, ebenso wie die Ereignisse auf dem Bildschirm sich mit denen vor dem Bildschirm beim Tastendruck berühren und synchronisiert werden, wenngleich eben nur für diesen Moment. Selbst eigentlich ausdehnungslos, ist der Tastendruck der Fernbedienung schlechthin die Erfahrungsform von Gegenwartigkeit als Punktualität im und beim Fernsehen. ◀57

Berührung und Punktualität hatte McLuhan im Vorgang des »Bildabtastens« in der technischen Entstehung des Fernsehbildes betont, damit allerdings einen fortdauernden Vorgang, keinen Moment beschrieben. Es könnte zufällig sein, dass die Fernbedienung gerade mit dem Finger bedient wird, und auch die Benennung neuer technischer Funktionsweisen (wie der des Bild»abtastens«) scheint zu beliebig, als dass sich daran eine Theoretisierung des Haptischen orientieren könnte. Eine Genealogie solcher Theoretisierung allerdings muss dem Rechnung tragen, was diskursive Folgen gehabt hat, sie muss notwendig zur Kenntnis nehmen, dass solche Theoretisierungen auch dort vorgenommen wurden, wo der Ausgangspunkt wenig zwingend erscheint, und kann an epistemischen Ereignissen wie den *extensions of tactility* und der Taste verfolgen, wie sich (Medien-)Theorien des Taktilen auch von unsystematischen technologischen Einzelheiten ausgehend entwickelt haben. Das ergibt unterm Strich nicht unbedingt ein einheitliches ›Dispositiv Tasten‹; es erlaubt, auch divergente Linien und Konjunkturen aufzuzeigen und sie, etwa entlang der Linien ›Verhältnis von Innen und Außen‹, ›Reproduktion‹, ›nah und fern‹, ›Vergleich zur Visualität‹ et cetera zu gruppieren.

Wenn im Folgenden die *haptic technologies* und ihre Anwendungen angeführt werden, so ist damit keine Trennung von Theorie und Technik bedient: Vielmehr werden Interdependenzen sichtbar, insofern die Entwicklungen von den Diskursen geprägt sind und umgekehrt. Von einer »Umkehr der Sinneshierarchie« ist hier nicht mehr die Rede; die Frage nach der Epistemologie, den Möglichkeitsbedingungen von Wissen verlagert sich in Apparate und ins Experiment. Die klassische Unterscheidung Sehen/Fühlen fungiert nicht mehr als Ordnungsmuster, an dem entlang die Qualität, die Evidenz des Wissbaren situierbar wäre; das alte Gegeneinander wird vom Machen, vom Ausprobieren abgelöst. Diese Entwicklung als Teil einer Diskursgeschichte des Haptischen zu sehen bedeutet, eine grundlegende Verschiebung in den epistemologischen Paradigmen ernstzunehmen: sie umfassen nun auch Handeln, Bauen, Anfassen.

Tastgeräte: Handgreiflich wissen

Haptic technology

Die technische Haptik-Forschung findet ausschließlich in robotischen und elektronischen Anwendungsbereichen statt, die die Mensch-Maschine-Kommunikation verbessern, Geräte für Seh- oder Hörbehinderte entwickeln, medizinische Anwendungen optimieren oder Roboter menschenähnlicher arbeiten lassen wollen. Überlegungen zur gegenseitigen Bedingtheit von Medialität, Sinnesmodalität und der Formation von Wissen und Subjektivität werden in diesen Zusammenhängen nicht angestellt und sind dennoch zentral, wo sich Körpergrenzen und die Zugänglichkeit von Dingen und Personen verschieben. Wenn auch eine Tafel im Museum des *Massachusetts Institute of Technology* überschrieben ist mit »Touching is believing«, so betont sie doch im Folgenden nur das außerordentlich feine Auflösungsvermögen der Finger. Haptische Evidenz ist gekennzeichnet durch einen geringeren Verdachtsanteil, sie bedarf weniger der Beweis- und Überprüfbarkeit. Sie ist allerdings schwer zu kommunizieren oder gleichzeitig an mehrere mitzuteilen, sie kann nur sukzessive erfahren werden. Die Herstellung von Übereinkunft über das Wahrgenommene/die Echtheit des Objekts ist dann noch viel stärker als beim Sehen eine Sache des Glaubens, des diskursiven Aushandelns oder hegemonialer Setzungen. Aber gerade in den positivistischsten Herangehensweisen können zum Beispiel die Codes entziffert werden, die, sofern sie formalisierbar und technisch generierbar sind, die Rede von der Unmittelbarkeit des Tastens fundamental verstören müssten. Die zehn Dimensi-

onen des Tastens sind bestimmbar als Gestalt, Oberflächenstruktur, Temperatur, Feuchtigkeit, Mächtigkeit, Härte/Steifigkeit, Masse/Gewicht, Fähigkeit zur Beweglichkeit, Beweglichkeit/Ruhe, Materialbeschaffenheit; sie erfassen Zustände wie geschmeidig/kantig, glatt/rau, warm/Kalt, trocken/glitschig, biegsam, leicht, vibrierend, starr, holzartig, wollig und viele mehr.◀58 Auch die akustischen und visuellen Elemente, die diesen zuzuordnen sind, sollen in der »Virtuellen Haptik« eingesetzt werden. Synästhetische Wahrnehmungsphänomene, in Romantik oder Jahrhundertwende emphatisch besetzt, werden hier pragmatisch zur Effizienzsteigerung einer Darstellung oder Übertragung eingesetzt: *Psychophysik rules*. Den haptischen können also andere Simulationstechniken zugeordnet werden, etwa dem Mauszeiger bei Kontakt mit dem dargestellten Objekt eine entsprechende Akustik (Tropfengeräusch, Klopfen...), eine bestimmte Bewegungsgeschwindigkeit und so weiter; die visuelle Gestaltung des Objekts (Farbtemperatur, Oberflächengestaltung), charakteristische Materialgeräusche bei *Mouseover*, akustische und gravitationssimulierende Effekte bei Bewegung sind mehr als unterstützende Elemente in der Wahrnehmung des Objekts durch das haptische Interface, sondern können diese zentral beeinflussen. Am *Biorobotics Lab* der Harvard University geht es dagegen um die reine Replikation in der originalen Sinnesmodalität, »rather than mapping phenomena from one modality to another«◀59, und so genügen hier drei Grundelemente: *vibrotactile, shape/pressure, and thermal displays* sollten alle nötigen physikalischen Größen an die Haut übermitteln.◀60

Waren *data glove* und *data suit* in den 1980er Jahren noch vielversprechende immersive Komponenten der *Virtual Reality*, so hat deren enthusiastische Ausrufung eines Eintauchens mit allen Sinnen in computergenerierte Welten, die »nicht zufällig« von der Hand ausgehe◀61, nun einer pragmatischeren Ausrichtung an einzelnen Verwendungszwecken Platz gemacht.◀62 Diese »Anschauung« müsste nie erst »verinnerlicht« werden wie die visuelle, sie wäre immer schon innen. Eine innere »Anföhlung« als Modus der Subjekterkenntnis/-konstitution ist erst in letzter Zeit in den Blick der Haptikforschung getreten, und das in einem bestimmten Zusammenhang: Magersucht, so das Forschungsprojekt an der Universität Leipzig, zeichne sich durch Defizite im propriozeptiven Selbstbild aus. *Force-Feedback* und taktile Displays sind auch jenseits ihrer Begleitrhetorik auf ihre Übersetzungstechniken und deren epistemologische (Vor-)Geschichte hin zu befragen. Ein spezielles Einsatzgebiet für haptische Interfaces hat sich in den letzten Jahren dort aufgetan, wo Wissensvermittlung auf intuitive Art gefordert ist.

Begreifen und Selbstlenkung in Wissenschaftsmuseen

In Benjamins Taktilitätsbegriff, so konstatierte Taussig, tritt »in Beziehung stehen zu« an die Stelle von »etwas wissen«. Dies ist so problematisch wie aufregend.«⁶³ Science Center, Wissenschaftsmuseen, Themenparks oder andere Orte der Popularisierung naturwissenschaftlichen Wissens setzen auf die Aufregung.

Nicht nur das deutsche »begreifen«, sondern auch die griechische Wurzel *haptikos* (aus *hapteshai*, begreifen, berühren) und das englische *grasp* bieten etymologische Verbindungen zwischen Verstehen und Anfassen an. Dennoch entstanden kaum Sprachweisen oder Metaphoriken aus dem Bereich des Haptischen für den des Wissens; Randbereiche liegen im Spirituellen, Einfühlenden, ohnehin als tendenziell unwissenschaftlich Desavouierten oder im Sinnlich-Bodenständigen. Das zu ändern, ist eine neue Ausstellungsform angetreten. Wissenschaftsmuseen, Themenparks und Science Center um 2000 reklamieren eine besondere Unmittelbarkeit in der Rezeption ihrer Inhalte, eine sinnliche und daher überzeugende Vermittlung.⁶⁴ Sie zielen auf Einsicht/Erkenntnis durch Anschauung, Erleben, Selbstmachen, aktives Involvieren in Verbindung mit Spaß beziehungsweise sinnlichem Genuss, wobei letzteres die erstgenannte Einsicht besonders wirksam befördern soll. Hier darf nicht nur alles angefasst werden, *Hands On* ist sogar die Bedingung für das eigene spielerische Verstehen. Die Exponate geben scheinbar besondere Freiheit, 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. Die Entscheidung, ob man das Gezeigte akzeptiert oder nicht, wird in die RezipientInnen selbst verlegt. Gleichzeitig wird propagiert, seinen Sinnen zu trauen, denn je unmittelbarer etwas die Sinne überzeugen kann, desto wahrer müsse es sein. Wo Kant behauptete, das Sinnliche solle sich nicht in das Geschäft des Verstandes einmischen, ein ästhetisches Urteil sei daher eine *contradictio in adjecto* und nur als solche zu gebrauchen, gilt hier das Gegenteil: Anfassen und Propriozeption gelten einmal mehr als die am wenigsten codierten, zivilisierten, kulturalisierten Sinne. (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: im naturalisierenden Effekt der gelingenden Evidenz.) Dieses Programm unter dem Motto »Schöner wissen« befragt auch die Fortschreibung einer Linie, die mit der Ästhetik Mitte des 18. Jahrhunderts das Verhältnis von sinnlicher Wahr-

nehmung (gerade der ›niedereren‹ Sinne) und Erkenntnis katalogisierte und die zum Beispiel im beliebten Argumentationsmuster weiter auszubuchstabieren wäre, demzufolge das ›auf einfache Weise Schöne‹, etwa Symmetrische, der Natur entspreche und insofern eine erkenntnisfördernde Anschauungsform biete (nach Kant eine transzendente Äußerung ◀65). Was hier noch als historisch variable Kategorie hinterfragt werden könnte, verkompliziert sich in einer *Ästhetik der Unmittelbarkeit*, die Erkenntnis durch *Hands On* plausibilisiert sieht, als ob sich Welt und Dinge in ihrer objektivsten Form gerade den menschlichen Sinnesorganen angepasst am adäquatesten darstellten. ◀66 Neu ist, dass gerade das einfache Unmittelbare der Seinsweise der Dinge, die zu erkennen wäre, umweglos nahe kommen soll, eine Spaltung von Auge und Blick nicht mehr nötig scheint, die zuvor gerade die *theoria* als evidente garantiert hatte.

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 – nur existiert für haptische Erfahrungen keine der Optik oder Akustik vergleichbare Ästhetik, wie schon das verhältnismäßig beschränkte Vokabular zeigt. 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. 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. Darüberhinaus ist die Individualisierung von Erfahrung sogar Bestandteil einer Herrschaftstechnik, die den Subjekten immer mehr Freiräume für eigene Erfahrungen zu organisieren scheint ◀67. Die Wissensquelle Körper bringt jeder mit, was dem Programm des *Public Understanding of Science* als demokratisch geregelte Zugänglichkeit zur aktuellen Forschung zugute kommt. Die Mitmach-Museen, das eigenhändige Experimentieren lassen sich als ›Selbsterntechnik‹ beschreiben, die einer romantischen Vorstellung entsprechen, hinter die Brüche der Moderne zurückzugehen, hinter die Trennung von Wissenschaft und Gesellschaft, Hand und Geist ◀68. In dieser Geschichtskonstruktion ginge es mit dem Tasten im Science Center um die Vermittlung oder Aufhebung der Spaltung von Sinnen und Reflexion. Der Haptikforschung gilt ›innere Anschauung‹ implizit als

kaum mehr reflexiv erreichbar – und gerade das sei der Vorteil haptischer Interfaces. Das vielbeschworene Intuitive wird aber nicht dem *theorein*, dem visuell Gebundenen entgegengesetzt, sondern als (Mo)Tor einer Erfahrung, die auch ein Lernen ist, verortet. Zur Debatte steht, welchen Einsatz die Haptik im visuell geprägten Primat der Evidenz unterhält, ob sie mit ihren Zuschreibungen des Einfühlens, der Nähe, des sich Auslieferns et cetera den alten Paradigmen folgen kann. Wenn sich Subjekte immer weniger über ›äußere‹, etwa staatliche Zwänge formen, sondern vielmehr die Autorität und das Eigene bereits ineinander greifen, wenn Identitätsbildung nicht mehr nur durch Einwirkung »von oben« vor sich geht, sondern wesentlich auf selbsttätigen Formungen beruht, den »Technologien des Selbst«◀69, so entspricht dem ein nicht mehr frontales Lernen, eine Umlenkung ins selbsttätige Aneignen der Themen (die, so manche KritikerInnen, eine neoliberale Demokratie ihren Bürgern zu affirmieren aufgibt), wofür *Hands On* wie geschaffen scheint. Diese Epistemologie schließt das Experiment mit ein (wie offen es sein darf, wäre zu differenzieren), insofern es individuell gehandhabt wird, man sein Wissen selbst produziert. 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. Bislang gilt: Evidenz setzt im gleichen Maße Übersetzung voraus, wie sie diese minimieren muss, um zu überzeugen◀70. Die Übersetzungstechnik darf nur noch im Staunen, zum Beispiel über die technischen Neuerungen, ungewohnte Maßstäbe und so weiter 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 Frage nach der Vorgängigkeit des zu Erkennenden vor seiner Wahrnehmung. Was vorausgesetzt werden muss, ist die Vorgängigkeit selbst. Konzeptuell gilt sie für alle Sinne, konjunkturrell sind diese diskursiven Schwankungen unterworfen, historisch sind sie – auch durch die technische Entwicklung – je verschieden.

Tastaturen des Wissens

War der Abdruck im ›Wilden Denken‹ ein Abkömmling der »Wissenschaft vom Konkreten«, die Dinge und abstrakte Kenntnisse verknüpfte, so verband diese von Lévi-Strauss hochgeschätzte Berührung noch Wissenserwerb mit einer bestimmten Fassung von Taktilität.◀71 Dagegen galt ›Unberührtheit‹ als Evidenzcharakteristikum der frühen Moderne◀72 – im Sinne von ›Inten-

tionslosigkeit: zwar metaphorisch gefasst, aber mittels eines nicht zufälligen *tertium comparationis* –, das Verhältnis von Anfassen und Wissen also konträr zur »Wissenschaft vom Konkreten«. Wie gezeigt werden konnte, haben sich die Auseinandersetzungen um die Hierarchien zwischen den Sinnen verschoben auf solche zwischen konzeptionellen und experimentell-konkreten Modi. Wenn es nicht mehr produktiv erscheint, Sehen gegen Tasten auszuspielen; wenn mediale Figurationen von Nähe und Distanz »Anfassen« und »Berühren« heißen können, aber auch anders; wenn das Epistemische experimentell wird: Wissen ist, wenn es begriffen werden kann – dann hat Taktilität eine eigene merkwürdige Kontinuität. Eine letzte Variation im Verhältnis von »Tasten« und »Wissen« bezeichnet das notwendig Offene einer Versuchsanordnung: Nur offene Experimentalsysteme sind produktiv, die dazu zwingen, »durch ›Tasten‹, durch ›Tappen‹ voranzugehen«.◀73 Im Verhältnis von Beobachtung und Vorwissen, »[i]m Spiel des Entnehmens/Unterwerfens« aus der Wirklichkeit/unter die Wirklichkeit, seien die vorläufigen Begriffe (von denen etwa Kant ausgeht) nicht etwa die Bausteine der neuen Theorie, sondern »Tasthilfen im Erfahrungsraum«.◀74 Als solche sind die parallelen Epistemologien der Apparate, Hände und Konzepte auszuloten.

Anmerkungen

- 1▶ Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, Teil I [1781], Werkausgabe Band III, und Teil 2, Werkausgabe Band IV, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1974, 98.
- 2▶ Denn mit Weber beginnt die Empirie der neuen Psychologie beim Tastsinn. Dass die Figur des Anfangs nur bedingt produktiv ist, dass disziplinäre Begründungsakte und die Herausbildung von »epistemischen Dingen« eher Kontexte, neue Verknüpfungen und Verschiebungen betreffen, plausibilisiert Hoffmann mit Blick auf die Fragen, die die Forschung an die Haut stellte (und mit denen die Haut erst ein epistemisches Ding wird): nach dem Interesse an der Hautfarbe seit Mitte des 17. Jahrhunderts war das Absondern von Sekreten um 1830 zentral; Mechano- und Thermorezeptoren wurden erst ab der Jahrhundertmitte bekannt. Christoph Hoffmann, Haut und Zirkel. Ein Entstehungsherd: Ernst Heinrich Webers Untersuchungen ›Über den Tastsinn‹, in: Michael Hagner (Hg.), Ansichten der Wissenschaftsgeschichte, Frankfurt/M. (Fischer) 2001, 196f.
- 3▶ Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht [1789], hg. von Reinhard

- Brandt, Hamburg (Meiner) 2000 § 19.
- 4 ▶ Hoffmann, Haut und Zirkel, 217.
 - 5 ▶ Nicolas Pethes, Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsentation nach 1900: David Katz, Walter Benjamin, in: LiLi, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 117/2000, 53.
 - 6 ▶ Das Zitat stammt aus Kants Brief an Marcus Herz (zur Vorlesung über Anthropologie) im Spätherbst 1773, zit. von Reinhard Brandt im Anhang zu Kant, Anthropologie, 304.
 - 7 ▶ Vgl. Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.), Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte, München (Fink) 2005.
 - 8 ▶ Ulrike Zeuch, Umkehr der Sinneshierarchie: Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit, Tübingen (Niemeyer) 2000.
 - 9 ▶ Kamper zit. in Zeuch, 13.
 - 10 ▶ Wulf/Gebauer zit. in Zeuch, 12.
 - 11 ▶ Jean Starobinski, Kleine Geschichte des Körpergefühls, Konstanz (UVK) 1987.
 - 12 ▶ Böhme/Böhme zit. in Zeuch, 14; Der Ort der Propriozeption in dieser Geschichte müsste noch bestimmt werden: Ebenfalls ein »inneres Gefühl«, weitestgehend uncodiert und mit größter Unmittelbarkeit in der Wirkung verbunden, muss es in der Regel mit dem Sehsinn abgeglichen werden und entzieht sich möglicherweise schon deswegen seiner Theoretisierung. *Motion platforms* konnten sich trotz großer Immersionseffekte nicht in der VR-Technologie durchsetzen, und der Lerneffekt auf dem »Erdbebensofa« im Science Center ist eher gering.
 - 13 ▶ Hartmut Böhme, Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis, in: Uta Brandes, Claudia Neumann (Red.), Tasten, hg. v. der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Schriftenreihe Forum, Bd. 7, Göttingen (Steidl) 1996, 119.
 - 14 ▶ Böhme, Der Tastsinn, 203f.
 - 15 ▶ Barbara Becker, Philosophie und Medienwissenschaft im Dialog, in: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.), Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs, Frankfurt/M. (Fischer) 2003, 99.
 - 16 ▶ Becker, Philosophie und Medienwissenschaft, 100f.
 - 17 ▶ Becker, Philosophie und Medienwissenschaft, 101.
 - 18 ▶ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], in: ders., Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991, 496.
 - 19 ▶ Benjamin, Kunstwerk, 502.
 - 20 ▶ Walter Benjamin, Diese Flächen sind zu vermieten [1928], in: ders., Einbahnstrasse, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1992, 95f.
 - 21 ▶ Michael Taussig, Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne,

- Hamburg (Europäische Verlagsanstalt) 1997, 42.
- 22** ▶ Benjamin, *Kunstwerk*, 505.
- 23** ▶ Taussig, *Mimesis*, 32.
- 24** ▶ Ebd.
- 25** ▶ Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln (Dumont) 1999, 10.
- 26** ▶ Didi-Huberman, *Ähnlichkeit*, 43.
- 27** ▶ Didi-Huberman, *Ähnlichkeit*, 123.
- 28** ▶ Didi-Huberman, *Ähnlichkeit*, 174.
- 29** ▶ Didi-Huberman, *Ähnlichkeit*, 126.
- 30** ▶ Didi-Huberman, *Ähnlichkeit*, 180.
- 31** ▶ Benjamin, *Kunstwerk*, 505.
- 32** ▶ Vgl. Taussig, *Mimesis*, 57.
- 33** ▶ Taussig, *Mimesis*, 35.
- 34** ▶ Didi-Huberman, *Ähnlichkeit*, 17.
- 35** ▶ Vgl. Böhme, *Der Tastsinn im Gefüge der Sinne*, 205. Nach der Bilderflut, die den Globus umspüle, dächten avancierte Medientheoretiker darüber nach, »ob die visuellen Medien nicht in Wahrheit Medien der Berührung sind. Man bemerkt bereits, daß das Tasten und Spüren der nächste Angriffspunkt in der elektronischen Kolonisierung der Sinne sein wird. Es wäre nicht eine List der Vernunft, sondern ein ironischer Effekt der stummen Intelligenz des Tastens, wenn dabei umkehrt die Welt der Bilder sich als Medium der Globalisierung dieses dunklen Sinns erweise.« Vgl. auch Brandes, *Körperlose Berührung*, 14–17 zur Erfahrbarkeit von Elektrizität im Tastsinn.
- 36** ▶ Vgl. Hoffmann, *Haut und Zirkel*, 217.
- 37** ▶ Herbert Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle* [1964], in: Martin Baltes u.a. (Hg.), *Medien verstehen. Der McLuhan-Reader*, Köln (Bollmann) 1996, 137f.
- 38** ▶ McLuhan, *Magische Kanäle*, 139. Vgl. dazu: Till A. Heilmann, *Digitalität als Taktilität. McLuhan, der Computer und die Taste*, in: *ZfM* Nr. 3, 2010, 125-134.
- 39** ▶ Herbert Marshall McLuhan, *Understanding Me. Lectures and Interviews* [1974], hg. von Stephanie McLuhan, David Staines, Cambridge, Mass. (MIT Press) 2003, 44–55.
- 40** ▶ Vgl. Brigitte Weingart, *Alles (McLuhans Fernsehen im *global village*)*, in: Irmela Schneider, Torsten Hahn, Christina Bartz (Hg.), *Medienkultur der 60er Jahre*, Wiesbaden (Westdeutscher Verlag) 2003, 215–240.
- 41** ▶ McLuhan, *Magische Kanäle*, 150f.
- 42** ▶ McLuhan, *Magische Kanäle*, 154.
- 43** ▶ McLuhan, *Understanding Media*, 47.
- 44** ▶ Herbert Marshall McLuhan, *Essential McLuhan*, hg. von Eric McLuhan, Frank Zingrone, Concord, Ontario (House of Anansi Press) 1995, 340.
- 45** ▶ McLuhan, *Understanding Me*, 226.

- 46 ▶ McLuhan, *Essential McLuhan*, 382; vgl. die korrespondierenden Einteilungen von zwei oder vier Hirnregionen, McLuhan/Powers 1989.
- 47 ▶ Derrick de Kerckhove, *Touch versus Vision: Ästhetik neuer Technologien*, in: Wolfgang Welsch, Ivo Frenzel, u.a. (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München (Fink) 1993, 137–168, hier 93.
- 48 ▶ de Kerckhove, *Touch*, 165.
- 49 ▶ de Kerckhove, *Touch*, 166f.
- 50 ▶ de Kerckhove, *Touch*, 139.
- 51 ▶ Derrick de Kerckhove, *Propriodezeption und Autonomation*, in: Uta Brandes, Claudia Neumann (Red.), *Tasten*, hg. von Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Schriftenreihe Forum, Bd. 7, Göttingen (Steidl) 1996, 330–345, hier 342.
- 52 ▶ de Kerckhove, *Propriodezeption*, 340.
- 53 ▶ Vgl. Claudia Reiche, *Die avatarische Hand*, in: Ulrike Bergermann, Andrea Sick, Andrea Klier (Hg.), *Hand. Medium–Körper–Technik*, Bremen (thealit) 2001, 120–133.
- 54 ▶ Simone Mahrenholz, *Derrick de Kerchove – Medien als Psychotechnologien*, in: Alice Lagaay, David Lauer (Hg.), *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*, Frankfurt/M. (Campus) 2004, 69–96.
- 55 ▶ Lorenz Engell, *Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/M. (Fischer) 2003, 53–77, hier 66.
- 56 ▶ Engell, *Tasten, Wählen, Denken*, 64f.
- 57 ▶ Engell, *Tasten, Wählen, Denken*, 66.
- 58 ▶ Rolf Bähren, *touchablez*, Vordiplomarbeit Fachhochschule Köln 2001, www.touchablez.de/, zuletzt gesehen am 7.9.2005.
- 59 ▶ Robert Howe, *Tactile Display*, 2002, auf: The Haptic Community Website: <http://haptic.mech.northwestern.edu/intro/gallery/>, letztes Update 19.11.2004, 2005 stillgelegt.
- 60 ▶ für neuere Projekte vgl.: Haptik- und EEG-Forschungslabor der Klinik für Psychiatrie, Universität Leipzig (2005): www.tastsinn.de, zuletzt gesehen am 7.9.2005; das MIT Touch Lab: Laboratory for Human and Machine Haptics (2005): <http://touchlab.mit.edu/> webmaster David Schloerb, letztes Update 24.2.2005, gesehen am 12.03.2012; Dan Stiehl, *Sensate Skin*, 2002, online unter: http://robotic.media.mit.edu/projects/sensitive_skin.html, dort nicht datiert (Homepage der Robotic Life Group, MIT), zuletzt gesehen am 7.9.2005; Martin Grunwald, *Gefühlte Welten*, in: *Gehirn und Geist*, 3/2004, 18–23.
- 61 ▶ Vgl., Jean-Louis Boissier, *Die Präsenz, Paradoxon des Virtuellen*, in: Klaus Peter Dencker (Hg.), *Weltbilder - Bildwelten*, Hamburg 1995, 370–379; Jaron Lanier, *Gespräch mit Adam Heilbrun, Virtual Reality*, in: Gerhard Fischer et al. (Hg.), *Daedalus - die Erfindung der Gegenwart* [aus: *Whole Earth Review*, Herbst 1989], Basel, Frankfurt/M. (Stroemfeld)

- 1990, 63-69; ders., Kommunikation ohne Symbole, in: Manfred Waffender (Hg.), Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten, Reinbek (Rowohlt) 1991, 88f.
- 62** ▶ Ulrike Bergermann, Ein Bild von einer Sprache. Konzepte von Bild und Schrift und das Hamburger Notationssystem für Gebärdensprachen, München (Fink) 2001, 404 ff.
- 63** ▶ Taussig, Mimesis, 36.
- 64** ▶ Vgl. Ulrike Bergermann, Schöner wissen. Selbsttechniken vom Panorama zum Science Center, in: Rolf F. Nohr (Hg.), Evidenz – das sieht man doch!, Hamburg, Münster (Lit) 2004, 90-124.
- 65** ▶ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft [1790], Werkausgabe Bd. X, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1996, 23.
- 66** ▶ Was Kant problematisiert hatte und hier verabschiedet wird: Es müsste die Unterstellung vorausgehen, dass sich zu allen Naturdingen Begriffe finden und sich stets eine Form voraussetzen ließe, die nach allgemeinen Gesetzen (ohne hier in Einzelsinne zu differenzieren) erkennbar sei – ohne diese Unterstellung und die Erwartung ihrer Zusammenstimmung mit der Natur bliebe alles Reflektieren blind. Formulierungen, die den Sehsinn privilegieren; Kant, Kritik der Urteilskraft, 24f. Die a priori-Unterstellung, was in der Natur vorkommt, sei in etwa und zu einem relevanten Teil unseren Wahrnehmungsformen angepasst, müsste ggf. differenziert werden.
- 67** ▶ Vgl. Sharon Macdonald, The Politics of Display. Museums, Science, Culture, London, New York (Routledge) 1998.
- 68** ▶ Silke Bellanger, Trennen und Verbinden. Wissenschaft und Technik in Museen und Science Centers, in: Andreas Lösch, Dominik Schrage, Dierk Spreen, Markus Stauff (Hg.), Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern, Heidelberg (Synchron) 2001, 209-224.
- 69** ▶ Michel Foucault, Die ›Gouvernementalität‹, in: Thomas Lemke, Susanne Krasmann, Ulrich Bröckling (Hg.), Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2000, 41-67 (1978); Ders., Technologien des Selbst, in: Ders., Technologien des Selbst, hg. von Luther H. Martin u.a., Frankfurt/M. (Fischer) 1993, 24-62 (1988).
- 70** ▶ Rüdiger Campe, Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Gerhard Neumann (Hg.), Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Stuttgart, Weimar (Metzler) 1997, 208-225; Gary Smith, Matthias Kroß (Hg.), Die ungewisse Evidenz. Für eine Kulturgeschichte des Beweises, Berlin (Akademie) 1998; Michael Cuntz, u.a. (Hg.), Die Listen der Evidenz, Köln (DuMont) 2006.
- 71** ▶ Didi-Huberman, Ähnlichkeit, 17.
- 72** ▶ Lorraine Daston, Wunder und Beweis im frühneuzeitlichen Europa, in: Gary Smith, Matthias Kroß (Hg.) Die ungewisse Evidenz. Für eine Kulturgeschichte des Beweises, Berlin (Akademie) 1998, 13-64, hier 14.
- 73** ▶ Hans-Jörg Rheinberger, Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer

Dinge, Marburg (Basiliken-Presse) 1992, 26.

74 ▶ Rheinberger, Experiment, Differenz, Schrift, 12.

Geschlecht



1,5 Sex Model. Die Masculinity Studies von Marshall McLuhan

Robert Connell schrieb 1994 im Vorwort zu *Masculinities*, das Schreiben über Männlichkeit ähnele nicht nur dem Haareschneiden auf dem eigenen Kopf mit einem schlecht eingestellten

Mähdrescher, sondern dieser Mähdrescher sei auch nie geölt worden.◀2 Die übermäßig große Kastrationsschere, die der Forscher hier gegen sich selbst richtet, verbindet Mechanik und Sex, was McLuhans *mechanische Braut* und weitere elektrische Bräutigams fast ein halbes Jahrhundert vorher bereits vergeölt hatten. Wer den neuen Medien gegenüber fassungslos sei, so McLuhan, wiederhole »den letzten Klageschrei seines zu Boden stürzenden, urzeitlichen Stammesbruders Tarzan: ›Wer hat Fett auf meine Liane geschmiert?◀◀3. Mechanisches Werkzeug soll geölt werden, aber nicht die phallisch-schlangengleichen Instrumente des Herrschers über den Dschungel. Und wenn doch, so lernt man mit McLuhan dem Entmannenden der neuen Medien zu begegnen. Über Geschlecht wie über Medien zu schreiben heißt: über seine *extensions* und Umgebungen schreiben, die schon das eigene Ich/Schreiben ausmachen, bevor sie in den Griff kommen.

Die entsprechenden Techniken zwischen Anatomie und Apparaturen betreffen nicht nur die Umgewöhnungsmomente der Rezipienten. Was McLuhan über Medien sagt, über die neuen Konfigurationen von Distanz und Involviertheit, betrifft auch die Wissenschaft. Zunächst die Wissenschaft ›von den Medien«, aber schließlich jede, da jede medial vermittelte Wissenschaft. Die Differenzen von drinnen und draußen, distanziert oder verstrickt und die entsprechend zugeordneten von männlich und weiblich werden im Zuge der Beschreibung der Funktionsweisen alter und neuer Medien geschüttelt und (fast) neu aufgeteilt. Aus zwei wird irgendetwas zwischen eins und zwei. Laqueurs *one sex model* kehrt als *one medium model* zurück. Das erweist sich weniger als eine Angelegenheit von Frauenbeinen als vielmehr eine der Epistemologie.

»Warning: the male sex role may be dangerous for your health.«◀1

Ende einer Weiblichkeit

Weiblichkeit hatte »das Ende ihrer Zeit erreicht«, als das Fernsehen aufkam, notierte McLuhan rückblickend (1967): damit habe sie sich »vom fotografischen Glamour wegentwickelt« und wurde von »einer Mischung aus visuellen Dingen« zum »taktilen Modus«.◀4 Das wirft Fragen auf: Wenn Weiblichkeit der Name einer optischen Verfasstheit war, die mit technologischen Veränderungen endet, wird sie dann als Name eines neuen taktilen Modus auch für die (gesamte) neue Medienwelt stehen?◀5 McLuhan redet im entsprechenden, vor der Durchsetzung des Fernsehens entstandenen Buch *Die mechanische Braut* mindestens so häufig über Männlichkeit wie über Weiblichkeit – verschwindet die Männlichkeit nicht, ist sie nicht oder wie anders medial gefasst? *Die mechanische Braut* ist ein Umschlagplatz in der bearbeiteten Medienlandschaft von printbasierten Medium hin zum ›taktilen, elektronischen‹ Fernsehen und im Schreiben von McLuhan, von ›moralisch-distanziert‹ zu ›mitschwimmend‹, zwischen alter Kritik und dem neuen Kritikmodus des Eintauchens.◀6 Was hat das eine mit dem anderen zu tun? Wie kommen Techniken (die Medien, von denen gehandelt wird), Techniken wissenschaftlichen Arbeitens und »Technologien des Geschlechts« ineinander? *Die mechanische Braut* formuliert einen expliziten Konnex zwischen Rhetorik (*eloquentia*), Führungspositionen und enzyklopädischem Wissen – im Anschluss an eine »Einheit von Macht, Weisheit und politischer Klugheit«, die die antike Rhetorik vor der modernen Spezialisierung der Wissensgebiete ausgezeichnet habe (und hier hat man den Eindruck, McLuhan beschreibe sein persönliches Ideal◀7.) Weisheit versus Wissens-Spezialisierung – wer könnte heute dahinter zurück? Die Muttersprache sei die »erste Gehirnwäsche«, sie habe schon alles präfiguriert, und nur der Künstler könne innerhalb dessen noch ein Bewusstsein für die Strukturen der Welt wachhalten.◀8. Hinein in die Strukturen und sich dabei de-spezialisieren muss auch der Wissenschaftler.

Einzutauchen, sich in den Strudel zu werfen hieß für McLuhan: Populärkultur, Comics, Zeitschriften, Werbung, Kino usw. zu rezipieren, dazu 35 Bücher und zahllose Zusammenfassungen pro Woche zu lesen und gründlich zu behalten, wie Zeitgenossen anmerken.◀9 Die entsprechenden Mnemotechniken brachte ihm seine Mutter bei, die nach ihrem Lehrerinnenberuf die damals verbreitete Tätigkeit einer Vortragskünstlerin aufnahm. Statt das *Memory* in eine *Extension of man* oder *Extension of mum* auszulagern, ist es hier noch internalisiert, der Strudel erst einmal innen verdaut und gewendet, zu eigen ge-

macht, der Sog des Strudels für die Zeit des Lernens und *Performens* suspendiert in eine Kreisbewegung, nicht in eine Spirale/Trichter.

Die Diagnose vom Ende einer bestimmten Weiblichkeit geht einher mit der gleichzeitigen Rede von einer Feminisierung der Welt. Wo McLuhan (1968) über den Minirock schrieb, er sei keine vorübergehende Mode, sondern ein Zeichen für die Rückkehr zur Stammeskleidung, die die Sinneserfahrungen »reprogrammieren« (»as our world moves from hardware to software«) in Richtung Taktilität und Involviertheit, bedeutet das nicht, dass er darin eine Rückkehr zur klassischen Geschlechterdichotomie sieht. Vielmehr ziehe auch in der Männerkleidung eine Aufweichung der strengen Konturen herauf◀10, was die Geschlechter im *tribal costume* einander angleiche – oder, wie man weiterdenke könnte, beide in der Taktilität feminisiere◀11. Hier bleibt McLuhan widersprüchlich; das elektronische taktile Zeitalter wird zwar begrüßt, aber ebenso oft warnt er vor einer »Nivellierung« der Geschlechter◀12.

So zitiert er etwa Rita Hayworth oder Ingrid Bergman, die 1950 die Mutterrolle der Karriere vorzogen und eine passive Rolle des Umsorgtwerdens propagierten, und schließt: »Die gesamte Öffentlichkeit ist heute in einer Bergman-Stimmung«◀13; die Zeitschriften *Bride* oder *Vogue* gingen mit ihren Lesern um »wie ein Sultan mit seinem Harem, und in gleicher Weise behandelt *Time* seine Leser wie ein Sultan seine Eunuchen«: Die Redaktionen feminisierten und kastrierten ihre Leserschaft. »Der Leser wird zunehmend so behandelt wie das schlaffe Männchen von der sexhungrigen Höhlenbewohnerin in der Hemdchenwerbung.«◀14 Die damit im Gegenzug vollmännlich konnotierte Position des aktiven Rezipienten wird in den Strudel gezogen und entmannt.◀15 Oder, in McLuhans Vokabular: Heiße Medien verweiblichen ihre *User*; kalte Medien, die aktive Ergänzung erfordern, tragen zur Maskulinisierung bei, am prominentesten sicher im Beispiel der Netzstrümpfe: »In einem kalten Medium sind die Benutzer aktiver Bestandteil der Seh- oder Hörerfahrung. Ein Mädchen, das Netzstrümpfe oder eine Sonnenbrille trägt, wirkt ›cool‹ und sinnlich, denn das Auge ergänzt wie eine über sie streichende Hand deren unvollständiges Bild.«◀16 Das muss es auch beim Fernsehbild tun, das mosaikartig aufgebaut sei. »Das Fernsehen ist ein total un-visuelles Universum der Verstrickung. [...] Es ist eine orientalische Form der Erfahrung, es gibt den Menschen einen dunklen, tiefen Sinn für Einbezogenheit.«◀17 Ein dunkler exotisierter Kontinent, ein Harem ist das neue Medium.

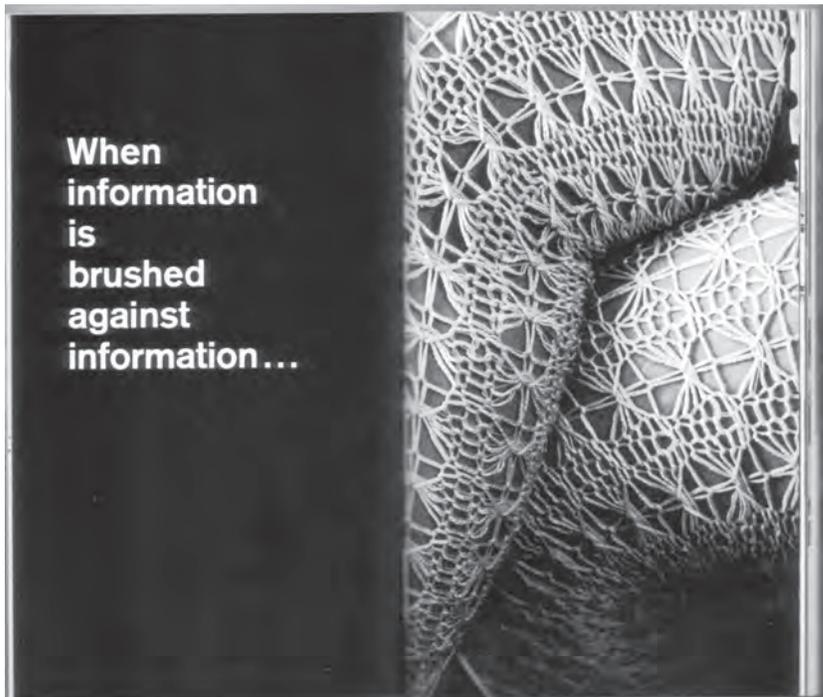


Abb.1

Männer Norm

James Gilberts *Masculinities in the 1950s* ◀18 greift die verbreitete Rede von einer *male crisis* oder *male panic* der 1940er Jahre auf, die Selbstwahrnehmung der ›fremdbestimmten‹ und somit ›feminisierten‹ Männer, die verwirrenden Befunde Kinseys über das sexuelle Verhalten des »normalen Mannes« oder auch die Klage des *Playboy*-Magazins über ein »verweiblichendes« Amerika, die nicht nur dort omnipräsent war ◀19. Auch Kaja Silverman hatte in *Male Subjectivity at the margins* einen Schwerpunkt auf die Krise der Männlichkeit in den 1940er Jahren gelegt – wo Männlichkeit ins Wanken gerate, gelte das für die gesamte Kultur der Realitätsdarstellung. ◀20 Damit weisen *Masculinity Studies* McLuhans Feminisierungsthese als zeitgenössische Normalformel aus und nicht etwa als ungewöhnliche Diagnose, die aus einer Analyse ›heißer Medien und kalter‹ resultierte.

McLuhans Formulierung der »Durchdringung von Sex und Technologie« hat er nicht nur im berühmten »Fließband der Liebesgöttinnen« verfolgt◀21, sondern auch in Anzeigen, die Männern beruflichen Erfolg versprechen◀22. Neben der ironischen Paraphrasierung von Werbeklischees, die den Effekt von Pfennigabsätzen oder Tarzanmoden nachschreiben (Tarzan »steht stramm als verweltlichter Heiliger, ein Monolith muskulöser Integrität, ein Passepartout für alle Männer«◀23), hat McLuhan auch die wissenschaftliche »Durchdringung von Sex und Technologie« verfolgt, wo etwa Kinsey über die männliche Sexualität mit »quasi-ökonomischen Normalitätstabellen« arbeite, die das sexuelle Verhalten des Mannes zur ›hochglanzverchromten Spielsalon-Peepshow‹ mache und darin Beruhigung durch einen Bezug Einzelner zur ›Norm‹ ausstrahle, die doch im Vollzug allererst hergestellt werde. (Im Übrigen begünstige die Trennung von Sex und Fortpflanzung die Homosexualität.◀24) Gleichzeitig sieht er auch in mathematischen Normalismuskurven die Kurven einer Frauenfigur aufscheinen – so seien beide Kurven erregend, und die Schauer der Erregung seien »dazu bestimmt, dem Betrachter aufzulauern und ihn aus der Fassung zu bringen, ihn zu verführen und zu fesseln«◀25; dagegen gelte es, die Dinge »ruhigen Blutes« in ihrer Ganzheit zu erkennen. Auch hier ist implizit das »Mitreuen im Strudel«, das McLuhan durch seine Kritik◀26, Paraphrasen und dem eigenen Erregtsein durch Chromfrauenkurven praktiziert, problematisch zwischen Verstrickung, Verweiblichung, Distanznahme etc. situiert und damit in seine gesamte Wissensproduktion eingebunden.

Das erste Manuskript der *Braut* nennt die einzelnen Teile des Buchs *exhibits* und beschreibt diese als eigentlich unsichtbar (*they possess an invisibility*), da sie nur durch die Poren zu absorbieren seien, in einer Art geistigen Einatmens (*mental breathing*)◀27. Mehr Haut als Auge, mehr Geist als Fleisch: das ist der Weg, zeitgenössische Medienkultur wahrzunehmen. Den fixen Standpunkt des externen Beobachters aufzugeben, hat McLuhan in der *Braut* (wenn auch nicht durchgängig) propagiert. Man kann ihn sich mit geschlossenen Augen vorstellen.

Männlichkeit als der *unmarked term*◀28, als unsichtbare Norm ist ziemlich unsichtbar – nur die weibliche Geschlechtsidentität sei markiert, so Simone de Beauvoir, hoffnungslos partikular, die männliche – unmarkiert – verschmelze mit der Vorstellung einer universalen Person.◀29 Wer zu wissen meint, wo die Norm sitzt, sieht auch nicht unbedingt besser. Wer etwa wie George J. Mosse über Nationalität, Militär, Burschenschaften, Selbstbeherrschung etc. spricht, weiß von vorneherein, wo er Männlichkeit zu finden hat und kann nicht nach Konstitution von Hegemonie fragen bzw. der Problema-



Abb.2

tik, diese zu sehen ◀30 – Richard Dyer fragt an dieser Stelle nach blinden Flecken, dem Medialen in der Konstitution des Gegenstandes. ◀31

In *The Medium is message* haben McLuhan und Quentin Fiore dieser Frage eine printgemäß-performative Antwort gegeben und das Weiße, hier das Weiß des Papiers, den unsichtbaren Träger (und damit auch: das unordentliche Zeitalter, *the mess-age* ◀32) sichtbar gemacht. Auf zwei weißen Seiten steht im Kleingedruckten oben: »Environments are invisible. Their groundrules, pervasive structure, and overall patterns elude easy perceptions.« ◀33

Strudel mit Strömungsanalyse

Der Forscher sollte, so McLuhan, nicht jammern, »sondern sich selbst in den Strudel der elektronischen Technologie stürzen, um diese neue Welt unter Kontrolle zu bekommen, indem er sich ihre Funktionsweise klarmacht – er

würde den Elfenbeinturm in einen Kontrollturm verwandeln.«**◀34** »Ich habe dort [in der *Braut*] versucht, selbst in die Werbewelt einzutauchen, um ihre Wirkung auf den Menschen zu verstehen«**◀35**. Schon der Umschlag der deutschen Übersetzung verweist auf den zuerst geplanten Titel »Guide to Chaos«**◀36**; die *National Archives of Canada* beherbergen auch den zweiten geplanten Titel »Typhon in America«, nach dem hundertköpfigen Monster der griechischen Mythologie**◀37**. Darüberhinaus sind mit der immer wieder zitierten Margaret Mead und mit Arnold Toynbee AnalytikerInnen der eigenen Kultur angesprochen, die die Frage nach dem eigenen Beobachterstandpunkt ebenso problematisieren wie Geschlecht und *Mother Earth*.**◀38**

Mead schrieb 1943 ein Buch über die amerikanische Gesellschaft mit dem Blick der Anthropologin, die nach Jahren in der Südsee die eigene Kultur analytisch betrachtete. Ein Gewinn des fremdgeschulten Blick könne sein, dass für den Anthropologen »eine Hochzeit in einem Dom auf diese Weise die gleiche Bedeutung [erhält] wie eine Feierlichkeit auf einer Südseeinsel, bei der sich zwei Erwachsene mit drei Kindern andächtig hinsetzen und zusammen ein Hühnerei verspeisen.«**◀39** Wo sind die andächtig verspeisten Eier der USA und wie kann man sie sehen?

»Der Weg zum Verständnis der Medienwirkungen beginnt mit arroganter Überlegenheit. Wenn jemandem diese Überlegenheit abgeht, ist es ihm ganz unmöglich, über Medien zu schreiben. Ich wäre dann wie ein Tintenfisch, der einen Angriff auf die großen Pyramiden macht.«**◀40** Darin wäre er ein notwendig »Umweltfremder«**◀41**, der Tintenfisch wäre schon dem neuen flüssigen Medium angepasst, wüsste es aber noch nicht und zielte auf die nicht mehr lebensadäquate Umgebung der ganz alten Kultur.

Distanz ist also auch nötig. Kaum hat man sich auf Wasser, Strudel, Fische**◀42**, Tauchen oder auch »Wellenreiten« eingesucht**◀43**, will der Tintenfisch unordnungsgemäß wieder zu den Pyramiden. Hier ist dann doch die eigene Theorie und nicht das im Strudel Unabsehbare Ausgangspunkt für methodologische Forderungen. Wenn Medien *extensions of man* sind, dann erhält die Frage nach Distanz oder Eintauchen in die Medien besondere Schwierigkeit; eine innere Spaltung wird notwendig, um zum »Tintenfisch« an der richtigen Stelle zu werden.

Das methodologische Selbstverständnis zwischen Eintauchen und Kontrollieren trifft sich im geografischen Phänomen. Nicht als »Treibgut« in der technologischen Welt und ihrer »wirbelnden Flut«, sondern auf der Suche nach Ordnungsmustern solle man sich retten wie Poes Seemann im Malstrom, der sich die Eigenbewegung des Stromes zunutze machte. Aber, fügt McLuhan hinzu, man lasse man sich »von den modebewußten Sirenenklängen der Themen



Abb.3

und Inhalte nicht im geringsten verwirren«**44**. »Der Leser muß ein zweiter Odysseus sein, um dem Ansturm der Sirenen zu widerstehen«, sonst blicke er ohne den Spiegel bewusster Reflexion in das Gesicht der Medusa und erstarre zum hilflosen (!) Roboter**45**. Zwar ist in Poes Geschichte von der Faszination des Strudels, der alles verschlingt, die Rede, aber hinterlegt ist der Geschichte ein naturwissenschaftlicher Diskurs, in lange Schilderungen von geografischen, meteorologischen und Strömungsverhältnissen gefasst, dessen Beherrschung allererst das Überleben des Strudels sichert.**46** Wer die Analyse des Schwimmverhaltens geometrischer Körper nicht anwenden kann wie die Brüder des Seemanns, wird untergehen. Selbst die maximale Entsetzlichkeit von Poes Maelström ist letztlich berechenbar.

Differenz und Intervall: In/diskrete Übergänge

Was für die Analyse der Medienwelt gilt, gilt auch für das wissenschaftliche Arbeiten. Klassifizieren und Systematisieren sei eine visuelle Form von Aktivität◀47, das orale Zeitalter bringe neue Formen der Rationalität◀48. »Im elektrischen Zeitalter bewegen wir uns in einer Welt, in der nicht der Zusammenhang, sondern das Intervall das Hauptereignis in der Organisation wird.«◀49 Diskontinuität charakterisiere die Arbeiten von Mead und Toynbee, von Joyce und Picasso oder die Text-Bild-Konstellationen der *New York Times*. Werbung und Kubismus arbeiteten mit dem Kontrast; Bedeutungsreichtum entstehe durch Verweigerung der syntaktischen Verknüpfung; das habe Whitehead in *Wissenschaft und moderne Welt* zu einem Prinzip moderner Physik erklärt.◀50 Intervalle existieren im taktilen Raum, und auch zwischen Molekülen bestehen Lücken, wie Molekularbiologe Pauling feststellte.◀51

Im gleichen Zuge, in dem das Intervall hervorgehoben wird, erscheint eine holistische Figur. Dank neuer Medien retribalisiert, verwandele sich die Erde in einen »lebenden Organismus«, in dem alles gleichzeitig passiert, in dessen totalem elektrischen Feld alles mit allem mitschwinge, synästhetisch-ganzheitliches Bewußtsein herrsche.◀52 Der Übergang zum elektronischen Zeitalter scheint besondere Bezüge zu McLuhans Lieblingspaaren diskontinuierlich/kontinuierlich et al. zu unterhalten. Ein global vernetzter Computer braucht keine Übersetzungen zwischen Medien mehr, er hebt sie alle in sich auf.◀53

Wenn nun Intervall und Differenz die Kontinuität ersetzen, wenn Kontinuität gleichzeitig Prinzip der Noosphäre wird, was verschiebt das im konstatierten Gefüge von Gerät, Gedanke und Geschlecht? Wenn die alte mediale Ordnung in der *Braut* noch grundlegend mit Blick auf *sex* und *gender* beschrieben wird, hat sich das in der neuen erledigt? »Vielleicht hätte ich starre und frigide Polaritäten über Medien aufstellen sollen«, so McLuhan in *Hot and Cool* 1967. »Ohne Polaritäten, ohne Gegensätze ... gäbe es kein Fortkommen, keine Struktur.«◀54

Man muss nun keine Analogie zwischen der Diskontinuität zwischen Null und Eins und einer von McLuhan favorisierten Diskontinuität zwischen zwei Geschlechtern bemühen, um daneben Merkwürdigkeiten zu beobachten. Warum gab es abbildbare Männer und Frauen, Cowboys und Bräute nur noch unter Gutenberg, wenn doch die »Diskontinuität in Vielfalt« im Elektronischen exponential zunimmt? Steht das Auge unter dem Gesetz der Zwei? Wenn dem so wäre, warum plädiert McLuhan dann auch für starke Geschlechterpolarität im taktilen Zeitalter? Entweder wird alles in Vielfalt und Diskontinuität

aufgefächert, oder es gibt die konstatierten zwei Geschlechter, dann hätte die Gesellschaft aber nicht dem technischen *a priori* gehorcht.◀55 Man könnte meinen, wo das Verhältnis von Innen und Außen durch *Erweiterung*, von global und lokal durch *Netz*, von Individuum und Kollektiv ebenfalls neu und nicht mehr bipolar gefasst wird, gelte Entsprechendes für die Geschlechterpolarität, die im vortaktilen Zeitalter noch stark ausgeprägt war, aber mit der Oralisierung und Taktilisierung der Welt umgewälzt wird: Weiblich konnotierter Modus für alle, Vielfalt und Diskontinuität statt Binarismen, Intervalle (*viele*) statt Verschmelzungen (*zwei oder eins*). McLuhan rettet sich aus diesem Dilemma mit einer dritten Variante: Nicht zwei Geschlechter und nicht eine Spanne von vielen, sondern ein anderthalbfaches Geschlecht bestimmt die Lage: Der Mann, der taktil geworden ist.

Die Variante der ›blickenden Frau‹ kommt nicht vor. McLuhan ist ein Gegner der Frauenbewegung. Emanzipierte Frauen wollten zu Spezialistinnen werden, sie »wollen alle Vorteile ihrer Weiblichkeit bewahren und gleichzeitig alle Vorteile des Mannseins gewinnen. Der Mann hat diese Rolle natürlich über eine lange Zeit hinweg innegehabt. Aber er hat seine männliche Rolle seit langem aufgegeben und weibliche Rollen wirklich akzeptiert.«◀56 In »archaischen Ländern« wie Sizilien oder Indien seien Männer nie die wirklichen Herren, überall bestimmten die Frauen über Leben und Tod, auch in der Mafia gebe es keine Paten, sondern nur Patinnen – Männer fällten keine Entscheidungen, sondern führten diese nur aus. Im Abendland habe der Mann »sich die Illusion verschafft, ein Spezialist zu sein, aber in der neuen Welt mit ihrer neuen Art der Entscheidungsfindung ist der männliche Spezialist weder besonders fachkundig noch besonders nützlich.«◀57 Spezialisierung führe nicht zu Stabilität und Gleichgewicht, sondern durch aggressive Überlagerung zu Traumata.◀58 Spezialisierung sei unmenschlich und zugunsten von »Orchestrierung« zu überwinden.◀59 Er nennt sich selbst Generalist und nicht Spezialist.◀60 Kritiker wie Helmut Heißenbüttel haben allerdings McLuhan selbst Spezialistentum attestiert.◀61

Methoden, Kreismassagen

McLuhans Standpunkt ist häufig als Kreis beschrieben worden (auch von ihm selbst als »kreisender Blickpunkt«◀62). Von unkontrolliert zirkulierenden Perspektiven ist die Rede, vom Sich-im-Kreise-Bewegen◀63; seine Bücher sollten Filme◀64 sein◀65 oder Happenings◀66, auf Möbius-Strips statt als Kodizes gedruckt werden◀67; man hielt den Autoren ohne einen Standpunkt für ei-

nen »Drehkran«**◀68** oder einen »Doppelagenten«, der für zwei Seiten gleichzeitig spreche**◀69**; wer ihn lese, werde seekrank (ohne festen Boden unter den Füßen**◀70**), und wo er »Wald roden« wolle, damit andere Straßen anlegten, renne er einfach auf jeden Baum im Walde los, »und sogar der willigste Straßenarbeiter würde es ablehnen, die Straße kreisförmig anzulegen.«**◀71** Denn McLuhan lässt sich nicht mehr visuell (linear) leiten, und die nun dominanten Sinne Hand und Ohr erforderten keinen Standpunkt**◀72**: Wer sich in die Medien begeben, erfahre nicht unbedingt eine (richtungsweisende) *message*, aber bestimmt eine *massage*.**◀73** Hier wurde ein e durch ein a ersetzt, eine Ersetzung, die an eine spätere prominente Ersetzung erinnert. *Différence* und *différence* bezeichnen bekanntermaßen keinen hörbaren Unterschied, und genau diese Tatsache bildet eine Theoretisierung des Verhältnisses von Spachlichkeit und Schriftlichkeit bzw. die Frage nach ihrer Vorgängigkeit ab. *Massage* ist dagegen hörbar, und so soll es sein, denn die Bewegung zur Berührung, zum Taktilen ist eine, die das Sprachliche/Orale als wesentlichen Kanal (wieder)einsetzt.

Die *Massage* ist Effekt aus der Energie, die über die Intervalle getragen wird, welche ein Mosaik ergeben. Mosaik, Sonden, Safeknacken und Probebohrungen bis hin zum »in die Elektroden Treten« sind Selbstbeschreibungen McLuhans für seine Arbeitsmethoden.**◀74**

Raymond Williams und Heißenbüttel haben hervorgehoben, dass die mosaikartige (zusammengesetzte) Struktur in McLuhans Schreiben in Paradoxien führt.**◀75** Ist sie noch in das Gutenbergzeitalter eingebettet, insofern die Ergänzung durch den Leser wieder eine Einheitlichkeit hervorbringt? Wie kann McLuhan eine Mosaikstruktur für sein eigenes Schreiben beanspruchen, wenn er doch mit der Isolierung der Typografie als kausalem Faktor gesellschaftlicher Entwicklung ein einzelnes Element kausal setzt (und eben nicht vernetzt)? McLuhan selbst schrieb, er habe die mosaikartige, aus vielen Punkten zusammengesetzte Form des Fernsehbildes imitieren und so schreiben wollen, wie die weitmaschigen Strümpfe aussehen: involvierend, hin zum Taktilen.**◀76** Traditionelle Männlichkeit wird als »abstrakt«, spezialisiert und unmenschlich verabschiedet, das Gegenstück »ganzheitlich« dem alten Jäger dazugeheftet.

Eine andere selbstgewählte Figur für seine Arbeitsweise ist die Sonde. Thesen seien wie Testballons; das Gegenstück zur Klassifikation; nicht kontinuierlich argumentierende Feststellungen seien Ziel der Arbeit, sondern das Sondieren.**◀77** Gossage resümiert, McLuhan könne sich gar nicht mit den vielen zufällig gestreuten Sonden aufhalten; obwohl er »manchmal beim Sondieren so gut im Schuß [ist], daß er wie ein Stachelschwein mit Sonden gespickt ist

– ein für den Uneingeweihten rätselhafter Anblick.«**78** Vor allem, wenn die Gestik dazu eine aggressive ist. McLuhan will sie »so wütend und extrem wie möglich zum Ausdruck bringen. Bevor man sie nicht extrem gestaltet hat, ist die Sonde nicht besonders wirksam. Sonden müssen diese Schärfe, diese Stärke, diesen Druck haben, damit sie wirksam werden. [...] Man muß jede Idee ins Extrem treiben, man muß sondieren.«**79**

Im *Playboy*-Interview 1969 entwirft McLuhan seine Arbeit als Forschungsreisen, Probebohrungen, und als diejenige eines Panzerknackers. »Ich weiß nie, was ich innen finden werde. [...] Ich suche herum, ich höre hin, ich teste etwas aus, ich übernehme und verwerfe. Ich probiere es in einer anderen Reihenfolge – wie sich das Schloß öffnet und die Tür aufspringt und wenn ich Pech habe, ist der Safe leer.«**80** »Meine Arbeit mit den Medien ist die eines Safe-Knackers. Am Anfang weiß ich nicht, was drin ist. [...] Ich taste, ich suche, ich lausche, ich teste, bis die Schlösser nachgeben und ich drin bin.«**81** Das heißt: Er ist einfühlsam *und* penetrant. Was darin noch tastend und testend ist, wird von Angriffsgesten umgeben. »Statt sich in eine Ecke zu verkriechen und darüber zu jammern, was die Medien mit uns anstellen, sollte man zur Attacke blasen und ihnen direkt in die Elektroden treten.«**82** Man kann den Medien nicht entkommen, »daher muß man aufspringen und sie in den Bauch boxen, ihnen eine verpassen, mittenrein.«**83** Die Hinwendung zur Arbeit der beiden Gehirnhälften in den 1970er Jahren beschreibt den Arbeitsstil der linken Hälfte so: »Volle Kraft voraus, schieß auf die Torpedos.« Sogar die rechte Hälfte, ganzheitlicher wahrnehmend, wird als die »des Jägers« bezeichnet.**84** Selbst wo sich der Umwelt angeschmiegt wird, muss diese Bewegung noch als Kontrolle, als Durchstoßen codierbar sein.

Das ergibt keine klassisch ›weibliche‹ Strategie, auch keine homosexuell codierbare bzw. homosoziale, aber vielleicht eine homomediale. Und erinnert an Konzepte einer anderen Geschichtsschreibung. Was Thomas Laqueur als »one-sex-model« rekonstruiert hat, leitete seit der Antike den weiblichen Körper medizinisch und physiologisch vom männlichen ab (was das Eine war und was das Andere, war zwar nicht austauschbar, aber beide waren Teil einer größeren kosmischen Ordnung**85**), und wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts vom *two-sex-model* abgelöst, demzufolge männlicher und weiblicher Körper zwei medizinisch unterschiedliche Entitäten sind – organisch formuliert ist die Vagina nicht länger als ein nach innen gewendeter Penis, der Uterus nicht mehr als gespiegeltes Skrotum zu sehen. Das *two-sex-model* mit seinem Verständnis von der Eigenwertigkeit und Eigenartigkeit der Geschlechter passt nun weniger zu McLuhans Wunsch nach »Kontinuität« und gegen Spezialisierung. Der Forscher, der als ›taktile Jäger‹ vorgeht, bildet ein neues *one sex*

model, dem Eigenschaften des anderen Geschlechts zugewachsen sind; umgekehrt hatte McLuhan den emanzipierten Frauen, die sich männliches Spezialistentum aneignen wollten, keine vergleichbare Doppelagentschaft zugestanden. Genauer also: In einer nicht umkehrbaren Geschlechtersymmetrie ist das Modell nicht eins für alle und nicht zwei für zwei Geschlechter, sondern das *1,5 sex model*. Es gilt auch für die Mediengeschichte, einen epochalen Schritt rückwärts nach vorne zu machen. Homomedial: zum *one-medium-model*.

Sünden, Paradiese

Denn die Zeit sei gegliedert in drei Epochen: Der visuelle Gutenberg-Mensch (oder auch schon der Alphabetbenutzer) fragmentierte die orale Stammeskultur; das mechanische Zeitalter 1500–1900 sei das Zwischenspiel; mit dem Telegraf und weiteren elektrischen Medien werde nun die Grenze zum ganzheitlichen Zeitalter überschritten. ◀86: Die magischen Kanäle führen zurück zum goldenen Zeitalter. ◀87

Die *mechanische Braut* nennt einen Sündenfall: Jungen und Mädchen würden sich plötzlich ihres Geschlechts bewusst, wenn sie zusammen unterrichtet werden. Koedukation nivelliere die Geschlechter und befördere »rosa Nebel« vor »zivilisiertem Denken«. ◀88 Ausgerechnet da, wo Kulturtechniken erlernt werden, die Frucht vom Baum der Erkenntnis gemeinsam gegessen wird. Man muss nicht unbedingt so weit gehen wie Al Alvarez, der paraphrasiert, der wahre Sündenfall habe stattgefunden, als Gutenberg die Druckerpresse erfunden und das Wissen sichtbar gemacht habe. ◀89 Am Verlust der kosmischen Ordnung, der Ganzheitlichkeit, ist bekanntlich Eva mit dem Bissen vom Baum der Erkenntnis schuld, dem das Bewusstwerden der eigenen Nacktheit und die Scham folgten. Selbstbewusstsein und sexuelle Differenz und Lust nach Erkenntnis verschlingen sich. Wie zurück ins goldene Paradies? Kleist hatte im *Marionettentheater* ein zweites Essen vom Baum der Erkenntnis empfohlen. (Die Anmut und Unschuld des Jünglings, der sich so grazil wie den Dornauszieher sieht, sei sonst nicht wieder herzustellen.) Unschuld wäre der Zustand, der vor der Spaltung von Wort und Ding liege, so wie es vorm Sündenfall keine Rolle spielte, ob Eva und Adam nackt waren oder nicht, ursprünglich oder bezeichnet, die Frage nach der Differenz sich nicht stellte. Für diesen zweiten Schritt braucht man keine Frau mehr (Kleist nur Tänzer, Fechter, Bären), vielleicht nur das Fernsehen, laut McLuhan-Schüler und Lehrer Jesuitenpater Walter Ong eine *Angelologie*, die Orchestrierung der Welt in einer

Verbindung von Diskontinuität und Harmonie.◀90 McLuhan behält von diesem Horizont eine – wie de Kerckhove und Kittler formuliert haben – »Theologie für das Zentralnervensystem« bei◀91 und vergleicht in der *Braut* die Engel mit Superman. Der Vergleich beruhte darauf, beide seien unabhängig von Zeit und Raum, und setzt doch auch eine hierarchisierte Differenz (wieder) ein: von den geschlechtslosen Wesen zum Mann.◀92 Und den Autoren: »The Electronic Call Girl« wurde die scherzhafte Bezeichnung McLuhans nicht nur für das Fernsehen, sondern auch für sein eigenes späteres Buch *Understanding Media*.◀93

Die folgende Theoriebildung spricht nicht mehr von *Masculinities*. In den *Magischen Kanälen* beschreibt McLuhan den Menschen als »Geschlechtsteil der Maschinenwelt, wie es die Biene für die Pflanzenwelt ist«◀94; durch elektrische Medien könne er die Welt verstehen »wie Adam im Paradies«.◀95 Braut Eva hat sich technoevolutionär erledigt, Adam hat die Erkenntnis im Paradies ohne Sündenfall. Diese Eschatologie kehrt zurück zum *one sex model*, zu den Männern als dem unmarkierten Allgemeinen, und steigert sie zum *1,5 sex*.

Tarzan und Wissenschaft

Medienwissenschaft braucht mehr als *one-medium-models*, Odysseen und Engel. Medienwissenschaft und Gender Studies haben es mit »unscharfen Objekten« zu tun, beide sind in besonderer Weise in ihre Objekte ›verstrickt. Wenn Teilhabe die prekäre Voraussetzung für Veränderung ist◀96, sind die Bedingungen der Möglichkeit von Wissensproduktion im Produzieren stets mitzudenken. Insofern geht es hier nicht um Tarzanbilder, sondern um die Konstitution von Wissen. Wenn ›Medium‹ historischer Zuschreibungs- und Aushandlungseffekt ist, wenn nicht das Gerät dem ›Medium‹ vorgängig ist, sondern wechselseitige Transformationsprozesse, Gebrauchsweisen, Umbauten stattfinden, bevor etwas als Medium in Erscheinung tritt, dann ließe sich bei der Bearbeitung des Problems der Vorgängigkeit Einiges bei den Gender Studies lernen◀97 – Anatomie ist ebensowenig Schicksal wie Apparat, kein Strudel ist ohne Differenzen zu haben, Medienwissenschaft kann eine verstrickte Vorgängigkeitswissenschaft sein. McLuhans *Masculinity Studies* beschreiben das besser als ihr früher Panzerknacker dachte.

Anmerkungen

- 1 ▶ Titel von James Harrison. In: *Journal of Social Issues*, 34, 1978, 184–195. Zit. in: Robert Connell, *Masculinities*, Sydney (Allen & Unwin) 1995, 51.
- 2 ▶ Connell, *Masculinities*, X.
- 3 ▶ McLuhan, Geschlechtsorgan der Maschinen. Playboy-Interview, mit Eric Norden, in: ders., *Das Medium ist die Botschaft*, 2001, 169–244, hier 237 (A candid conversation with the high priest of popcult and metaphysician of media, in: *Playboy Magazine*, März 1969, 53–74, 158); (Auch in: *Essential McLuhan*, hg. v. Eric McLuhan, Frank Zingrone, Concord, Ontario (Anansi Press) 1995, 233–269.) Online unter www.vcsun.org/~battias/class/454/txt/mclpb.html, gesehen am 10.03.2012.
- 4 ▶ McLuhan, Testen, bis die Schlösser nachgeben. Gespräch mit Emanuel Stearn, in: Marshall McLuhan. *Das Medium ist die Botschaft*, 2001, 55–107, hier 57 (Encounter, 1967) übers. von Elke Kummer. 1967 erweiterte McLuhan zusammen mit George B. Leonard die Glamourfotografie um die Playboy-Faltposter. Das Ende der Weiblichkeit sehe man am Wuchern der Bilder, die in groteske Extreme wuchsen, etwa herausfaltbare vergrößerte Aktfotos im Playboy, Busen und Hinterbacken übergroß, »kündigt[en] das Todesröcheln eines scheidenden Zeitalters an«. Zwar sei das antiquiert und nicht Sex, aber man solle trotzdem die Playboy-Fotos nicht wegwerfen: sie würden Sammlerwert gewinnen wie Oldtimer. McLuhan/Leonard, *Die Zukunft der Sexualität*, in: Rolf Dieter Brinkmann, Ralf Rainer Rygulla (Hg.), *ACID. Neue amerikanische Szene*, Darmstadt (März Verlag) 1969, 368–376, hier 372 (The Future of Sexuality, in: *Look*, 25.7.1967).
- 5 ▶ Auf die Instabilität des Taktilen in McLuhans Theoretisierung hat mich Takeshi Kadobayashi aufmerksam gemacht, vgl. ders., *Tactility, this Superfluous Thing*. Reading McLuhan through the Trope of Sense, in: *UTCP Bulletin*, 4/Mai 2005, 26–35.
- 6 ▶ McLuhan, *Geschlechtsorgan der Maschinen*, 237.
- 7 ▶ McLuhan, *Die mechanische Braut*. *Volkskultur des industriellen Menschen*, Amsterdam (Verlag der Kunst) 1996, 62 (The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man, New York (Vanguard Press) 1951) übers. v. Rainer Höltzschl, Jürgen Reuß, Fritz Böhler, Martin Baltes.
- 8 ▶ McLuhan, *Die Gegenwart ist immer unsichtbar*, Gespräch mit Eli Bronstein, in: Marshall McLuhan. *Das Medium ist die Botschaft*, 2001, 108–128, hier 124 (Special issue on art and technology of The Structurist, Nr. 6, Juni 1966).
- 9 ▶ Philip Marchand, Marshall McLuhan. *The Medium and the Messenger*, New York 1989, 129; W. Terrence Gordon, Marshall McLuhan. *Escape into Understanding*, Toronto 1997, 44, zit. in: Rainer Höltzschl, Fritz Böhler, *Ich bin mein eigener Computer*. Sprache, Schrift und Computer bei McLuhan, in: Martin Baltes, dies., Jürgen Reuß (Hg.), Marshall McLuhan. *Das Medium ist die Botschaft – The Medium is the Message*, Dresden (Philo

- fine Arts/Verlag der Kunst) 2001, 245–291.
- 10** ▶ McLuhan, Geschlechtsorgan der Maschinen, 201, 205–212.
- 11** ▶ McLuhan, War and peace in the global village, Corte Madera, CA (Gingko Press/Reprint) 1968/2001, 164f.
- 12** ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 77.
- 13** ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 59.
- 14** ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 39.
- 15** ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 36f.
- 16** ▶ McLuhan, Geschlechtsorgane der Maschinen, 192. Auf die Parallelisierung von »hot/cool« und »weiblich/männlich« verweist bereits Brigitte Weingart, Alles (McLuhans Fernsehen im global village), in: Christina Bartz, Torsten Hahn, Irmela Schneider (Hg.), Medienkultur der 1960er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945 Bd. 2, Wiesbaden (Westdeutscher Verlag) 2003, 215–240, hier 221.
- 17** ▶ McLuhan, Antwort: Gegenstände lassen sich nicht beobachten, in: Stearn, McLuhan Für und Wider, 318–355, hier 355.
- 18** ▶ James Gilbert, Men in the Middle. Searching for Masculinity in the 1950s, Chicago (University of Chicago Press) 2005.
- 19** ▶ Vgl. Jürgen Martschukat, Rezension von 2006 zu: James Gilbert, Men in the Middle, in: H-Soz-u-Kult, 11.12.2006, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2006-4-190>, gesehen am 10.03.2012.
- 20** ▶ Kaja Silverman, Male Subjectivity at the margins, New York, London (Routledge) 1992.
- 21** ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 126–129.
- 22** ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 56.
- 23** ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 139.
- 24** ▶ Hier spricht auch der Katholik, der »freier Sexualität« ablehnend gegenübersteht: Kinseys Ansicht von Sexualität verursache eine Aufspaltung von Lust und Fortpflanzung und begünstige Homosexualität. Vgl. McLuhan, Geschlechtsorgane der Maschinen, 208; ders., Die mechanische Braut, 67–70; McLuhan, Leonard, Die Zukunft der Sexualität, 375f.: Homosexualität sei wohl ein Produkt der übertriebenen Geschlechterdifferenzierung, Schwule seien Spiegelbilder der Übermännlichkeit, spezialisiertere und insofern noch beschränktere Männer. Das werde ebenso abnehmen wie die Prostitution.
- 25** ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 190.
- 26** ▶ Die Kurven eines stereotypisierten Frauenkörpers werden als maschinengleich vorgeführt im »Fließband der Liebesgöttinnen«, McLuhan, Die mechanische Braut, 126–129; die empirischen Verfahren eines McKinsey als normalistisch und quasi-ökonomisch, McLuhan, Die mechanische Braut, 69f.
- 27** ▶ Philip B. Meggs, Introduction to the Fiftieth Anniversary Edition of The Mechanical

Bride. Folklore of Industrial Man, www.gingkopress.com/_cata/_mclu/_meggs.htm, dort datiert 2001, gesehen am 22.7.2007.

- 28** ▶ Connell, *Masculinities*, 70. In der *Braut* sind allerdings Männlichkeit wie Weiblichkeit gleichermaßen als markierte dargestellt. In dieser Explizitheit ist McLuhan seiner Zeit voraus.
- 29** ▶ Frauen stellten laut Luce Irigaray in der maskulinen Ökonomie das Nichtrepräsentierbare dar, das Weibliche sei kein Mangel innerhalb dieser Ordnung, sondern das Andere der Ordnung; Judith Butler hat bekanntlich an dieser Stelle davor gewarnt, totalisierende Umkehr-Diskurse einzusetzen, und für die Verschiebung in der Performativität plädiert. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1991, 27–32, übers. v. Katharina Menke.
- 30** ▶ George J. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, New York, Oxford (Oxford University Press) 1998.
- 31** ▶ Richard Dyer, *Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild*, in: Marie-Luise Angerer (Hg.), *The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten*, Wien (Passagen) 1995, 151–170, übers. v. Camilla R. Nielsen. Darüber hinaus analysiert er die (später so genannte) »Intersektionalität« von *gender*, *race* und zudem Technik. Dyer hat nicht nur auf die Unsichtbarkeit dessen hingewiesen, was die Norm ausmacht: Männlichkeit und Weißsein, sondern hat auch rekonstruiert, wie diese Annahmen (parallel zu Bildern von Transparenz, Erleuchtung, Weisheit...) in die technische Entwicklung von Filmbelichtung, beschichtung und schminke eingegangen sind. »...weiße Männer [sind] die universale Entsprechung der (hegemonialen weißen) Kultur. Sie sind weder ganz im Dunkeln noch völlig im Licht. Sie dürfen nicht mit einer bestimmten Position identifiziert werden, denn geschähe dies, so würde man sie besonders hervorheben, ja sie komisch machen. Die Erhaltung ihres universellen Charakters innerhalb des Moments der Reproduktion (Heterosexualität) ist für das Projekt der weißen Rassenidentität von zentraler Bedeutung.« (Dyer, *Das Licht der Welt*, 163) Vgl. dazu Warth: »Das Enigmatische weißer Identität liegt in ihrer Normalität. Ausgestattet mit der Definitionsgewalt über das, was als Norm, als normal zu gelten hat, scheint sie sich ebenso zu verflüchtigen wie das Subjekt hinter dem technischen Sehinstrument, das das Andere durch seinen Blick erzeugt, das sich aber selbst der Definition durch andere entzieht.« Eva Warth, *Die Inszenierung von Unsichtbarkeit: Zur Konstruktion weißer Identität im Film*, in: Annegret Friedrich et al. (Hg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg (Jonas) 1997, 125–130, hier 126.
- 32** ▶ McLuhan, *Geschlechtsorgane der Maschinen*, 238, 173.
- 33** ▶ McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Corte Madera, CA (Ginko Press/Reprint) 1967/2001, o. S., Abb. 2.
- 34** ▶ McLuhan, *Geschlechtsorgane der Maschinen*, 236.

- 35 ▶ McLuhan, Geschlechtsorgane der Maschinen, 237f.
- 36 ▶ Der innere Schutzumschlag von *Die mechanische Braut* zitiert den ersten Titel aus einem Brief an Walter Ong 1945.
- 37 ▶ Meggs, Introduction to the Fiftieth Anniversary Edition of *The Mechanical Bride*, o.S.
- 38 ▶ Margaret Mead, *Male and Female*, New York (William Morrow) 1949 (Mann und Weib, Hamburg (Rowohlt) 1958).; dies., *And keep your powder dry*, New York (William Morrow) 1943 (Und haltet euer Pulver trocken! München (Kurt Dresch) 1946) übers. v. Josephine Ewers-Bumiller, Irene Zander; Arnold Toynbee, *Mankind and Mother Earth – A Narrative History of The World*, Oxford (Oxford University Press) 1976 (Menschheit und Mutter Erde. Die Geschichte der großen Zivilisationen, Düsseldorf (Claasen) 1979) übers. v. Karl Berisch.
- 39 ▶ Mead, *And keep your powder dry*, 10.
- 40 ▶ McLuhan, *Testen, bis die Schlösser nachgeben*, 94.
- 41 ▶ Howard Luck Gossage, Man sieht, weshalb die Mächtigen mit Neugier reagieren, in: Stearn, McLuhan Für und Wider, 21–33, hier 29 (Understanding Marshall McLuhan, in: Ramparts, April 1966.
- 42 ▶ »Wir sind ein bißchen wie Fische, die in ein anderes Gewässer kommen: Man muß zu einer neuen Fischart werden, oder man stirbt.« McLuhan, Nichts Altes unter der Sonne, Interview mit Jean Paré, in: Marshall McLuhan. *Das Medium ist die Botschaft*, 2001, 129–168, hier 134 (Forces Magazine, Nr. 22, 1973, 4–15).
- 43 ▶ McLuhan, Antwort: Gegenstände lassen sich nicht beobachten, 342. Manchmal werden die Flüssigkeitsmetaphern auf die Seite der Elektronik und der Weiblichkeit sortiert.
- 44 ▶ McLuhan, *Die mechanische Braut*, 104.
- 45 ▶ McLuhan, *Die mechanische Braut*, 131.
- 46 ▶ Richard Cavell, der eine Kohärenz in allen Schriften McLuhans durch die Figur des Raums gegeben sieht, verweist ebenfalls auf den *vortex* und die *immersion* in der *Mechanical Bride* und hebt die »co-operation« (McLuhan) des Seemanns mit dem Strom hervor sowie ein mögliches Drittes zwischen der »distanziert-kritischen« Perspektive und der »eintauchenden«. Inmitten der Faszination des »eingetauchten« Seemanns kommt dessen »losgelöster« wissenschaftlicher Blick zum Zuge, »a power of detached observation which becomes a »scientific« interest in the action of the »strom««. Richard Cavell, *McLuhan in Space. A Cultural Geography*, Toronto, Buffalo, London (The University of Toronto Press) 2. Aufl. 2003, 33.
- 47 ▶ McLuhan, *Die Gegenwart ist immer unsichtbar*, 112.
- 48 ▶ McLuhan, *Living at the Speed of Light*, in: ders., *Understanding Me. Lectures and Interviews*, hg. v. Stephanie McLuhan, David Staines, Cambridge, MA. (MIT Press) 2003, 225–243, hier 226 (Vortrag an der University of South Florida at Tampa im Februar 1974); ders., *Testen, bis die Schlösser nachgeben*, 62.

- 49 ▶ McLuhan, Testen, bis die Schlösser nachgeben, 61.
- 50 ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 129.
- 51 ▶ McLuhan, »I ain't got no body...«. Gespräch mit Louis Forsdale, in: Marshall McLuhan. Das Medium ist die Botschaft, 2001, 7–54, hier 26 (Vortrag in der Columbia University, 17.7.1978); Die mechanische Braut, 25f.
- 52 ▶ McLuhan, Geschlechtsorgan der Maschinen, 220. Die kommunistische Gefahr darin kontert McLuhan damit, der Einzelne sei nicht wie eine »geistlose Drohne«, die mögliche gesellschaftliche »Programmierung« könne trotz Hiroshima konstruktiv und human durchgeführt werden, McLuhan, Geschlechtsorgan der Maschinen, 221f. Weiter führt er aus, auch die Kolonialgeschichte erkläre sich vom Alphabet her (ders., Geschlechtsorgan der Maschinen, 186), und die unterdrückten Schwarzen sollten sich nicht der herrschenden Spezialisierung anpassen, sondern den Vorteil ihrer Tribalität begreifen (ders., Testen, bis die Schlösser nachgeben, 68; ders., Geschlechtsorgan der Maschinen, 213ff.). Zu diskutieren wäre auch das Verhältnis von politischem Konservatismus und Religion: Wo das globale Dorf kommt, so McLuhan, würden alle zu Reaktionären, es gebe keinen Fortschritt mehr und keine Rebellen, nur unendliche Vielfalt (ders., Geschlechtsorgan der Maschinen, 224–227).
- 53 ▶ McLuhan, Geschlechtsorgan der Maschinen, 229.
- 54 ▶ McLuhan, Antwort: Gegenstände lassen sich nicht beobachten, 352.
- 55 ▶ Vgl. Nachwort, McLuhan, Die mechanische Braut, 240. - Was bei genauem Hinsehen sowieso nicht zu halten wäre, schon insofern es nicht einen Schritt von mechanisch zu elektronisch gab, sondern Stufen z. B. in der Entwicklung von Halbleitern, usw.
- 56 ▶ McLuhan, Nichts altes unter der Sonne, 153. Weiter ausgeführt in McLuhan, Leonard, Die Zukunft der Sexualität, 368, 373.
- 57 ▶ Ebd.
- 58 ▶ McLuhan, Nichts altes unter der Sonne, 152.
- 59 ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 72f.
- 60 ▶ McLuhan, Geschlechtsorgan der Maschinen, 172.
- 61 ▶ Helmut Heißenbüttel, Augenzwinkernd gibt er dem Kunden, was dieser erwartet, in: Stearn, McLuhan Für und Wider, 293–314, hier 312; (Helmut Heißenbüttel, Das Medium ist die Botschaft, in: Merkur, Heft 11, 12. Jg., 1968).
- 62 ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 9, 13.
- 63 ▶ Harold Rosenberg, Er ist ein verspäteter Whitman, in: Stearn, McLuhan Für und Wider, 228–239, hier 237 (Philosophy in a Pop Key, in: The New Yorker, 27.2.1965); Vgl. auch Gossages Zitat eines ungenannten Schülers: »Marshall behandelt eine Frage wie einen Ball, der nur in die Luft geschleudert werden soll.« Gossage, Man sieht, weshalb die Mächtigen mit Neugier reagieren, 47.
- 64 ▶ Im Vorwort zur Auflage zum 50. Jubiläum der *Mechanical Bride* beschreibt Philip B.

Meggs deren Organisationsprinzipien mit Vergleichen zum Avantgardefilm, Formen wie Fragmentierung, Flashbacks, der seriellen Logik des Fernsehens oder Comics; die Leser müssten selbst ein Ganzes erstellen.

- 65 ► Frank Kermode, McLuhan setzt für die Druckerpresse Genesis ein, in: Stearn, McLuhan Für und Wider, 182–189, hier 183 (Between Two Galaxies, in: Encounter, Febr. 1963).
- 66 ► McLuhan, Testen, bis die Schlösser nachgeben, 98.
- 67 ► Kenneth E. Boulding, Es ist vielleicht ein Merkmal besonders schöpferischer Geister, daß sie sehr große Nägel nicht ganz auf den Kopf treffen, in: Stearn, McLuhan Für und Wider, 58–66, hier 59 (The Medium and the Message, in: Canadian Journal of Economics and Political Science, Mai 1965).
- 68 ► John M. Johanson, Die Erfahrung, die wir aus unseren Bauten gewinnen, in: Stearn, McLuhan Für und Wider, 265–275, hier 266 (An Architecture for the Electronic Age, in: The American Scholar, Frühjahr 1966).
- 69 ► George P. Elliott, McLuhans Lehre ist radikal, in: Stearn McLuhan Für und Wider, 67–77, hier 72f. (Marshall McLuhan: Double Agent, in: The Public Interest, Sommer 1966).
- 70 ► Andrew Forge, Sein Werk hat einen eisigen Unterton, in: Stearn, McLuhan Für und Wider, 276–281, hier 278.
- 71 ► Patrick D. Hazard, Sieht man näher hin..., in: Stearn McLuhan Für und Wider, 177–180, hier 177 (Patrick D. Hazard, Rezension der Gutenberg-Galaxis, o.T., November 1964).
- 72 ► McLuhan, Testen, bis die Schlösser nachgeben, 67.
- 73 ► Vgl. Heißenbüttel, Augenzwinkernd gibt er dem Kunden, 298.
- 74 ► Gerald Emanuel Stearn (Hg.), McLuhan Für und Wider, Düsseldorf, Wien (Econ) 1969, 167 (McLuhan: Hot & Cool, New York (The Dial Press) 1967) übers. v. Elke Kummer; McLuhan, Antwort: Gegenstände lassen sich nicht beobachten, 98.
- 75 ► Raymond Williams, Paradoxerweise hebt dieses Buch sich bis zu einem gewissen Grade selbst auf, wenn es funktioniert, in: Stearn, McLuhan Für und Wider, 196–200, hier 197 (A Structure of Insights, in: University of Toronto Quaterly, April 1964, 338–340), Heißenbüttel, Augenzwinkernd gibt er dem Kunden, 294, 313f. Eine Generation später wird diese Frage mit dem Leitmedium Computer beantwortet. Die deutschen Herausgeber Höltschl und Böhler bezeichneten McLuhan als »Menschcomputer«, dessen Schreiben so mosaikartig sprunghaft wie Gespräche, dessen Reden dagegen logisch strukturiert wie in der Schrift erscheine – und der selbst Rückkoppelungen erzeuge und benötige, um alle elektrischen Geräte in Aufnahme-, Speicherungs- und Übertragungsmodi in sich zu vereinen. (Höltschl, Böhler, Ich bin mein eigener Computer, 247–252).
- 76 ► Rosenberg, Er ist ein verspäteter Whitman, 234f.
- 77 ► McLuhan, Testen, bis die Schlösser nachgeben, 62.
- 78 ► Gossage, Man sieht, weshalb die Mächtigen, 26.
- 79 ► McLuhan, Testen, bis die Schlösser nachgeben, 80f.

- 80** ▶ McLuhan, Geschlechtsorgan der Maschinen, 170.
- 81** ▶ McLuhan, Testen, bis die Schlösser nachgeben, 76.
- 82** ▶ McLuhan, Geschlechtsorgan der Maschinen, 241.
- 83** ▶ McLuhan, Antwort: Gegenstände lassen sich nicht beobachten, 347.
- 84** ▶ McLuhan, ›I ain't got no body...‹, 25.
- 85** ▶ Thomas Laqueur, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, München (dtv) 1996 (Making Sex, 1990) übers. v. Jochen H. Bußmann; vgl. Sigrid Nieberle, one-hand-model/two-hand-model: Zur Relektüre des biologischen Geschlechts, in: Ulrike Bergermann, Andrea Sick, Andrea Klier (Hg.), Hand. Medium-Körper-Technik, Bremen (thealit) 2001, 225–238.
- 86** ▶ McLuhan, Geschlechtsorgan der Maschinen, 189.
- 87** ▶ Dwight Macdonald, Er hat sich aus allen Kulturen... die passenden Stücke herausgerissen, in: Stearn, McLuhan Für und Wider, 239–248, hier 240f. (Running It Up the Totem Pole, in: Book Week, New York (Herald Tribune) 7. Juli 1964).
- 88** ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 77. Im amerikanischen Original führen *co-education* und ihr *pink fog* sogar zu *sterilizing sex*. Ders., Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man, New York (Vanguard Press), 1951, 53.
- 89** ▶ McLuhan sei Thomist und verteidige die Scholastiker, so Alvarez: ihre Debatten und Methoden seien oral gewesen. – Zum Katholizismus McLuhans vgl. Janine Marchessault, Marshall McLuhan. Cosmic Media, London (Thousand Oaks), New Delhi (Sage Publications) 2005, 35–41.
- 90** ▶ Engel sind die Figuren dafür, denn sie sind gelöst von der Materie und diskontinuierlich untereinander, McLuhan, Die mechanische Braut, 82. Vgl. Elliott, McLuhans Lehre ist radikal, 77 et passim. Weiter sieht Ong in der Geschichte der Theologie eine Differenztheorie durch die »Begriffe von Vater, Sohn und Heiliger Geist«, was die Geschlechterdifferenz ablöst durch eine männlich besetzte Trias, Walter Ong, In gewissem Sinne haben die Engel ein größeres Gesellschaftsproblem als der industrialisierte Mensch, in: Stearn, McLuhan Für und Wider, 88–99, hier 95–97 (A Modern Sensibility, in: Social Order, Februar 1952).
- 91** ▶ Friedrich Kittler, Nachwort, in: Derrick de Kerckhove, Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer, München (Fink) 1995, 200.
- 92** ▶ McLuhan, Die mechanische Braut, 138.
- 93** ▶ »*Understanding Media* was edited to be more fluid, accessible, and popular. This accessibility was something that McLuhan wanted and he jokingly referred to the book as ›The Electronic Call Girl‹, an expression he used to describe television (Marchand, Marshall McLuhan. The Medium and the Messenger, 169). Unlike *The Mechanical Bride*, the book engaged with living culture, with a culture that was fleeting and ephemeral, but as with *The Mechanical Bride* it was produced by the same patriarchal capitalist cul-

ture.« Marchessault, Marshall McLuhan. *Cosmic Media*, 169f.

- 94 ▶** McLuhan, Die magischen Kanäle, in: Martin Baltes, Fritz Böhler, Rainer Höltschl, Jürgen Reuß (Hg.), *Medien verstehen. Der McLuhan-Reader*, Mannheim (Bollmann) 1997, 112–155, hier 125; ders., *Geschlechtsorgan der Maschinen*, 234.
- 95 ▶** McLuhan, Die magischen Kanäle, 153.
- 96 ▶** Vgl. Sabine Hark, *Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2005; vgl. auch: Das Statistische Bundesamt Deutschland meldete für 2005 einen Frauenanteil von 9,7 % an deutschen C4-Professuren, vgl. *CEWS-Statistikportal*: <http://www.cews.org/statistik/ueberblick.php?aid=9&cid=5>, dort datiert: 2007, gesehen am 22.7.2007.
- 97 ▶** Laut Butler bezeichnet *gender* nicht nur eine biologische Tatsache, *the sex*, sondern auch den Prozess ihrer z.B. wissenschaftlichen Wahrnehmungsverfertigung, den Komplex, innerhalb dessen ein *sex* als ein *gender* wahrnehmbar wird, z. B. auch Annahmen darüber, was natürlich ist: die Konstruktion von Natürlichkeit geht der Natur voraus. Ebenso wenig sind Medien gegeben (z. B. aus einer Technikevolution), sie entstehen in einer Matrix, innerhalb derer eine Konstellation aus Gerät, Gebrauch, Imagination etwas Medium wird.

Transgender Pictures. Subkultur und *Herr von Eden*

Der Name *transgender pictures* ist eine kurzfristige Bezeichnung für eine mögliche Gruppierung von Bildern verschiedener Art, die notgedrungen antihegemonial erscheinen, insofern ihre Motive gegen eine der grundlegendsten gesellschaftlichen Ordnungen ansprechen: die Zweigeschlechtlichkeit und ihre Heteronormativität.◀1 Auch wo Transsexualität klassische Geschlechterklischees aufruft, zeigt sie noch in ihren affirmativen Momenten deren Konstruiertheit. Dabei soll *transgender* nicht einfach die Transition von einem biologischen Geschlecht in das andere oder eine dokumentarische Begleitung eines einzelnen Menschen bedeuten, sondern vielmehr den Raum bezeichnen, der sich der visuellen Auflösung der Zweigeschlechtlichkeit widmet. Vielmehr geht es um eine Bilderproduktion, die ihren Aufführungsscharakter reflektiert und die an mindestens zwei Orten stattfindet: in einschlägigen subkulturellen Veröffentlichungen wie Fanzines ebenso wie in kommerzieller Fotografie. Was daran subkulturell sein soll, bestimmt sich erstens durch das Bildmotiv und/oder zweitens durch den Verwendungszusammenhang.

Das »Subkulturelle« im *picturing* von Transgender ist eine vage Größe: Vom Anstößigen bis zum Glamour war der Weg oft nicht weit; was in Fanzines mit geringer Auflage kursiert, bietet Anschlussstellen für Modestrecken, und auch politisch gilt hier nicht die alte Skepsis, die in anderen Bereichen mit ›Ausverkauf‹, ›Mainstreamisierung‹ und ›Kommerzialisierung‹ bezeichnet wird.◀2 Transsexuelle Menschen werden diskriminiert; Bilder von sexuellen Transgressionen können verkaufsfördernd wirken; und quer zu diesen beiden Polen liegen Selbst-/Inzenierungen von Transgender, die sich auch konventioneller Ästhetiken bedienen, diese zitieren und füttern.

Das Modelabel »Herr von Eden« etwa◀3 ist mit Anzeigen, insbesondere den Fotos von Daniel Josefsohn, auch in Sub-Magazinen wie *Girls like us* oder *hugs and kisses – tender to all gender* anwesend, und damit scheint kein Bruch zwischen Anspruch und finanzieller Notwendigkeit markiert, sondern eine geteilte visuelle Inszenierungsfläche, wie sich auch in anderen Magazinen sehen lässt.

Sub und obere Fläche (Topografie und Methode)

Der Titel *Transgender Pictures* ist in einer seit einiger Zeit geläufigen Weise doppelbedeutend: Bilder von *Transgender (persons)*, also als Genitiv, sind gemeint wie auch Bilder, die mit dem Adjektiv *transgender* zu charakterisieren wären. Ruft diese Doppeltheit bereits die mögliche Schwierigkeit einer Kanonisierung auf? Oder kündigt das Präfix *trans-* wie immer Grenzen zwischen den Kategorien, hier zwischen den Geschlechtern und ihren Bildlichkeiten, zu überqueren an?

Kanonisieren lässt sich (früher oder später, je nach gesellschaftlicher Konjunktur) das, was sich ins Bild setzen lässt. Wenn man jedoch Subkultur nicht (nur) als einen inhärenten, möglicherweise rebellischen Teil der Gesellschaft betrachtet, dem mit den Figuren von Unterdrückung und Widerstand beizukommen wäre, sondern wenn man Subkultur als eine Figur betrachtet, die jeder Kultur notwendig inhärent ist, insofern sie weniger etwas Unterdrücktes als etwas Unabbildbares bezeichnet, hat man das Problem in angemessener Weise verdoppelt. In Anlehnung an die topografische Metaphorik von »SUBkultur«, Subversion etc. möchte ich hier von einem »inneren Unterhalb der Bilder« sprechen.

Zu fragen wäre auf diesem Weg auch nach der Medialität, der Echtheit des fotografischen Bilds im digitalen Zeitalter, dem Dokumentarischen des Inszenierten und einem möglichen Zusammenhang mit dem richtigen Geschlecht und einer »epistemology of the closet«⁴ und ihrer Sichtbarkeit. Zur fragen ist auch nach der Disziplin: Die Kunstwissenschaft hat Androgynie als Kategorie verdauen können, könnte weiterhin *Queer Theory* und Visualität zusammendenken und dürfte schließlich wenig Schwierigkeiten damit haben, *Transgender* auch als subjektsprengende Kategorie zu verarbeiten, sobald sie nur ins Bild gebracht ist. Abschließend frage ich nach der Produktivität des Widerstandsbegriffs von Rancière für diese Debatte.

Sichtbarkeit

»Trans« bezeichnet eine Bewegung durch einen differentiellen Raum und kann insofern nicht »selbst« abgebildet werden; was sollte also ein Bild davon sein? Ist es ersetzbar durch »Multi-«, was die unabschließbare Vielfalt möglicher »Momentaufnahmen« zeigt? Oder durch Repräsentationsverfahren, die mitschreiben/markieren, wie das Bild entsteht und wo Re-Präsentation nicht greift? Der Titel *Transgender Pictures* formuliert ein Problem: Bil-

der sind mit Identifizierbarkeit verbunden, Fotos mit Echtheit, und »trans-« könnte immer nur als Zwischen-STADIUM von m/f ins Bild kommen. »Gender« ist weitgehend an die Darstellung eines Körpers gebunden (oder an ein *gendering* von Dingen, Räumen usw., jedenfalls Objekten oder Sichtbarkeiten). Nun ist Identifikation seit mindestens zehn Jahren zum Problem der *Gender* und *Queer Studies* geworden. Ein Teil der Disziplin arbeitet schon am Rand des Kanonischen in der Problematisierung der Abbildbarkeit/Abbildlichkeit von *queer*.◀5 Ein Schwerpunkt von FKW 45 etwa lag auf der Frage, ob sich *transgender* oder auch *queer* nur mit Körpern visualisieren lasse. Mit Judith Halberstam gingen die Herausgeberinnen davon aus, dass sich auch *transgender* Fotos an herrschender Identifizierungspraxis und an eigenen Stereotypisierungen beteiligen, und fragen, ob es eine visuelle Praxis geben könne, die weg vom Körper geht. Wäre dann *queer*, wenn es sich von konkreten Körpern lösen würde, eine universelle Kategorie?◀6 Die Beispiele bewegen sich allerdings entgegen der Fragestellung wieder weg vom bildlichen Medium. Wenn etwa der Künstler Gonzales-Torres einen Haufen Bonbons im Museumsraum deponiert, die ein bestimmtes Gewicht haben, das seinem an AIDS sterbenden Freund entspricht, und das Publikum zum Verzehr der Bonbons auffordert, wodurch das Verschwinden des Körpers aufgegriffen wird, so handelt es sich hierbei, wie Renate Lorenz in FKW formuliert, um die »Repräsentation von Körper ohne Körper«, in einem queeren Kontext.◀7 Diese Arbeit funktioniert eben nicht primär über Visualität oder Bildlichkeit, sondern mittels eines sprachlich vermittelten Diskurses – was spannend ist, aber die Frage nach dem Bild entradikalisiert.

Die Frage nach einer visuellen *Queerness* jenseits von Körperdarstellungen bleibt offen – oder wäre am besten mit Žižek zu beantworten, der den Vergleich mit dem Suchen nach dem Grinsen einer Katze ohne Katze nahelegt.

No-ho, no-op: no-pic?

Der visuelle Anspielungshorizont von *transgender* umfasst sehr heterogene Bilder, die sich sowohl in Medialität und Genres als auch in ihren Entstehungskontexten stark unterscheiden.◀8 Das Dokumentarische und Inszenierte daran antwortet auf die doppelte Codierung von einem Körper als *sex* und *gender* – aber was passiert mit digitalen Medien und ihrer anderen Notwendigkeit, Realismus zu garantieren? Was passiert, wenn ›das Echte‹ nicht mehr mit dokumentarischen Mitteln, die naturwissenschaftliche Konnotationen in Anspruch nehmen konnten (Lichtstrahlen im Auge wie in der Kame-



Abb.1 *Girls Like Us*, Cover 2008

ra), etabliert wird, sondern per *credibility* und *social networking*? Fotografische (digitale und analoge) Bilder, Mischformen, Printscans und Screenshots treffen auf Produktionen aus selbstbestimmten und/oder medizinischen, staatlich-polizeilichen, massenmedialen, künstlerischen oder kommerziellen Bereichen.◀9 Gemeinsam ist ihnen nur, dass sie die Auflösung der Zweigeschlechtlichkeit thematisieren.

Mit der Ausstellung der Fotografin Catherine Opie im Guggenheim Museum◀10 sind Bilder aus der lesbischen/queeren/transgender Szene auch in einem großen Haus angekommen. »Sub« als Bezeichnung von durch Marginalisierung Unsichtbaren trifft also nicht mehr so einfach zu. Bilder von zentralen Figuren der *transgender*-Debatte wie Leslie Steinberg◀11 oder Judith Jack Halberstam◀12 haben dazu ebenso beigetragen wie eigens geschaffene Institutionen wie Transgender Filmfestivals. Vielzitierte Szenestars wie der Fotograf Del LaGrace Volcano begleiten und prägen seit Jahren die Ästhetik der Geschlechterinszenierungen.◀13 Nach den *Drag Queens* haben sich nun auch die *Drag Kings* als performative Größe etabliert, um die Bandbreite zwischen Glamour, Quasinaturalismus, *posing*, dem Aneignen von verschiedenen nach Klassenzugehörigkeiten und *race*-Klischees codierten Positionen durch-

zuspielen.◀14 Im Juli letzten Jahres war der transsexuelle und schwangere Mann Thomas Beatie bei Oprah Winfrey zu Gast; seine Bilder gingen durch die Presse und seine Ultraschallaufnahmen zu YouTube◀15; 2009 bekam er das zweite Kind. *Transgender* bekommt viele Facetten. Neben den fortbestehenden medizinischen Definitionen umfassen *transgender persons* heute auch »no-ho, no-op people«◀16, Menschen, die auch ohne Hormone oder Operation ihr biologisches Geschlecht verlassen, und andere schwer zu fassende Identitäten.

Sub? Ein Neben- und Ineinander von Fotografien

Identitäten sind allerdings, was man von einem subkulturellen Magazin ebenso wie von der Werbefotografie erwartet: Identifikationsangebote aus verschiedenen Gründen. Exemplarisch stehen die Coverfotografien des US-Magazins *Girls Like Us* Nr. 7 und 8 von 2008 (Abb. 1) neben ganzseitigen H.v.Eden-Anzeigen im Heft◀17 sowie die Cover des Hamburger Magazins *hugs and kisses – tender to all gender* 2007/2008 (Abb. 2), die ebenfalls H.v.Eden-Anzeigen im Heft oder auf dem hinteren Cover zeigen.◀18 Vor dem Hintergrund dieser visuellen Anspielungsfläche möchte ich ein Motiv aus den Arbeiten des Fotografen Daniel Josefsohn für die Eden-Kollektionen 2007 und 2008 genauer



Abb. 2 *hugs and kisses, tender to all gender*, Cover 2007 und 2008



Abb. 3: HvEden-Kollektion 2008,
Foto: Daniel Josefsohn

betrachten. ◀19 Kurz gefasst ließe sich der Stil des Hauses beschreiben als *upper class* mit *gender bender*. Beliebt ist der Stöckelschuh zum Herrenanzug; dabei geht es nicht unbedingt um Homosexualität. Seltener sind Frauen zu sehen als Männer: Aufgenommen in einem Prager Hotel 2008, zeigt die Fotoserie manche Hotelräume, die durch die Möbel speziell als Innenräume markiert sind; in der Mehrheit aber bilden die halböffentlichen Übergangszonen die Szene der Models. Für eine Raumpolitik vor der Geschichte einer *epistemology of the closet*, in der laut Eve Kosofsky Sedgwick mit einem *Coming Out* die Grenze zwischen privat und öffentlich ebenso überschritten wie bestätigt wird, eine interessante Wahl. ◀20 Hier wird weniger ein Geschlecht behauptet als sich gewundert: Ach, das bin ich also, das könnte ich sein, so siehst du also heute aus!

In den Aufnahmen dieser Serie gilt ein besonderer Augenmerk dem Zwickel der Strumpfhose, dieser prekären Zone, die betont, ob dort etwas ist oder nicht vielmehr nichts, deren Nähte etwas einrahmen, eine Zone des schützend verstärkten Stoffs umreißen, während die Kamera zwischen die Beine zielt, der Schritt im Bildzentrum sitzt. Die Strumpfhose auf gespreizten Beinen müsste, so sollte man meinen, auf dem Körper einer Frau etwas grundsätzlich Anderes bedeuten als auf dem eines Mannes. Alle entsprechenden Aufnahmen von weiblichen Models wurden in deutlich gekennzeichneten Innenräumen gemacht – die Herren

in Strumpfhosen können auch in einem leeren Atelier, einem Gang o.ä. stehen, sind jedenfalls nicht von Möbelstücken umgeben.

Das weibliche Model ist hier sogar von Zimmerpflanzen umrahmt und sitzt unter einem Fenster, dessen mittlerer Balken in optischer Verlängerung durch den grauen Schlips direkt in die Linie des Zwickels zwischen den Bei-



Abb. 4: HvEden-Kollektion 2007, Foto: Daniel Josefsohn

nen weiterführt und damit die Öffnung zwischen zwei Flügeln andeutet. (Abb. 3) Gebändigte Natur im Kübel, das Rauchen, der Schlips und die kurzen Haare als Männerinsignien treffen auf die Weiblichkeitsmarker *High Heels* und Strumpfhose. Die gestellt legere Pose wird in einer weiteren Variante ersetzt durch eine vollständig choreographierte mit Frack, Make up, weißem Sofa usw., aber hier ganz ohne Strumpfhose, mit verdecktem Schritt durch eine übergroß scheinende Topfpflanze, deren Blätter just in der Sichtachse zwischen den Beinen zu stehen kommen und der Kamera so nah zu sein scheinen, dass sie grell vom Blitz angeleuchtet werden, wie weiß erscheinen und harte Schatten werfen. Wo die durchsichtige Bedeckung fehlt, muss plötzlich doch verdeckt werden.

Verdecken und Zeigen, Zeigen durch Transparenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sexueller Zugehörigkeit, Markierung der entsprechenden Stellen und Dasein/Fortsein des Sichtbaren (Genitals) werden thematisiert durch Kleidungsstücke, werden also Thema des Modelabels. (Dieses wiederum hat kein Problem damit, sich 1. in subkulturelle Magazine einzukaufen, und zweitens kein Problem damit, dort auch akzeptiert zu werden. ◀21) Das Vokabular von Transparenz und Sichtbarkeit ist Akademie-typisch, die Bilder entziehen sich nicht dem Zugriff; vielmehr könnte man vermuten, dass sie mit ihm arbeiten.

In einem Fall trifft der Blick in den weiblichen Schritt auf eine weiße Unterhose unter der Strumpfhose, im Fall der zwischen den Blumentöpfen sitzenden Raucherin jedoch nicht, aber bezeichnenderweise kann man das weibliche Genital nicht wirklich erkennen. ◀22 Der Bund der Strumpfhose ist hoch über den Bauch gezogen, das Hemd und der Schlips hängen eingeklemmt schief im Gummi. Das ist anders bei den Männern, die keine Unterhose unter der

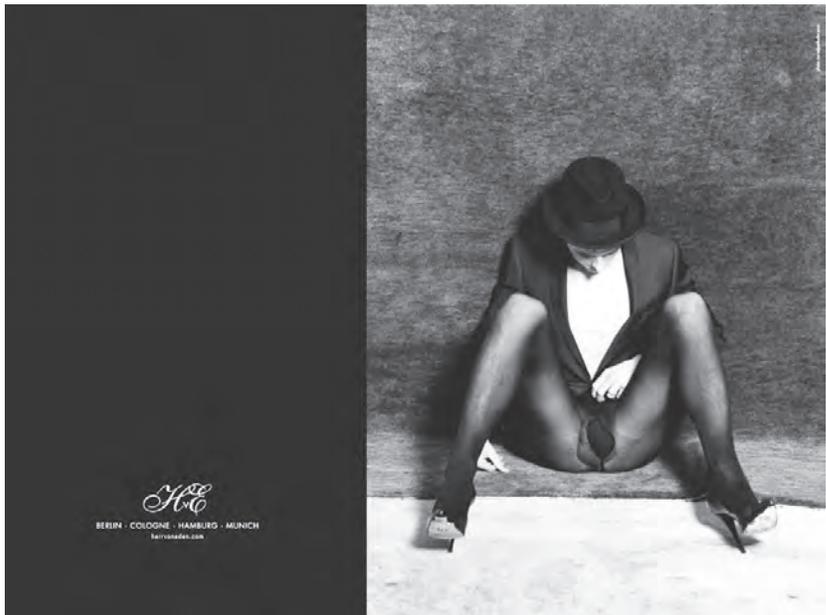


Abb. 5: HvEden-Kollektion 2007, Foto: Daniel Josefsohn

Strumpfhose tragen (mit einer Ausnahme – aber bei mehreren ist der Penis zu sehen), denn sie haben dort nicht Nichts.

Eine Reihe von Aufnahmen aus dem Vorjahr zeigt, wie das Modell sich selbst zu untersuchen scheint: was habe ich denn da zwischen den Beinen? (Abb. 4), wobei das Oval, das in der Damenstrumpfhose unterhalb der Vagina sitzen soll, hier so hochgezogen wird, dass es mehrere widersprüchliche Funktionen zu erfüllen beginnt:

1. Es bedeckt das männliche Geschlecht teilweise – es scheint einen Teil des Hodensacks, der darunter zusammengepresst erscheint und einen ähnlichen Umriss bildet, zu bedecken,
2. ist darin aber weniger schützend-bedeckend als markierend, es zeichnet auf den männlichen Körper ein spindelförmiges dunkles Loch, als ob man sich ein Nichts anziehen könnte.

Das Modell dagegen, das sich auf dem Marmorboden (der keinen Innenraum assoziieren lässt) nur eine kleine Decke untergelegt hat, zeigt in seinem Schritt eine Überlagerung von dichteren und weniger dichten Stoffpartien, trennenden Nähten, möglichen Genitalien, oder eher deren Schatten. (Abb. 5) Man sieht kein Genital, kein Schamhaar, sondern nur die Naht, die

so weit vom Körper entfernt sitzen muss, dass sie auf diesen nochmal einen Schatten werfen kann. Die Kongruenz von weiblichem Kleidungsstück und Markierung auf dem Körper bringt das Genital merkwürdigerweise zum Verschwinden.

Kann man nur eins haben, die kulturelle oder die biologische Sichtbarkeit? Oder handelt es sich einfach um eine besondere Inszenierung des Markennamens »Herr von Eden«, des Herren über das Paradies, über das paradiesische Nichtwissen vom sexuellen Unterschied?

Ein Wort zur Disziplin.

Wissenschaft nur in ihren Inhalten, nicht ihren epistemologischen Fassungen zu verändern, also die bestehende Selbstverständlichkeit durch eine neue zu ersetzen, ohne die Befragung dessen, was jeweils als selbstverständlich gilt, fortzuführen, zu verstetigen, ist langweilig, und das gilt ebenso für und die Frage nach *gender*. Das Geschlecht zu wechseln kann auch langweilig oder affirmativ sein; die Frage nach der Konstitution von Geschlechtlichkeit wäre permanent zu stellen; »trans-« hätte dann keine Richtung mehr, auf jeden fall kein Ziel, sondern wäre eine Bewegung in einem Feld, das mit Verhaltensweisen, Kleidung, verschiedensten körperlichen Merkmalen, dem Geschlecht der Begehrten und all dem, was zur normativen geschlechtlichen Codierung gehört, immer neue Kombinationen – auch in neuen medialen Speicherungen –²³ – eingeht, die nicht von Dauer sein müssen.²⁴

Es geht also nicht um die Existenz einer neuen Subkultur, die nur gründlich genug zu googeln wäre, um sichtbar zu werden, und die sich schlicht innerhalb oder außerhalb der verdaulichen Bilderkultur bewegen würde. Es geht darum, was passiert, wenn sich die Topographie des »sub« aus dem analogen Medienzeitalter umbaut. Hier kann kein Material für einen alternativen, erweiterten Kanon gefunden und gesammelt werden. Hier geht es um die Aufnahme einer *Fragestellung* in den (Methoden)Kanon. Vielleicht könnte *queerness* die radikalere Infragestellung des Kanons darstellen. Für mein Beispiel ließ sich die Figur der »inneren Doppelung« allerdings kaum jenseits *gegenderter* Objekte wie Körpern oder Kleidungsstücken bearbeiten, daher das Festhalten an *transgender pictures*. Zudem erlaubt das Beharren einer Perspektivierung auf diese Doppeltheit einen Anschluss an Rancières Widerstandsbegriff.

Widerständigkeit

Jacques Rancière entwickelt seine Frage, ob Kunst widerständig sei, vom Umschlag des klassischen ins moderne Repräsentationsparadigma her.◀25 Nicht mehr gilt eine Hierarchie der sinnlichen Geschmacksurteile, die eine Form über die Materie etablierte; mit Kant und Schiller wird das Geschmacksurteil frei und universell und gleichermaßen sinnlich – die geteilte ästhetische Erfahrung verspricht nun eine neue Lebenskunst der Individuen und der Gemeinschaft.◀26 Bande der gelebten Erfahrung versprechen ein »kommendes Volk«, eine tatsächliche Gleichheit. Das Versprechen liegt darin, dass sich die Formen der gemeinsamen Erfahrung und der gemeinsamen Politik nicht mehr unterscheiden.◀27 Aber das Kunstwerk ruft eine kommende Gesellschaft an nur in dem Maße, in dem es selbst in seiner Distanz, seiner Entfernung von der Gesellschaft beharrt.◀28 Das ist »der Widerstand der Kunst«, das Beharren auf dem Abstand zu dem, womit es zu verschmelzen verspricht. »Der ›Widerstand‹ der Kunst verspricht ein Volk in dem Maß, wie sie ihre eigene Abschaffung, die Abschaffung der Distanz oder der Nichtmenschlichkeit der Kunst verspricht. Die Kunst empfängt also als Ziel ihre eigene Abschaffung...«◀29. Verweigert wird der Kompromiss in Politik und Alltag: Die Funktion der Kunst ist, keine zu haben (Adorno).◀30 Das Versprechen der Ästhetik auf ein versöhntes Leben wird um den Preis des unendlichen Aufschubs der Versöhnung aufrecht gehalten.◀31

»Widerstand der Kunst« bedeutet also nicht den Einspruch gegen das Gesellschaftliche bzw. die Politik, es umfasst auch keine sprachliche Doppeldeutigkeit, sondern die aufrechterhaltene Spannung, »die eines mit dem anderen verspannt, eine Politik der Kunst und eine Poetik der Politik«; es geht nicht um einen ethisch gemeinten Begriff von Widerstand, die unaufgelöste Spannung der Kunst muss bleiben – zwischen zwei Widerständen. So der Schluss des Aufsatzes.◀32

Wem das jetzt merkwürdig vorkommt, all die möglichen Sinne und Instanzen wieder unter zwei Pole zusammenschnurren zu sehen, die die Gesellschaft auf der einen und Kunst auf der anderen Seite platzieren, der/die kann doch bemerken, dass diese Merkwürdigkeit immerhin auch auf *transgender pictures* zutrifft, von denen man auch denken könnte, sie würden sich mit größerer Selbstverständlichkeit von Körpern lösen oder jedenfalls von den alten beiden Instanzen Männlichkeit und Weiblichkeit.

Wenn die *transgender pictures* widerständig sind, dann sind sie es nicht, indem sie das eine Geschlecht gegen das andere stellen; sie sind es auch nicht, indem sie die Kunst gegen die gesellschaftliche Wirklichkeit stellen (wie schon in der Verwendung des Dokumentarischen der Fotografie sichtbar wird); sie sind es nicht, indem sie Versöhnung als Opium für das schauende Volk klassifizieren. Mit Rancière wären solche Bilder deswegen widerständig, weil sie diese »Verspannungen« betreiben, die das »trans« in keinem *home* ankommen lassen.

Gleichzeitig bleiben die Bilder in ihrer Politik des Adressierens das Gegenteil von universell; sie rufen kein Geschmacksurteil hervor, das allen Menschen gemeinsam sein wird. Diese ästhetische Erfahrung wird kaum *eine* kommende Gemeinschaft stiften können. Das bedeutet: Es ist hier, anders als in Rancières Theorie, doch auch das Motiv, der Bildgegenstand, das was man sieht, was in die Beziehungsverspannungen des Widerständigen mit eingeht. Eine erweiterte Widerständigkeit, könnte man sagen. Nicht für eine neue Kultur, nicht für »sub« oder »top«, sondern für viele Kulturen.

Anmerkungen

- 1▶ Vielen Dank an Dietmar Rübel und Petra Lange-Berndt für die Einladung zum Panel »Subkultur. Das kritische Vergnügen an Alternativen« des XXX. Deutschen Kunsthistorikertags in Marburg (»Kanon«), 27.3.2009.
- 2▶ Der Begriff »Mainstreamisierung« stammt aus: Mark Terkessidis, Karma Chamäleon. Unverbindliche Richtlinien für die Anwendung von subversiven Taktiken früher und heute, in: Thomas Ernst, Patricia Gozalbez Cantó, Sebastian Richter, Nadja Sennewald, Julia Tieke (Hg.), SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart, Bielefeld 2008, 27–46. Zur Auseinandersetzung mit dem Denken von Subversion ausgehend von Foucault vgl. Daniel Hechler, Axel Philipps (Hg.), Widerstand denken. Michel Foucault und die Grenzen der Macht, Bielefeld 2008.
- 3▶ <http://herrvonedon.com/> (Kunden u.a.: Jan Delay, Tim Mälzer, Bastian Pastewka, Wir sind Helden, Peaches, Ben Becker; Boutiquen in Hamburg, München, Köln, Berlin, Stockholm...) zuletzt gesehen am 11.03.2012.
- 4▶ Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick, *The Epistemology of the Closet*, Berkeley 1990. Auch auf

Elsbeth Probyns Begriff des *queer belongings*, der von den Bewegungen zwischen Bildern und Körpern eher von Begehrensstrukturen als von Identitäten ausgeht, kann ich hier nur verweisen. Vgl. Elspeth Probyn, *Queer Belongings. Eine Politik des Aufbruchs*, in: Marie-Luise Angerer (Hg.), *The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten*, Wien 1995, 53–68, übers. v. Elisabeth Frank-Großebner. Zu ›queerer Bewegung‹ von Bildern und ›excitable pictures‹ vgl. Ulrike Bergermann, *MONSTRARE. Zum Ausstellen von Dis/Ability*, in: Hanne Loreck, Katrin Mayer (Hg.), *Visuelle Lektüren – Lektüren des Visuellen*, Hamburg 2009, 177–192.

- 5 ► Vgl. zuletzt Johanna Schaffer, Barbara Paul, Kerstin Brandes, Sigrid Adorf, Gabriele Dietze, Sabine Hark u.a., im Rückgriff auf Judith Butler, Judith Jack Halberstam, Susan Stryker u.a.. Barbara Paul, Johanna Schaffer (Hg.). *Mehr(wert) queer – Queer Added (Value)*. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken – Visual Culture, Art, and Gender Politics, Bielefeld 2009; *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 45, Juni 2008, »Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen« – Kunst, Sichtbarkeit und Queer Theory, hg. v. Sigrid Adorf, Kerstin Brandes. In der Besprechung der Linzer Tagung in der *FKW* von Wiebke Straube wird deutlich, worin Konferenz und Zeitschrift sich unterscheiden: Während *FKW* stärker die Frage nach Widerständigkeit und Verweigerung in den Mittelpunkt rückt, akzentuiert die Tagung eher Interventionen in und Brüchigkeit von herrschenden Normen – es gehe eher um »Verschränkungen und Unterbrechungen von verschiedenen politischen Achsen« (S. 6), wo *FKW* sich mit seinem Titel »weigert, eine feste Form anzunehmen«. Johanna Schaffers Dissertation (*Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008) fragt nach der Bedeutung von Anerkennung als Grundlage für Erkennbarkeit, für die Lesbarkeit von Bildern, und will den aktivistischen Wunsch nach mehr Sichtbarkeit (einer breiteren visuellen Öffentlichkeit für andere Bilder) ergänzen durch eine Forderung nach einem Mehr-Sehen; vgl. weiter: Gabriele Dietze, Sabine Hark (Hg.), *Gender kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie*, Königstein 2006, darin u.a.: Judith Butler, *Against proper objects*, Annette Schlichter über heterosexuelle Intellektuelle und ihren Drang zur Transgression: *Queer at last?*. Judith Jack Halberstam, In *a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York 2005; der *Transgender Studies Reader* umfasst mehr als 700 Seiten: Susan Stryker, Stephen Whittle (Hg.), *The Transgender Studies Reader*, New York 2006. Vgl. auch die Beiträge von Seeßlen, Stinke, Nicolaisen und Laufenberg in: *testcard. Beiträge zur Popgeschichte*, Nr. 17, 2008: Sex, Mainz.
- 6 ► Kerstin Brandes, Sigrid Adorf, Einleitung, »Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen« – Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory, in: *FKW 45/08*, 5–11, hier 10. Josch Hoenes befragt in diesem Heft die »Tranz Portraits« von De LaGrace Volcano nach ihrer neuen geschlechtlichen Vereindeutigung. (Ebd., 73) Auch im Linzer Tagungsband diskutiert der Autor die Funktionalisierung von queerer Kunst in einer heteronormativen Welt

und verweist darauf, dass Renaturalisierungen durchaus auch in der Subkultur vorgenommen werden.

- 7▶** Renate Lorenz, *no palm trees!* Repräsentationen von Körpern ohne Körper, in: *FKW* 2008, 26ff.
- 8▶** In der Regel gehen Texte über diese Bilderproduktionen zunächst von einem bestimmten Corpus von Bildern aus und lesen sie entweder im Sinne der Diskriminierung oder der Emanzipation/der Ermächtigung. Dies ist nicht mein Anliegen, denn wenn man schon weiß, woher die Bilder kommen, geht man unhinterfragt von einer bestimmten Zugehörigkeit aus und hat damit schnell ein illustratives Verhältnis geschaffen. Entsprechend häufig werden die Bilder von Catherine Opie oder Del LaGrace Volcano angeführt, auch bei Schaffer: Autorschaft adelt und klärt die Herkünfte. Mich interessieren hier eher unklare Zugehörigkeiten.
- 9▶** Einen kursorischen Einblick in die historischen Abbildungstraditionen (medizinischen, monströsen, komprimiert in Bildern der 1920er Jahre zwischen frivolem, aber modernem Stil und medizinisch-polizeilichen Diskursen) gaben zuletzt etwa die Ausstellung »Sex brennt. Magnus Hirschfelds Institut für Sexualwissenschaft und die Bücherverbrennung«, 7.5.–14.9.2008, eine Ausstellung der Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft im Berliner Medizinhistorischen Museum der Charité:
<http://www.charite.de/ch/patho/WebpageBMM/rueckschau/hirschfeld/hirschfeld.html>, gesehen am 11.03.2012; oder das NGBK-Archiv- und Ausstellungsprojekt 1-0-1 [one, o one] intersex, 18.6.–31.7.2005, Katalog: NGBK (Hg.), *1-0-1 intersex – Das Zweigeschlechter-System als Menschenrechtsverletzung. Dokumentation der Ausstellung*, Berlin 2006; <http://www.101intersex.de/index.php>, gesehen am 9.7.2009. Prominent sind auch Zeichnungen einer homosexuellen Subkultur der 1920er Jahre, die die Geschlechtergrenzen verwischen. Popularisiert in Filmen, Hosenrollen etc., sind solche Bilder ins visuelle Gedächtnis des 20. Jahrhunderts eingegangen und finden im 21. ihre massenmediale Fortsetzung in verschiedenen Öffentlichkeiten. Hierbei vervielfältigen sich die Rekombinationen von biologischen, sozialen, visuellen... Geschlechtsmerkmalen.
- 10▶** Catherine Opie: *American Photographer*, 26.9.2008 – 7.1.2009 im Guggenheim Museum New York mit gleichnamigem Katalog, <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/2470>, gesehen am 11.03.2012.
- 11▶** Leslie Feinberg, *Stonebutch Blues*, Berlin, 4. Aufl. 2008 (San Francisco 1993), u.a.
- 12▶** Vgl. auch die fotografischen Selbstinszenierungen auf der persönlichen Homepage <http://www.egomego.com/judith/home.htm>, gesehen am 11.03.2012.
- 13▶** Del LaGrace Volcano, *Femmes of Power: Exploding Queer Femininities*, London 2008.
- 14▶** Judith Halberstam, Del LaGrace Volcano, *The Drag King Book*, London 1999; Pia Thilmann, Tania Witte, Ben Rewald (Hg.), *Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat*, Berlin 2007.

- 15** ► Vgl.: Journey of a Pregnant Man, A Barbara Walters Special, Teil 1, 21.11.2008, 10.24 min., <http://www.youtube.com/watch?v=EqZ47Nptwgw&NR=1>; Interviews aus ABCnews und CNN-Larry King, 6 min., 29.6.09, <http://www.youtube.com/watch?v=anida5fRGeg>, gesehen am 11.03.2012.
- 16** ► Vgl. Birgit Binder, Gespräch mit Lynn Breedlove, Das binärgeschlechtliche System angreifen, in: testcard. Beiträge zur Popgeschichte, Nr. 17, 2008: Sex, Mainz, 184–188.
- 17** ► Zu nennen wären auch: Die Krone und ich – Das Drag King Magazin, Out u.a.; Girls Like Us: <http://www.glumagazine.com/>; hugs and kisses: <http://www.hugsandkissesonline.de/>, gesehen am 11.03.2012.
- 18** ► Der ursprüngliche Firmensitz von Herr von Eden befindet sich im Hamburger Karo Viertel, aus dem auch *hugs and kisses* stammt; aus dem gentrifizierten Viertel nimmt das Label ein paar Elemente der alten *street credibility* mit in seine ökonomische Karriere. Vgl. Grit Beecken, Der perfekte Anzug zahlt sich aus, in: Manager Magazin, 1.7.2009, <http://www.manager-magazin.de/unternehmen/mittelstand/o,2828,562196,00.html>, gesehen am 11.03.2012.
- 19** ► <http://www.danieljosefsohn.com/>, gesehen am 11.03.2012. – Die Kollektion 2009 ist in einem karibischen Setting inszeniert und wirkt noch deutlicher als die Ost-West-Assoziation von 2008 Fragen nach *whiteness* bzw. *race* auf, die etwa zu diskutieren wären mit Rückgriff auf Jinhana Haritaworn, Queerer als wir? Rassismus. Transphobie. Queer Theory, in: Elahe Hashemi Yekani, Beatrice Michaelis (Hg.), Quer durch die Geisteswissenschaften. Perspektiven der Queer Theory, Berlin 2005, 216–237.
- 20** ► Vgl. hierzu besonders den Band von Matthias Haase, Marc Siegel, Michaela Wünsch (Hg.), Outside. Die Politik queerer Räume, Berlin 2005, und die Einleitung von Matthias Haase, 7–11.
- 21** ► Kurze Zeit später gelingt das dem Label auch im Kunstbereich der Hansestadt: Im Juli 2009 gab der Hamburger Kunstverein bekannt, dass das Modelabel Herr von Eden »neuer Partner des Kunstvereins« sei, in einer auf mehrere Jahre angelegte »Kooperation« – diese »verdeutliche das dauerhafte Engagement von Herr von Eden für den Kunstverein«. Der Brief an die Mitglieder beinhaltet dann auch einen Werbeabsatz: »Herr von Eden vereint in den Kollektionen spielerisch die Höhepunkte klassischer Looks mit einer eigenständigen Modernität. Ganz bewusst verortet es sich dabei im Spannungsfeld von Kunst & Kultur, um nicht nur bloße Kleidung zu entwerfen, sondern auch eine Idee von modernem Leben. Herr von Eden ist seit vielen Jahren im Kunstbereich präsent. In Hamburg hat das Modelabel erst vor kurzem des Aufsichtspersonals der Deichtorhallen eingekleidet.« Mitglieder dürfen exklusiv an einem Super Sale teilnehmen und bekommen 10% Rabatt.
- 22** ► Man sieht allerdings, dass keine Schamhaare vorhanden sind – mit Freuds »Flechten und Weben« als dem originären Beitrag der Weiblichkeit zur Kultur, der sich der Scham über die Kastration verdanke, wäre hier weiterzudenken.

- 23 ▶** Das wäre ausführlicher zu diskutieren. Wenn man bedenkt, wie weit die Medialität des Materials die Disziplin bestimmt, das Vergegenwärtigen der Kunstwerke durch Reproduktionen, der Diaprojektion, der Doppeldiaprojektion..., dem zugrunde liegen Annehmen eines Realismusgehalts der Fotografie, der unmittelbaren und gemeinsamen Wahrnehmbarkeit, der Berechenbarkeit des Authentizitätsverlusts in der Reproduktion, was bedeutet es dann für ein Fach, wenn sich nicht nur die Gegenstände erweitern, wenn nicht mehr nur der Genieskünstler malt, sondern ephemere Gegenstände, Aktionen, das Kuratieren o.a. zum Gegenstand werden und sich anderer oder keiner medialen Speicher bedienen? Wenn kanonische Wissensformation von den Möglichkeitsbedingungen ihrer Speicherung und Vermittlung abhängt, wie müssten sich diese ändern, wenn sich die Objekte des potentiellen Wissens den alten Mitteln entziehen? Problematischer wird es, wenn sich Praktiken herausbilden, die sich dafür schon gar nicht mehr interessieren. Zum Beispiel: Praktiken, die sich nicht mehr dafür interessieren, dauerhaft das eine oder andere Geschlecht zu zeigen, und die sich ebensowenig für »dagegen oder dabei« der Kunstszene interessieren. Um die Jahrtausendwende passiert das – zwischen einer großen Vielfalt von Abbildungsangeboten, Homosexuellen in Filmen und Fernsehkanälen und Zeitungen, unübersehbaren Netzplattformen...
- 24 ▶** vgl. Judith Butler, Körper von Gewicht, Frankfurt/M. 1997 (Bodies that Matter, 1993), übers. v. Karin Würdemann, 301: »Wenn der Begriff ›queer‹ ein Ort kollektiver Auseinandersetzung sein soll, Ausgangspunkt für eine Reihe historischer Überlegungen und Zukunftsvorstellungen, wird er das bleiben müssen, was in der Gegenwart niemals vollständig in Besitz ist, sondern immer nur neu eingesetzt wird, umgedreht wird, durchkreuzt wird [*queered*] von einem früheren Gebrauch her und in die Richtung dringlicher und erweiterungsfähiger politischer Zwecke.«
- 25 ▶** Jacques Rancière, Ist Kunst widerständig? Berlin 2008 (Si l'art résiste à quelque chose? Vortrag 2004), hg., übers., um ein Gespräch mit Rancière und ein Nachwort erweitert von Frank Ruda und Jan Völker, darin bes.: Ist Kunst widerständig?, 7–35.
- 26 ▶** Rancière, Ist Kunst widerständig?, 20–22.
- 27 ▶** Rancière, Ist Kunst widerständig? 24.
- 28 ▶** Rancière, Ist Kunst widerständig? 23.
- 29 ▶** Rancière, Ist Kunst widerständig? 24.
- 30 ▶** Rancière, Ist Kunst widerständig? 25.
- 31 ▶** Rancière, Ist Kunst widerständig? 26.
- 32 ▶** Rancière, Ist Kunst widerständig? 34f.

Vom Fach das nicht eins ist. Selbstberührung, Lippentechniken, Doppeldisziplinen und die Tür zum Wissen

Kann es ein Fach »medienwissenschaftliche Geschlechterstudien« bzw. »GenderMedia Studies« geben? Die Zweifaltigkeit dieser Bezeichnungen◀1 ist im Folgenden Anlass nicht für Fusionen von Getrenntem zu Einem, sondern für Interdependenzen zwischen Diskursen und Wissensfeldern◀2, deren Potential auch als das von Einem (neuen Fach, das nicht eins ist) reklamiert werden könnte.

Feministische Theorien haben sich mit der Frage nach der Teilhabe am Wissen ebenso auseinandergesetzt◀3 wie mit der Zwei. Man könnte geradezu sagen: Die Figur von dem Einen und der Anderen (*Das andere Geschlecht*) ist Grundmotiv feministischen Denkens, das sich damit immer als eins der Befragung von Wissen/Institutionen verstanden hat. Formationen von Zwei also sind hier zu verfolgen, zum Beispiel in den un/möglichen Berührungen von Zweien in Figuren des Selbstbezugs bei Luce Irigaray einerseits und in Karaoke-shows andererseits. Im Hin-und-Her-Lesen zwischen den Jahrzehnten und Medialitäten erklären nicht die Gender Studies das Medium oder umgekehrt, sondern wird ein »Nexus von Gender und Medium«◀4 probeweise um Theoretisierungen von Stimme installiert.

Deren Figurationen unterhalten einige Bezüge zur Frage nach der Institutionalisierung von Wissen. Jacques Derrida verglich einmal die Frauenforschung mit Kafkas Parabel vom Gesetz, in der der Türhüter des Gesetzes eigentlich nicht unterschieden von dem Mann vom Land sei, der Einlass begehrt: ihre Positionen seien entgegengesetzt, aber symmetrisch. Gilt diese Symmetrie auch für die Frauenforschung, oder würde sie die Räume hinter der Tür umbauen? Naomi Schor fragte weiter, wie diese Zugangsfrage gestellt werden könne, wenn man nicht nur über Innen-Außen-Symmetrien nachdenkt, sondern die Inhalte der Räume mit ihrem ›Wissen‹ von ›Natur‹, vom ›Flüssigen‹, vom Geschlecht usw. mit in Betracht zieht.◀5 Hat man schon von der Medienwissenschaft gesagt, sie liege quer zu allen Disziplinen◀6 (um dann eine eigene zu gründen), und Medien seien ebenso konstitutiv an der Verfasstheit von Wissen beteiligt wie das Geschlecht◀7, so wäre das exemplarisch auf die Probe zu stellen: Was wissen Fassungen von der Stimme in der femi-

nistischen Theorie oder in medialen Inszenierungen, und käme dieses Wissen durch eine Tür?

In Theorien der 1970er und ihren Weiterführungen bis in die 1990er Jahre tritt die Stimme an der Stelle auf, die die Sprache (die symbolische Ordnung) mit dem Körper (hier: das nicht unbedingt Symbolisierte) verdreht, dort, wo es deutlich unmöglich ist, Ursprünge von Äußerungen voneinander zu trennen. Auch der Gesang gehört hierher, Irigarays »Wenn unsere Lippen sich sprechen«, Barthes' *Rauheit der Stimme* oder Eva Meyers sprachphilosophische Lektüre, die in die Figuren von Selbstbezüglichkeit und Zirkularität Mehrlingigkeit einführen will; Butlers *Gender Trouble* griff 1990 diese Selbstberührungsfiktionen und ihre Körperkonzepte kritisch auf und las sie wie Meyer als nichtontologische, sprachoperative Strategien. Allen gemeinsam ist, dass ihnen medientechnische Elemente in diesen Funknetzen nicht in den Sinn kommen. Als wäre eine »semiotische chora« (Kristeva) ohne Berührungen und Vermischungen mit technisch reproduzierter Stimme gegeben, als spielten Medien in »performativen Subversionen« (Butler) keine konstitutive Rolle.

Zwei Lippen. Labiale Zahlenökonomie

Vielbesprochen ist *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, von Luce Irigaray (1977/1979).◀8 Wodurch bestimmt sich das Geschlecht? Wie es scheint, zuerst vom Körper her, und von seinen Möglichkeiten zur Selbstberührung: Der Mann

hat, um sich zu berühren, ein Instrument nötig: seine Hand, das Geschlecht der Frau, die Sprache... und diese Selbstaffektion erfordert ein Minimum an Aktivität. Die Frau aber berührt sich durch sich selbst und an sich selbst, ohne die Notwendigkeit einer Vermittlung und vor jeder möglichen Trennung zwischen Aktivität und Passivität. Die Frau ›berührt sich‹ immerzu, ohne daß es ihr übrigens verboten werden könnte, da ihr Geschlecht aus zwei Lippen besteht, die sich unaufhörlich aneinander schmiegen. Sie ist also in sich selbst immer schon zwei, die einander berühren.◀9

»Sie ist weder eine noch zwei.« Ihr Geschlecht, das nicht eins ist, wird als kein Geschlecht gezählt.◀10 Bekannt ist sowohl die Auseinandersetzung um den Status der Anatomie, der Metaphorik, der Rolle, die ›der Körper‹ hier spielt, wie auch die strukturelle Lesart dieses Gegenmodells zu der konstatierten Geschlechtsökonomie der Eins/des Einen, der ›das Weibliche‹ nicht repräsentiere, gegenüber einer anderen Ökonomie.◀11 Die Selbstberührung steht in Anführungszeichen, nicht aber die sich aneinander schmiegenden Scham-

lippen. Sowohl Selbstbezug als auch Medialität haben mit der Rede vom Flüssigen zu tun, etwa in der Abwendung vom Skopischen hin zum Akustischen und Haptischen. »Sich sprechen (*se parler*)« steht sowohl für »miteinander sprechen« als auch für »sich ausdrücken«. In poetischer Dreistigkeit werden Geschlechtsteile mit der symbolischen Ordnung so kurzgeschlossen wie es noch keinem Phallus, keinem Signifikanten gelungen ist. Irigaray scheut nicht vor der Nähe zu Weiblichkeitsklischees zurück. »Wenn unsere Lippen sich sprechen« ◀12, so ein weiterer Text in Irigarays Buch, spricht von einem utopischen Wenn, von einem Sprechen in einer Ökonomie nicht des Einen, des Gleichen, sondern das »Frau-Sprechen«, in einer Ökonomie der Zwei oder auch Vier oder mehr, die sich hier noch an den Lippen festmacht.

Küsse mich. Zwei Lippen küssen zwei Lippen: das Offene wird uns zurückgegeben. Unsere Welt. Und der Übergang von innen nach außen und von außen nach innen ist zwischen uns grenzenlos. Endlos. Tauschakte, die kein Verschuß, kein Mund jemals anhält. Zwischen uns gibt es keine Mauern mehr, ist der Abschluß geöffnet, zirkuliert die Sprache. ◀13

Warum überhaupt noch sprechen, ließe sich hier fragen, warum nicht nur noch fühlen? Irigaray forderte, eine neue Sprache zu erfinden, um die Macht des Einen nicht beizubehalten. ◀14 Sprechen,

[i]m Fluß bleibend, ohne ihn gerinnen zu lassen. Vielfältig. Ohne einfache Ursache/Beweggründe, Sinn/Ausrichtungen, Eigenschaften. Und dennoch un(z)ersetzlich. Diese Bewegungen, die der Durchlauf von einem Ursprung zu einem Endziel nicht beschreibt. Diese Ströme ohne einziges und definitives Meer. Diese Flüsse ohne beständige Ufer. Diese Körper ohne feste Ränder. Diese rastlose Mobilität. ◀15

War das eine poetische (selbstreflexive) Schreibweise oder ein affirmativer Irrationalismus, der Weiblichkeitsklischees nicht umzuwerten in der Lage war, eine *Bilitis*-Phantasie? – Folgt diese Frage der alten Logik der Eins, ohne eine neue Ökonomie sehen zu können?

Dieser letzte Text im Merve-Band von 1979 wurde als einziger von Heidi Paris und Eva Meyer übersetzt. Eva Meyer ging 1983 in *Zählen und Erzählen* von der Zweierstruktur Sagbar/Nichtsagbar aus (dem Ort innerhalb/außerhalb des Symbolischen) als einem privilegierten problematischen Ort für die (bei ihr nurmehr strategisch so genannte) Frau, und situierte Irigarays Rede vom Flüssigen von vorneherein als performative Rede, die traditionelle Metaphoriken aufnehme und ›Überschießendes praktiziere«. ◀16 Meyer selbst fragte nicht mehr nach *écriture féminine*, sondern nach »weiblichkeitstheoretischen Texten«, und charakterisiert ihr eigenes Schreiben durch »selbstrückbezügliche Bewegungen«, die »das Innerste mit dem Äußersten verschränken.« ◀17

Mit ihrem wiederholten Bezug auf Schrift, das Schriftbild, Sprache steht sie Fragen nach der (konstitutiven) Medialität näher als Irigaray, Kristeva und auch Butler. Vor allem aber arbeitet sie sich durch philosophische Texte bis zu einem Punkt durch, an dem die Zwei unter weiblichem (oder feministischem) Vorzeichen zum Netz wird, genauer: zum Netz mit einer bestimmten Dynamik und Bewegungsrichtung, der Selbstrückbezüglichkeit. Bei Irigaray und anderen ginge es nicht um eine »Selbstgeburt« als anatomische Referenz, sondern um eine »Selbstinszenierung« des Weiblichen◀18, schreibt Meyer, um ein strukturelles Schema, das die Auffassung vom Anatomischem als Wahrheitskriterium problematisiere◀19, verwerfe und inszeniere.◀20

Wo Irigaray sich von Bildlichkeit (als männlichem skopischen Regime) abwendet, illustriert Meyer ihr Buch mit alten Stichen und arbeitet selbst mit Zeichnungen und Grafiken. In jedem Fall ist: 1.) beider Wendung von der Zwei auf die Vielheit strukturell für Medienwissenschaft und ihre Abbildungsproblematiken interessant, ebenso wie 2.) die besondere Form der Selbstbezüglichkeit, wie auch 3.) der wenn auch vage mediale Bezug darin: keine optischen Repräsentationen fallen ihnen ein, sondern akustische und haptische. Die kommen in Wellen.

Naomi Schor ging Ende der 1980er Jahre anders auf die Wellen ein. Sie fragte nach den Implikationen nicht nur eines möglichen Natur-, sondern eines Naturwissenschaftsbezugs bei Irigaray – und damit nach disziplinären Wissensformen mit hochgradig unterschiedlichen und *genderten* Autoritäten. In »Dieser Essentialismus, der keiner ist« unterschied Schor drei Leseweisen für die Rede vom Flüssigen. Mimesis als Strategie (1) könne zur Parodie werden (2), aber bei Irigaray sieht sie einen dritten Modus am Werk: keine einfache Umkehr misogyner Rede, sondern die Wendung in eine Positivität, ein Hervortreten von etwas Eigenem.◀21 Dabei setze Irigaray ein besonders ›Vertrauen‹ in die Naturwissenschaften, vor allem Physik und Chemie.◀22 »In der Tat ist in ihren Schriften über das unterdrückte weibliche Element des Wassers die referentielle Realität, auf die sich Irigaray leidenschaftlich zur Begründung ihrer Thesen beruft, weniger eine physiologische als eine physische; auf den Fels des Materialismus und nicht auf den des Essentialismus sucht Irigaray die Wahrheit ihres Anspruchs zu gründen.«◀23 Der unterschiedliche Bezug auf verschiedene Disziplinen ist eine nach Institutions- und Institutionierungsformen von Wissen. Schor konstatierte, Irigaray habe vor den Naturwissenschaftlern mehr Respekt als vor den von ihr kritisierten Psychoanalytikern, und schreibt, nochmals mit Blick auf Kafka: »Sie steht vor ihnen [den Naturwissenschaftlern, U.B.], wie eine Frau vom Lande vor dem Gesetz steht.«◀24 Zu fragen sei hier, ob das Geschlecht der Personen einen Unter-

schied mache. Schor erkennt bei Irigaray eine Taktik, die nicht auf bloßer Um- besetzung der Türhüter beruht, sondern eine Umformung der Möglichkeits- bedingungen des Gesetzes. Eine feministische Intervention in der Institution durch die »Verbündung« mit den Naturwissenschaften werfe die Frage nach *gender* in den Naturwissenschaften auf und begründe außerdem einen Bund, eine *nouvelle alliance* (Prigogine), mehr als eine Opposition, zwischen den Diskursen, »zwischen Frauenforschung und dem Gesetz«. ◀25

[S]ofern sie auf der Dissymmetrie der von den Türhütern und der Frau vom Lande mit Blick auf das Gesetz eingenommenen Positionen beharrt, kann die Frauenforschung, zumindest in ihrem ›utopischen Horizont‹, letzten Endes nie ›bloß eine weitere Zelle im akademischen Bienenkorb‹ (Derrida) sein. ◀26

Wird sich darin in der anderen Ökonomie sprechen lassen? Nach einem Nicht- Gesetz der Selbstbezüglichkeit und Selbstberührung?

Worte, Laute zirkulieren zwischen zwei geöffneten Lippenpaaren, so war die Skizze dieser anderen (medialen) Ökonomie. Warum eignet sich die Stimme bevorzugt für Figuren von Präsenz, Wiederholung und darin eben der Selbst- affektion?

Die Gegenwärtigkeit von Stimme, so hatte Derrida geschrieben, werde ge- brochen durch die Operation des gleichzeitigen Sich-Sprechen-Hörens: »Zu jemandem sprechen heißt zweifellos, sich sprechen hören, von sich gehört werden, aber auch und im selben Zug, wenn man vom Anderen gehört wird, bewirken, dass dieser unmittelbar in sich das Sich-Sprechen-Hören in ebender Form wiederholt, in der ich es hervorgebracht habe.« ◀27 Das ist nur denkbar vor dem Hintergrund von Wiederholbarkeit und diese wiederum von Schrift. Derrida weiter: »Hier stoßen wir erneut auf die Quellen der ursprünglichen Nicht-Präsenz, denn die Selbst-Affektion setzt als Operation der Stimme die reine Differenz voraus, die die Selbstpräsenz zerbrechen lässt.« ◀28 Irigarays Selbstberührungs-Ökonomie ähnelt in ihrem stetig fließenden Austausch von Außen und Innen zwar dem SichimSprechenVernehmen (SichimSingen- Vernehmen), handelt aber nicht von Entzug, Zäsur, Reinszenierung, und um- fasste vor allem keine Sprechgeräte.

Sirenen. Die Zwei und die Tür zum Wissen

Die Sirenen singen so verlockend, dass jeder, der vorbeisegelt, Kurs auf sie nimmt, auch wenn sein Boot an den Klippen zerschellt. Ohne eine Schließungsfigur aus Weiblichkeit, Stimme und Rückkoppelungen zu bieten, haben sie etwas mit der Zwei und dem Selbstbezug und – wie der Türhüter vor dem Gesetz in Kafkas Lektüre – etwas mit dem Willen zum Wissen zu tun.

Denn ihr Gesang würde Odysseus alles über sich selbst erzählen, so das Versprechen. Ohne ›eigenen Textkörper‹ fungieren sie nur als Spiegel für den Helden. Als zahlenlose Masse (etwa bei Horkheimer/Adorno ◀29) stehen sie dem einen männlichen Helden gegenüber (der es wagt, sich dank seiner List ihnen zu nähern und sich an den Mast binden zu lassen, als einziger ohne verschlossene Ohren; der wie der gebündelte Logos das A-logische Meer befährt). Nur bei Homer, nicht aber in anderen Überlieferungen ist von *zwei* Sirenen die Rede.

Die Zwei untergräbt die Opposition Einer-Viele. Ihre Stimme ist kein Chor und kein Solo (Befehl), sie ist genau einmal geteilt, vielleicht singt sie unisono, aber dieser Begriff hat nur Sinn, wenn es mehr als uni- gibt. Hier ist kein Paar wie Urbild/Abbild, Sehen oder Hören, Singen oder Sprechen, Festland oder offenes Meer (Insel). Ein Verhältnis von ›einem Klang‹ und ›abstraktem Sinn‹ wird nicht an den Sirenen ausgetragen, weder in einer Kampf-, noch in einer Verschmelzungsfigur; was ein zeichentheoretisches Problem, auch eins von Materie/Logos sein könnte, wird hier zwar angespielt, aber in keiner Weise bearbeitet. Zwischen Scylla und Charybdis kann sich Odysseus (dank Kirke) noch entscheiden (besser die eigenen Männer opfern als einverleibt zu werden). Die beiden Sirenen aber bieten kein vergleichbares »Zwischen« an, sie sind »Das Geschlecht, das nicht eins ist«. Auffällig, dass die beiden keine Eigennamen haben – im Gegensatz zu Scylla und Charybdis, die als Zwei-in-einer-Bedrohung auftreten, als Entweder-Oder. Sie sind nicht die Sirenen in ihrem namenlosen Plural. Erst Odysseus' List führt eine neue Art von Unterscheidung ein: nicht zwischen der einen und der anderen, sondern die zwischen Verführtwerden und Widerstehen, genauer: er schafft diese Unterscheidung in dem Moment ab, in dem er sie einführt. Er erlebt die Lockung und hat dafür gesorgt, dass er ihr nicht erliegt, er behält den Kuchen und isst ihn auf – auch eine besondere Beziehung zur Zwei. Das Wissen, das ihm die Zwei, die vielleicht gleich sind, mitgeben, wird aber nicht mitgeteilt: Nicht der »Inhalt« des Wissens, sondern der Weg zu ihm ist von Interesse. Wie durch das Flüssige sich zum Zweifachen verhalten und mit der Wahrheit nach Hause

gehen? Die Berührung der Stimme, das Eintreten in den Affektionskreis des Gesangs würde das väterliche Gesetz (des Eigennamens, der identischen Eins) annullieren, das Wissen (des Selbst) dem Mythos opfern. ◀30

Materialität und Türen

Zurück zum Geschlecht, das nicht eins ist und insofern schwerlich ein Fach begründen könnte.

In *Gender Trouble* (1990) spielte Irigaray noch keine so große Rolle ◀31 – insgesamt interessiert sich Butler hier noch gar nicht für Schreibweisen, und entsprechend kommt das Flüssige nicht vor und auch keine Selbstbezüglichkeitsfigur. Das ändert sich im folgenden *Bodies that Matter* 1993 (*Körper von Gewicht* 1995, 1997), allerdings nicht in Bezug auf die klischeewiederholende Metaphorik. ◀32 Das ganze Flüssige wird von Butler auffälligerweise nicht adressiert – auch dort nicht, wo eine psychoanalytisch motivierte Relektüre von Freud selbst die Absicht ist und ein mögliches Unbehagen mit diesem vielzitierten »Überschießenden« hätte angesprochen werden können ◀33 –, aber die Schreibweise Irigarays wird ausführlich besprochen. ◀34 Denn in ihrer Platon-Lektüre verfährt Irigaray mimetisch. Kann die Wiederholung, die Verschiebung in der Wiederholung des herrschenden Diskurses funktionieren? Ist es möglich, dem Diskurs, dessen Ausschlussverfahren man kritisiert hat, zu zeigen, das das Ausgeschlossene schon Teil des Systems ist als sein notwendiges Außen? ◀35 Dass man also doch ein unmögliches *parler femme* praktiziert? Und wie hängt das zudem damit zusammen, dass es die Theoretisierung von »Form und Materie« ist, die die Materie als weiblich markiert und der Form unterordnet, wenn nicht gar aus der Intelligibilität ausschließt, die auch eine Rolle für die Materialität der Sprache spielt? ◀36 Auf die Relevanz dieser Frage für die Materialität von Wissensproduktion, für deren Verhältnis zum Wissen vor ihr und dem Sprechen kann hier nur noch verwiesen werden.

Reprise, Retouche

Sind also »GenderMedia« zwei? ◀37 Berühren sie sich? Welche Theoretisierung von Berührungen von zweien wären hier produktiv?

Die Selbstaffektion der Stimme setzt den Entzug der Präsenz voraus (Derrida), die Selbstberührung eines eigenen sich gegenwärtigen Körpers ist nicht mög-

lich ohne andere (Kollektiv-)Körper (Merleau-Ponty), Wahrnehmung koppelt Körper und Reproduktionsapparate (Benjamin), und Koppelungen per Abdrucks-Berührung zeigen ihre Zweiheit weniger als dass sie ein Wissen von ihnen vorausgesetzt haben werden (Didi-Huberman). Die Eins ist nicht gegenwärtig und die Zwei sofort mehr als zwei. »Eins ist zu wenig und Zwei sind nur eine Möglichkeit.«³⁸ Wie man *Gender* und *Media* auch definieren würde, sie ergäben nur um den Preis Eins, dass sie sich vervielfältigen und ein paar Risiken akzeptieren.

Vielleicht hat die Tür nur für den sterbenden Wartenden existiert (Kafka), und die Sirenen haben gar nicht gesungen (ders.). Vielleicht entkommt man den essentialisierenden Abjekten aller Lippentechniken nicht. Aber jenseits möglicher Sinnestäuschungen und Peinlichkeiten liegen andere Hürden. Koppelungen von Theoriemodi (als eine Form interdisziplinären Arbeitens) funktionieren möglicherweise nur im Einzelnen und temporär. Wenn man eine Karaoke-Show ›mit Duchamp‹ lesen will, dann kann man nicht einen Begriff von Berührung zur unbedingt übertragbaren (lehrbaren, prüfbaren) Figur für z. B. den Westen der 1950er, die Geschichte des Mikroskops oder Nachrichtensatelliten für die südliche Hemisphäre daraus destillieren. Diese Wissensproduktion ist immer so produktiv wie sie plausible Kohärenzen auffinden/erstellen kann, und sie muss sich selbst als eine im Werden begreifen, deren Objekte auch immer im Werden sind (genauer: gewesen sein werden). Dieses Wissenschaftsverständnis wiederum findet man keineswegs nur in Gender Studies oder Medienwissenschaften. Aber beide sind durch ihre Theoriegeschichte und die Theoretisierungen ihrer »Objekte« privilegierte Orte dafür. Schließlich taucht die Zwei auch vor und hinter der Tür, dem Eingang in die Institution, auf. Hier liegen Koppelungen weniger auf der Hand und sind doch als vorhandene zu denken und als mögliche zu entwerfen. Irigaray hatte behauptet, Frauen hätten es schon mit dem Flüssigen, um das es hinter den Türen des Wissens geht, zu tun, bevor sie eingetreten seien. Umgekehrt und insofern ebenso das Boot vor den Sirenen: Odysseus ist nicht gleichermaßen ausgesperrt wie der Mann vom Lande vor dem Gesetz, er kann sich in das wortlose Wissen hineinziehen lassen und davonkommen. Hineinziehen ist Voraussetzung für die Rückkoppelungsschleife (aus Hören/Singen/sich Hingeben) bei *Shibuya*, die die alten Lieder im Gedächtnis, das Publikum und die Techniken des Sound und der Sendeanstalten umfasst, wo die Türhüter (hier: die Jury) mitsingen, wo möglicherweise ein Mann die Stimme einer Frau singt und, wenn man so will, die Wiederholung ihres Lieds auch noch kokett kommentiert: *Oops, I did it again.*

Wenn der Ort, diese Fragen weiter zu entwickeln, »GenderMedia« heißen soll, so ist mit Blick auf die eingangs erwähnten Türen noch zu erwähnen, dass jeder auch »oppositionelle« Diskurs stets wieder (s)ein Außen herstellt. Daher, so Butler, sei »der theoretischen Geste des Pathos zu widerstehen«.◀39

Dieses notwendige Außen muß als ein zukünftiger Horizont neu figuriert werden, als ein Horizont, in dem die Gewalt des Ausschlusses andauernd im Prozeß der Überwindung begriffen ist. Gleich wichtig ist es jedoch, das Außen zu bewahren, den Ort, wo der Diskurs auf seine Grenzen stößt, wo sich die Opazität dessen, was in ein gegebenes Wahrheitsregime nicht eingeschlossen ist, als ein störender Ort linguistischer Unrichtigkeit und Nicht-Darstellbarkeit betätigt, indem sie die gewaltsamen und kontingenten Grenzen jenes normativen Regimes erhellt.◀40

Zu konstruieren wären z. B. Flügeltüren. Die immer »im Prozeß der Überwindung«, des Öffnens und Schließens, nach beiden Seiten Schwingens begriffen sind, *oops, again*, so sollten »GenderMediaStudies« der Ort für Berührungen von Geschlecht, Technik plus Stimme und Institutionen werden.

Anmerkungen

- 1▶ Diese Zwei sind hochgradig ungleich (Medienwissenschaft weitgehend etabliert, Gender Studies nur in Einzelfällen) und unterliegen sehr verschiedenen Machtpolitiken und Konjunkturen; zudem unterscheiden sie sich stark in ihrem Anspruch, kritische Wissenschaft zu betreiben. Der folgende Text ignoriert für eine Weile dieses Machtgefälle und untersucht ohne unmittelbare hochschulpolitisch/gremienorientierte Verwertbarkeit eine Denkfigur in verschiedenen theoretischen Ausprägungen auf ihre Brauchbarkeit für das Selbstverständnis einer möglichen Disziplin, deren Gegenstand sie dann gewesen sein wird.
- 2▶ In einzelnen Theorien, an einzelnen medialen Artefakten Konstellationen nachzugehen, die Verbindungen zulassen, scheint zwar ein Luxus dort, wo man Fächer gründen muss, um sich an Exzellenzclustern beteiligen zu dürfen, und wo interdisziplinäre Förderung zurückgenommen wird. In jedem Fall ist es eine Herausforderung, ein Fach zu gründen, dessen Inhalte in mehrfacher Hinsicht die eigenen Möglichkeitsbedingungen, z. B. mediale und *genderte* Konstitutionsbedingungen von Wissen befragen wollen. Vgl. dazu Sabine Hark, *Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2005.
- 3▶ Hark, *Dissidente Partizipation*, 62 f.

- 4 ► Hedwig Wagner in der Einleitung zu: Hedwig Wagner (Hg.), *Gendermedia-Studies*. Zum Denken einer neuen Disziplin, Weimar (VDG) 2008.
- 5 ► Naomi Schor, Dieser Essentialismus, der keiner ist – Irigaray begreifen, in: Barbara Vinken (Hg.), *Dekonstruktiver Feminismus*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1992, 219–246 (*This Essentialism that is not one; Coming to Grips with Irigaray*, in: *Differences* 2/1, 1989, 35–58) übers. v. Hans-Dieter Gondek, hier 219–221.
- 6 ► Kathrin Peters, *Media Studies*, in: Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.), *Gender @ Wissen*. Ein Handbuch der Gender-Theorien, Köln (Böhlau) 2005, 325–344, hier 326.
- 7 ► Christina von Braun, *Medienwissenschaft*, in: dies., Inge Stephan (Hg.), *Gender Studien*. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar (Metzler) 2000, 300–313.
- 8 ► Luce Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin (Merve) 1979 (*Ce sexe que n'est pas un*, Paris 1977), darin: dies., *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, 22–32, übers. v. Gerlinde Koch, Monika Metzger; *Die ›Mechanik‹ des Flüssigen*, 110–124, übers. v. dens.; *Wenn unsere Lippen sich sprechen*, 211–224, übers. v. Eva Meyer, Heidi Paris.
- 9 ► Irigaray, *Das Geschlecht*, 23.
- 10 ► Irigaray, *Das Geschlecht*, 26.
- 11 ► Irigaray, *Das Geschlecht*, 30, 32.
- 12 ► Vgl. Irigaray, *Das Geschlecht*, 211–216.
- 13 ► Irigaray, *Das Geschlecht*, 216.
- 14 ► Irigaray, *Das Geschlecht*, 220.
- 15 ► Irigaray, *Das Geschlecht*, 221.
- 16 ► »Frau« ist der Name einer Symbolisierung oder Markierung. »Die Frau bringt zusammen: Das Sagbare und das Unsagbare, das Rationale und das Irrationale, die Kommunikation und das Nichtmitteilbare. In dem Maße jedoch, wie sie die Verbindung symbolisiert, bringt sie die Struktur der Trennung hervor und damit die Struktur einer Matrizenmaschine zur Verteilung von Stellen, deren Besetzung allein schon Sinneffekt ist.« Eva Meyer, *Zählen und Erzählen*. Für eine Semiotik des Weiblichen, Wien, Berlin (Medusa) 1983, hinterer Umschlag innen.
- 17 ► Ebd.
- 18 ► Meyer, *Zählen und Erzählen*, 165.
- 19 ► »Wenn im Folgenden die Idee der Selbstgeburt als eine gewisse anatomische Referenz auftaucht, so nicht zuletzt deshalb, um die Auffassung vom Anatomischen als einem unwiederlegbaren Kriterium der Wahrheit zu problematisieren... Über jede anatomische Referenz hinaus ist ›Selbstgeburt‹ ein strukturelles Schema.« Meyer, *Zählen und Erzählen*, 170.
- 20 ► »Jenseits einer Bio-Logik und erneut verbunden mit einem produzierenden Anderen ist Weibliches als Selbstgeburt (man sieht, wie weit dieses Motiv als biologischer Akt bereits verworfen wurde) Weibliches (was noch zu verwerfen wäre), das keinesfalls mehr Träger der Natur ist, sondern seine ›Selbstinszenierung‹ in der Kultur, im Text, be-

treibt.« Meyer, Zählen und Erzählen, 200.

- 21 ▶ Meyer, Zählen und Erzählen, 231f.; Schor geht auch auf das Unbehagen ein, das feministische Theoretikerinnen mit der Behauptung befällt, die *écriture féminine* unterhalte eine besondere Beziehung zum Flüssigen, Meyer, Zählen und Erzählen, 233.
- 22 ▶ Meyer, Zählen und Erzählen, 234. Daneben hat Irigaray Kritiken an naturwissenschaftlichen Verfahren verfasst, vgl. Meyer, Zählen und Erzählen, 236.
- 23 ▶ Meyer, Zählen und Erzählen, 234.
- 24 ▶ Meyer, Zählen und Erzählen, 239.
- 25 ▶ Meyer, Zählen und Erzählen, 240.
- 26 ▶ Ebd.
- 27 ▶ Dieter Mersch zitiert Derrida nach der Übersetzung von 1979: Jacques Derrida, Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1979, 137, zit. in: Dieter Mersch, Präsenz und Ethizität der Stimme, in: Doris Kolesch, Sybille Krämer (Hg.), Stimme. Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2006, 211–236, hier 217 (leicht verändert in der Neuübersetzung 2003).
- 28 ▶ »Die Wiederholbarkeit subordiniert die Stimme jener primären Skripturalität, wie sie die Grammatologie behauptet, soweit sie nicht nur den Laut als Laut wiederholbar und damit wieder erkennbar macht, sondern sich bereits auf ein Wiederholbares bezieht, das sich im Augenblick seiner stimmlichen Präsenz von sich trennt.« Derrida, Die Stimme und das Phänomen, 139f., zit. n. Mersch, 218. Demgegenüber will Dieter Mersch die Körperlichkeit der Stimme betonen, ihre »Nichtzeichenhaftigkeit«; ihre Rauheit, das Überschießende, Nichtdomestizierbare.
- 29 ▶ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Odysseus oder Mythos und Aufklärung. Exkurs II, in: dies., Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M. (Fischer) 1985, 42–73, hier 53 (Amsterdam 1947).
- 30 ▶ Horkheimer, Adorno, Dialektik, 55.
- 31 ▶ Irigarays These von der Frau als Mangel/Abwesenheit in der symbolischen Ordnung und damit der Charakterisierung einer männlichen Bedeutungsökonomie fehlten, so Butler, Blicke auf Ordnungen von *race* und *class*; außerdem scheinen sie keinen Bezug auf Performativität zu haben.
- 32 ▶ Judith Butler, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1997 (*Bodies that Matter*, Routledge 1993, zuerst dt. Berlin Verlag 1995), übers. v. Karin Wördemann.
- 33 ▶ Das geschieht nur kurz durch Zitation von Margaret Whitford, in: Butler, Körper von Gewicht, 77. Ebenso hätte man nach einer homosozialen Konstellation von »Lippen, die sich sprechen« fragen können.
- 34 ▶ Butler, Körper von Gewicht, 62–86 et passim.
- 35 ▶ Butler, Körper von Gewicht, 74.
- 36 ▶ Hier geht es darum, wie Irigaray in *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts* ihre

Lektüre von Platon betreibt, um ihr mimetisches Verfahren, das den phallogozentrischen Diskurs wiederholt und verschiebt, und es geht insbesondere darum, wie die Sprache in ihrer Materialität damit umgeht, sich in einem Diskurs über Materialität zu bewegen, der selbst als einer skizziert wurde, der eine eigene Redeposition der Frau ausschließt. Zwei Stimmen also überlagern sich, die wiederaufgenommene männliche und eine möglicherweise eigen-weibliche (Körper von Gewicht, 63, 76 et passim). Butlers Relektüre des *Timaios* stellt aber doch Differenzen in den Vordergrund und fragt nach Materialität und Reproduktion (ebd., 80f., 85f.); vgl. zu Sprache und Materialität, zur Materialität des Signifikanten dies., Körper von Gewicht, 104f.

- 37 ▶ Die Frage ist nicht mehr, ob der unruhestiftenden Biologie-aufgreifenden Strategie Irigarays zu folgen und von Frauenforschung zu reden oder ob die Zwei über Bord zu werfen und Queer Studies zu betreiben wäre. Wer über Medialität nachdenkt, etwa über die Selbstaffektion der Stimme, hat sich das Zählen anders ins Haus geholt.
- 38 ▶ Donna Haraway, Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften, in: dies., Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen, hg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, Frankfurt/M., New York (Campus) 1995, übers. von Fred Wolf, 33–72, hier 70.
- 39 ▶ Butler, Körper von Gewicht, 84.
- 40 ▶ Ebd.

Gehen sie zu weit! Generation und Geschlecht in der Bologna-Anrufung

Angerufen. Neue Gesetze

Ist »Bologna« ein aktueller Name des Polizisten, der nach Althusser »He, Sie da!« ruft und damit ein Subjekt produziert, das sich im Hören auf, in der Umwendung nach diesem Ruf als eines innerhalb des Gesetzes konstituiert?

»Die Umwendung ist ein Akt, der gleichsam durch die ›Stimme‹ des Gesetzes und die Empfänglichkeit des vom Gesetz Angerufenen bedient ist«^{◀1}, fasste Judith Butler zusammen – das könnte man umlesen. Heute fühlen sich die Lehrenden angerufen. Im Wenden auf die neuen Bestimmungen affirmieren sie sich als akademische Subjekte, sie akzeptieren das Gesetz, das ihre Wendeposition allererst ermöglicht. Althusser schreibt, »diese praktischen Telekommunikationen der Anrufung [verfehlten] praktisch niemals ihren Mann«.^{◀2} Der nicht verfehlte Mann ist in diesem Zusammenhang mit statistischer Wahrscheinlichkeit gelegentlich eine Frau^{◀3}, aber das soll hier weniger interessieren als das Gesetz, das den Polizisten autorisiert hat und das die längste Zeit als staatlich-patriarchales gehört worden ist.

›Gehört worden ist‹ könnte hier die falsche Formulierung sein. Hat es zuerst das Gesetz, dann die mahnende Exekutive, dann das reagierende Subjekt gegeben? »In Wirklichkeit«, so Althusser, »spielt sich dies alles nicht in einer zeitlichen Aufeinanderfolge ab. Die Existenz der Ideologie und die Anrufung der Individuen als Subjekte ist ein und dasselbe. [...] Das, was dem Anschein nach außerhalb der Ideologie sich abspielt (genau gesagt auf der Straße), spielt sich in Wirklichkeit in der Ideologie ab.«^{◀4} Das Versprechen, hier »die Wirklichkeit« zu erhellen und »dem Anschein« zu entkommen, insofern man sich der Ideologie und den ideologischen Staatsapparaten zuwendet, löst uns aber nicht aus dem zeitlichen Paradox, denn die Ideologie ist nicht überzeitlich, und wir sind als akademische Subjekte nicht außerhalb der skizzierten Räume. Entweder wir waren schon da, als Bologna kam, oder wir kamen danach. Der Ruf dieses Gesetzes und seiner ausführenden policeylichen Organe (von Akkreditierungsanstalten bis zur Selbstevaluation) ergeht an beide, aber klingt verschieden.

Butler interessierte diese paradoxe Zeitlichkeit in der Anrufung. Die Umwendung ist eine »vorwegnehmende Bewegung in Richtung Identität«, schrieb sie, und die Theorie der Interpellation entwirft »eine gesellschaftliche Szene, in der ein Subjekt angerufen wird, sich umwendet und dann die Begriffe akzeptiert, mit denen es angerufen wurde.«⁵ Was war nun zuerst, oder warum wäre diese Frage falsch gestellt? »Wie können wir uns diese ›Wendung‹ als der Subjektbildung vorausgehend denken, als ursprüngliche Komplizenschaft und mit dem Gesetz, ohne die kein Subjekt entsteht?«⁶ Diese Frage ist zentral für die Möglichkeit von Kritik, einer Differenz zwischen der Position eines kritikfähigen, aussagemächtigen Teil des Systems und einer nicht vollständig identifizierten Position. Erstens kommt hier das Begehren ins Spiel, das diese doppelte Situierung bedingt: »Die Möglichkeit einer kritischen Sicht auf das Gesetz wird somit beschränkt durch das, was man als ursprüngliches Verlangen nach dem Gesetz bezeichnen kann, als leidenschaftliche Komplizenschaft mit ihm, ohne welche kein Subjekt existieren kann.«⁷ Dass ein akademischer Beruf gerade durch sein Versprechen von geistiger Individualität ein hohes libidinöses Identifikationspotential umfasst, ist nicht zu leugnen. Nun kann zweitens das Ich nicht nur dann kritisieren, wenn es versteht, dass es selbst »von seinem komplizierten Begehren des Gesetzes abhängt«⁸, sondern an dieser Stelle wird diese Komplizenschaft richtig kompliziert. Die Komplizenschaft mit dem Gesetz (z. B. dem der neuen Universität) bedingt und begrenzt zugleich die Kritik am Gesetz. Die Existenz des sprechenden Subjekts hängt von der Verhaftung mit dem Gesetz ab. Daraus folgert Butler: »Man kann in der Kritik jener Begriffe, die einem die eigene Existenz sichern, nicht zu weit zu gehen.«⁹

»Man kann gar nicht zu weit gehen«. Man kann die Kritik nicht weit genug treiben, denn es gibt so viel zu kritisieren? Oder: Es ist sowieso nicht möglich, zu weit zu gehen, denn dann würde man ja verstummen, wenn der Status des sprechenden Subjekts durch die Kritik entzogen wird? Im Originaltext heißt es in gleicher Doppeldeutigkeit: »[O]ne cannot criticize too far the terms by which one's existence is secured.«¹⁰ Die Beruhigung (weitgehende Kritik ist nie falsch; die Identität des Kritikers ist gesichert) ist eins mit dem durchaus gegenläufigen Aufruf, man möge nicht aufhören im immer-weiter-Gehen der Kritik. Da wir KritikerInnen uns gar nicht selbst abschaffen können, können wir unaufhörlich in diese Richtung gehen, die uns abschaffen würde. Der Polizist ruft weiter, wir drehen uns um und ziehen ihm fortwährend die Uniform aus. Nicht nur das Subjekt wird erst durch die Anrufung, sondern auch das Gesetz wird erst durch die immer weitergehende Gesetzeskri-

tik. Dass die Exekutive in nicht unproblematischem Verhältnis zur Legislative steht, kommt der universitären Praxis hier sicher zur Hilfe.

Verrechnet. Quantifizierte Lehre

In Sabine Harks *Dissidenter Partizipation* lässt sich die leidenschaftliche Verstrickung ins Gesetz nachfühlen; bei Marianne Schuller erzeugte diese früher auch ein unbotmäßiges Lachen, deplatzierte körperliche Erschütterungen, ein Sich-daneben-Benehmen.◀11 Das Lachen scheint vergangen. Selbst schuld, wenn man die Anrufung weitergibt: Warum nicht Module füllen mit *close reading*, *Credit points* erfinden für Gründlichkeit, Einfühlungsvermögen in 4 SWS!

Genau darum geht es ja, sagen hier die VertreterInnen des alten Humboldt-Ideals: Die Unmessbarkeit, die Unanrechenbarkeit von Wissensprozessen, gerade das, was den Statistikern entgeht, ist es, was die Bildung ausmacht, notwendig das Andere der Quantifizierbarkeit: Qualität hat jeweils eigene Maßstäbe, unvorhersehbar. *Credit points* für *Othring*? Kann eine solche Camouflage funktionieren, könnte sie mehr als nur ein Semester nachhaltig werden, würde nicht bald eine Institutionalisierung wieder zuschlagen, die daher grundsätzlich abzulehnen wäre? Im *Harper's Magazine* schreibt Mark Slouka im August 2009, dass keine Camouflage funktioniere, die sich schon auf die Sprache der Wissensvermessung eingelassen hat.

Many years ago, my fiancée attempted to lend me a bit of respectability by introducing me to my would-be mother-in-law as a future Ph.D. in literature. From Columbia, I added, polishing the apple of my prospects. She wasn't buying it. ›A doctor of philosophy,‹ she said. ›What're you going to do, open a philosophy store?‹ I married the girl anyway.◀12

Der Autor, zwischen zwei Frauen in seinem Wert begutachtet, rettet sich in eine vermeintliche Souveränität zurück nur mit dem letzten Satz – und natürlich vor dem Hintergrund eines vorausgesetzten Einverständnisses mit dem Leser/der Leserin von *Harper's Magazine*, dass Literatur versus Geldverdienen die zwar herrschende, aber kritikwürdige Perspektive sei. Dass auch Wissenschaft und Kultur zunehmend in kapitalistischen *bits and pieces* verhandelt werden, verleitet dazu, den Ökonomen vorzurechnen, dass sich ihr auszubildendes Humankapital durchaus mit etwas mehr Freiheit und etwas mehr Geisteswissenschaften am besten amortisiert, schließlich brauche die Wirtschaft gerade unspezifische Intelligenz etc. Aber Slouka hat auch beobachtet, dass sich diese Gespräche in einer bestimmten Sprache abspulen. Mit einem

solchen Gespräch, schreibt er, tritt man sozusagen in den Club ein, in einen Country Club, in dem wir alle Mitglieder sind, die gleiche Sprache sprechen, denn wir verstehen, dass Wirtschaftlichkeit und die Amortisierung des Humankapitals die relevanten Größen sind.◀**13** Clubs waren lange und sind teilweise bis heute Orte mit Frauenausschluss, Country Clubs bevölkert von modernisierten Westernhelden. In ihrer Sprache die Notwendigkeit für eine Lehre zu formulieren, bedeutet, so Richard Münch, in einen »akademischen Kapitalismus« einzusteigen. Qualitätskriterien könnten nicht für eine Vielfalt unterschiedlicher (Wissens-)Kulturen gleichermaßen gelten; Vergleichbarkeit z. B. von Studiengängen setze mit einem Hang zum Universellen als Evaluationsmaßstab auch bei Akkreditierungen eine spezielle (»kulturfreie«) Art von Kriterien voraus und produziere sie.◀**14** Lokale Kulturen der Bildung müssen sich nun Instanzen unterziehen, deren Legitimation gerade nicht für das gilt, was an den lokalen Bildungskulturen spezifisch ist. »Es bildet sich eine Art akademischer Kapitalismus heraus«, so Münch, »in dem Universitäten zu Unternehmen werden, die sich darauf spezialisieren, ihren Namen als symbolisches Kapital zu vermarkten. Dadurch rückt die zirkuläre Akkumulation von monetärem und symbolischem Kapital ins Zentrum des Geschehens.«◀**15** Die Entlassung aus der ministeriellen Kontrolle in die »Hochschulautonomie« wird bezahlt durch die Unterwerfung unter Agenturen, die nichtstaatlich und nicht demokratisch legitimiert sind und deren juristische Haltlosigkeit zwischen privatwirtschaftlicher Organisation und hoheitsrechtlichen Aufgaben Joachim Lege detailliert herausgearbeitet hat.◀**16** Dass das alte Lehrer-Schüler-Verhältnis durch eins von Anbieter und Kunden ersetzt wird◀**17**, ist dann nur folgerichtig; LOM (»Leistungsorientierte Mittelverteilung«) rechnet auf beiden Seiten mit Humankapital. Auch wenn diese Anschlüsse von Sprache, Geld und juristischen Einheiten aus unterschiedlichen Ökonomien stammen, kann man doch addieren: Die Anrufung geschieht in der Sprache des Geldes oder immerhin in der Logik der Verrechenbarkeit, und wir haben sie immer schon verstanden.

Getrennt. Wissenschaftsgeschichte

Max Weber hat die Bereitschaft, in der Spezialisierung Leidenschaft zu empfinden, als Voraussetzung für die Arbeit in der Akademie betrachtet. Gleichzeitig gehe die Ausdifferenzierung in Einzelwissenschaften und die Spezialisierung auch innerhalb dieser einher mit einer Entzauberung der Welt – das müsse man ertragen wie ein Mann.◀**18** »Wer dies Schicksal der Zeit nicht

männlich ertragen kann, dem muß man sagen: Er kehre lieber, schweigend, ohne die übliche öffentliche Renegatenreklame, sondern schlicht und einfach, in die weit und erbarmend geöffneten Arme der alten Kirchen zurück.« Was für das neue Fach Soziologie 1917 noch nach persönlichem Purgatorium aussah, wird dreißig Jahre später anders besetzt. Für Weber kündigen sich hier von Anfang an Begrenzungen an: »Alle Arbeiten, welche auf Nachbargebiete übergreifen, wie wir sie [...] notwendig immer wieder machen müssen, sind mit dem resignierten Bewußtsein belastet: daß man allenfalls dem Fachmann nützliche *Fragestellungen* liefert, auf die dieser von seinen Fachgesichtspunkten aus nicht so leicht verfällt, daß aber die eigenen Arbeit unvermeidlich höchst unvollkommen bleiben muß.«**19**

Die Unmöglichkeit, ein Fachmann zu werden, schmerzt. Einfälle bereiten sich »nur auf dem Boden ganz harter Arbeit« vor**20** oder beim Dilettanten; eigentlich benötigt fruchtbare wissenschaftliche Arbeit beides: Weder Arbeit noch Leidenschaft können allein den Einfall erzwingen, aber beide locken ihn.**21** Einfälle kommen unerwartet, nicht beim Grübeln, aber ohne Grübeln wären sie auch beim Spaziergang nicht gekommen. Hasard ist jedenfalls dabei und muss in Kauf genommen werden.**22** Der Forscher muss »rein der Sache dienen« und zum Unerwarteten hin offen sein; in seiner Persönlichkeitsstruktur muss er sein wie ein Künstler.**23** Womit durch die Hintertür doch wieder etwas Zauber in die Wissensproduktion eingeführt wäre: Die notwendige Unberechenbarkeit des Neuen, der Verzicht auf den Status des Fachmanns, wird durch den tendenziell genialischen Mann beantwortet, dessen Einfälle seinen Dilettantenstatus ebenso erfordern wie zugleich ausstreichen.

Man kann mit Barbara Hahn vermuten, dass ein Teil der Frauenforschung/feministischen Forschung der späten 1970er und der 1980er Jahre auch deswegen Fuß in der Universität fassen konnte, weil Anspruch und Verheißung eines Teils der entsprechenden Programmatiken beinhaltete, die realen gesellschaftlichen Widersprüche in die Akademie hineinzutragen, das Private zu theoretisieren und auf der Straße und zu Hause wieder nutzbar zu machen, die Differenzierung in Disziplinen nicht etwa »zu ertragen wie ein Mann«, sondern Interdisziplinarität walten zu lassen »wie eine Frau«. Gender Studies, wo es sie institutionalisiert gibt, arbeiten entsprechend disziplinenübergreifend, wenn auch in der Regel sozialwissenschaftlich dominiert. Modularisierte Lehre treibt die Zerteilungen auf die Spitze – weniger, weil Teile eines Moduls (wie Seminare und Übungen) oft schlecht aufeinander abgestimmt sind, als vielmehr weil es die Stundenpläne sind und nicht die Themen, die Studierende zum Seminarbesuch bewegen.

Ich habe lange über die Wahl dieses letzten Verbs nachgedacht. Motivieren? Nötigen? Ist »bewegen« zu aktiv für die Befolgung eines Kalenders? Was wäre angemessen neutral, und warum fällt mir das nicht ein? Die Fiktion des »eigenen« Interesses, das praktisch noch nicht dagewesen sein kann, bevor mich ein Seminar für etwas interessierte, die Verheißung, es gebe etwas Interessantes zu lernen, bevor man es wissen kann, habe ich in einer Weise verinnerlicht, die eine besondere Form von Selbsttechnologie sein muss. Nach einer bestimmten (unbestimmten, aber begrenzten) Anzahl von Jahren wird es vorbei sein mit dem Nicht-Wissen – im Rückblick wird man mit größter Wahrscheinlichkeit einen Sinn im Studium gesehen haben, sonst wäre die eigene Frageposition ja vollständig unterhöhlt, unmöglich, inkompetent für die Frage selbst. Vor zehn Jahren war die Situation noch insofern entspannter, als dass Fehlschläge zeitlich möglich waren. Module werden nun durchlaufen wie Brechts Reifenwechsel: »Ich bin nicht gerne, wo ich herkomme, ich bin nicht gerne, wo ich hingehe, warum sehe ich den Radwechsel mit Ungeduld?«◀24

Was hat nun Ungeduld mit Geschlecht zu tun? Brecht gibt zwei Antworten. Die eine: »Das Kind kommt gelaufen. Mutter, binde mir die Schürze! Die Schürze wird gebunden.«◀25 Die zweite: »Und lass uns die Gespräche rascher treiben, denn wir vergaßen ganz, dass du vergehst – und es verschlug Begierde mir die Stimme.«◀26 Wie kontingent die Auswahl auch sei: Eine kurzerhand verbindende steht einer kurzerhand begehrenden Figur gegenüber, und es wäre durchzuspielen, ob das *gendering* durch das Personal plausibel bleibt, wo es auf das Wissen ankommt und nicht auf einen »Glücklichen Vorgang« oder »verlängertes Begehren«. Der Student kommt gelaufen: Binde mir die Module! Die Module werden gebunden. Der Student sagt: Lass uns noch einen Unterricht haben, denn gleich ist das Studium schon wieder vorbei. Jeweils ist das Gegenüber durch Brecht weiblich adressiert, was das weitere Gedankenspiel erlaubt, was wäre, wenn Max mehr auf Marianne gehört hätte oder wenn Brecht schwul gewesen wäre. Die Frau als eherne Schleifenbinderin oder als namenloses Spiegelbild der Gelüste eines anderen: Die Übertragung funktioniert im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts immer noch als Wiederauflage der Ehre, endlich Lehrerin werden zu dürfen, aus der Frauenbildung im 19. Jahrhundert. Wir dürfen die Sekretärin des eigenen modularisierten Stundenplans sein, Stenotypistin der Akkreditierungsvorgabenerfüllung und heimliche Geliebte des eigenen Restkörpers. Das können sich immerhin diejenigen Frauen leisten, die es zur Dozentin im BA geschafft haben, obwohl mit 11–16% Frauenanteil im Lehrkörper 2008 noch nicht einmal eine mindestdemokratische Quote durchgesetzt werden konnte.

Modularisiert. Der un/wissende Lehrmeister

Noch etwas ist bedenkenswert für die neue Lehre: In einem Masterstudienangang wurde man bis zum Abschluss herzlich wenig überprüft. Das aktuelle Klagen, dass der Wissens-, wenn nicht gar Bildungsstand der BA-Studierenden so überaus niedrig sei, ist vielleicht auch der Tatsache geschuldet, dass wir, die wir nun überprüfen, selbst nicht halb so viel geprüft worden sind und unter Umständen ebensolche Lücken zu Protokoll gegeben hätten.◀27 Die Hamburger Veranstaltungsreihe der »Geheimagentur« mit dem Titel »Die Abendschule der Verschwendung«◀28 machte sich dagegen die Logik der Verschwendung des Wissens zu eigen (und eben nicht der künstlichen Verknappung von Wissen, was die kapitalistische Dynamik verlangt, sobald Wissen zur Ressource geworden ist).◀29 Sibylle Peters hat dazu das *sujet supposé savoir* auf die Zuhörerschaft, das Publikum, auf Lehrende wie Lernende bezogen. »Forschendes Lernen/Forschendes Lehren«◀30 geht mit Bruno Latour davon aus, dass alle bereits in den Forschungsprozess eingebunden sind, auch ohne es zu wissen: Vor dem Hintergrund der Historisierung von Wissensproduktion zwischen »Universität« und »Öffentlichkeit/Gesellschaft« kann man sagen, dass die saubere Trennung von Ideen und Anwendung nie funktioniert hat, sondern »die Öffentlichkeit, bestehend aus den unwissend Mitforschenden, das Wissen immer schon mitproduziert hat. Was in seiner Konsequenz für die Einschätzung von Lehr-/Lernverhältnissen sofort einsichtig ist: Eine Forschungsbeteiligung, die bereits besteht, ist als solche zu begreifen; vorherrschende Lehrkonzepte gehen allerdings von der Unterbrechung solcher Zusammenhänge aus, um kontrollierte Umgebungen zu schaffen. Jacques Rancières »unwissender Lehrmeister«◀31 ist ein solcher nicht, weil er besser weiß; er wird bezahlt dafür, dem Schüler (sic) die Voraussetzung dafür zu geben, sein eigenes Wissen zu entdecken. Die Vorstellung, der Lehrmeister wisse es besser, könnte ein Placebo dafür sein, wie sein Beispiel zeigt. Joseph Jacotot war zur Zeit der französischen Revolution junger Rhetoriklehrer in Dijon, wurde kurz darauf in die republikanische Armee eingezogen und unterrichtet zurück in Dijon neben den klassischen Sprachen und der Ideengeschichte auch Mathematik, Analysis, Rechtswissenschaft. Mit der Rückkehr der Bourbonen musste er Frankreich verlassen, fand Asyl beim liberalen niederländischen König und lehrte weiter. Aber er konnte kein Niederländisch, und die Studenten, die in seine Vorlesungen strömen, können kein Französisch. Jacotot wies seine Studenten an, die zweisprachige Ausgabe des *Telemach* (eines regierungskritischen Bildungs- und Abenteuerromans von Fénelon vom Ende des 17. Jahrhunderts) zu lesen, den französischen Text mittels

der niederländischen Übersetzung zu lernen und nach der ersten Hälfte unablässig zu wiederholen, um dann die zweite Hälfte irgendwie auf französisch zu verstehen und sich darüber prüfen zu lassen. Die Ergebnisse waren überraschend – denn sie waren zumindest genauso gut, wie sie von französischen Studenten zu erwarten gewesen wären.◀32

»Bisher hatte [Jacotot] wie alle gewissenhaften Professoren geglaubt, dass die wesentliche Sache des Lehrmeisters die ist, seine Kenntnisse den Schülern zu vermitteln, um sie graduell zu seinem eigenen Wissen zu führen. Er wusste wie sie, dass es nicht darum ging, den Schülern Kenntnisse einzutrichtern und sie diese wie Papageien wiederholen zu lassen, aber auch, dass man ihnen diese Zufallswege ersparen muss, auf denen sich die Geister verlieren, die noch unfähig sind, das Wesentliche vom Nebensächlichen und das Prinzip von der Konsequenz zu unterscheiden.«◀33

War der Lehrmeister überflüssig? Die Studenten hatten im Gebrauch des *Tele-mach* dieselbe Intelligenz bewiesen wie beim Erlernen der Muttersprache. Sie waren vorgegangen, wie man nicht vorgehen darf, wie die Kinder, blind und ratend. »Ist diese schimpfliche Methode des Ratens nicht die wahre Bewegung der menschlichen Intelligenz, die ihre eigene Macht in Besitz nimmt?«◀34 Dazu benötigt man Emanzipation, genauer: den emanzipierenden Lehrmeister.◀35 Es folgt ein Aufruhr in der Pädagogik. »Es ist noch akzeptabel zu hören, dass ein Wissender darauf verzichten müsse, sein Wissen zu erklären. Aber wie kann man zugeben, dass ein Unwissender für einen anderen Unwissenden Grund von Wissen sein könne? [...] Die konsultierte Behörde antwortete, dass er zu diesem Unterricht kein Recht hätte.«◀36 »Man kann unterrichten, worin man unwissend ist, wenn man den Schüler emanzipiert, das heißt, wenn man ihn dazu zwingt, seine eigene Intelligenz zu gebrauchen.«◀37 Jacotot »träumte von einer anderen Art gegenseitigen Unterrichts: dass jeder Unwissende sich für einen anderen Unwissenden zum Lehrmeister machen könne, der ihm seine intellektuelle Macht offenbare. [...] ... und wer emanzipiert, hat sich nicht darum zu kümmern, was der Emanzipierte lernen muss. Er wird lernen, was er will, nichts vielleicht.«◀38

Im Band »Was ist eine Universität?« hat Marianne Schuller auf diesen Lehrmeister Bezug genommen.◀39 Schuller (und klingt der Name nicht selbst wie Schüler? oder doch wie Schule, Schulmeister?) fordert eine Lehre, die einen Raum für noch Ungedachtes öffnen kann, »einen Freiraum erstellen, der, weil er noch nichts beinhaltet, Potenzial für andere Wahrnehmungs- und Denkweisen schafft.«◀40

Hier geht es um eine Lehre, »die sich nicht [nur] als Vermittlung von bereits gegebenem, sondern als Erzeugung von Wissen realisiert. Zugespitzt gesagt:

Es geht um eine Lehre, die das Wissen, das sie lehrt, erzeugt. Taucht damit das Nicht-Wissen als ein dem Wissen inhärentes Moment auf, so verschiebt sich mit diesem Paradox die herkömmliche Anordnung der Schüler- und der Lehrerfigur: es gibt nicht nur die Figur des unwissenden Schülers, sondern die paradoxe Figur des ›unwissenden, gleichwohl den Platz des Wissens einnehmenden Lehrmeisters‹ (Rancière). Wird es nicht darum gehen, diesen Platz aufzugeben, sondern darum, ihn und seinen Platzhalter neu zu denken und zu gestalten«.⁴¹ Eine durchaus »theatrale Anordnung«⁴², wie in der psychoanalytischen Rede, wo erst die Unterbrechung eines Diskurses den Bezug auf das Andere eröffnet. Voraussetzung ist eine reflektierte Jacotot-Szenarie: Dem Lehrmeister wird (mit Hilfe von z.B. Pult, Kamera usw., einer Bühne) ein Wissen unterstellt; gleichzeitig müssen wir im Seminar den strukturellen Mangel an Wissen mitwissen. Die hier genannten Materialien, an denen Schuller ihre epistemologischen Skizzen entwickelt, hat Schuller in vielen vorausgegangenen Werken durchgearbeitet – und es ist nicht nur inhaltlich überzeugend, sondern auch politisch enorm motivierend zu sehen, dass literaturwissenschaftliche, kulturwissenschaftliche Arbeit tatsächlich die Arbeit an der Form des Wissens immer mittransportiert hat. Brechts Theater, Freuds Szene und die anderen, sie bieten in ihrer Komplexität auch das Reflexionspotential noch für spätere und institutionelle Wissens(verwaltungs)formen an. Von der psychoanalytischen *talking cure* ist die Rede, von Anna O., und davon, dass Freud die Entstehung seines Wissens etwa über Hysterie dadurch erlangt habe, dass er den Hysterikerinnen zuhörte; wo früher das Wort »Geschlecht« aufgetaucht wäre, ist es nun »Ästhetik«.

Umkämpft oder gelangweilt. Generationen

Im Jahr 2009 erschien ein wichtiger Sammelband zu Zukunft von Bildung und Lehre in einer modularisierten Universität, herausgegeben von Ulrike Haß und Nikolaus Müller-Schöll. Hier befragten sich elf kluge und namhafte WissenschaftlerInnen in intensiven persönlichen Statements vor dem Hintergrund ihrer beruflichen Karrieren, was die Bologna-Reform aus der Universität mache.⁴³ Trotz der großen Bandbreite an Anregungen und Kenntnissen, die der Band bietet, sei hier nur auf eine irritierende Leerstelle verwiesen. Die Universität hat kein Geschlecht mehr und scheint im aktuellen Rückblick auch keins gehabt zu haben, selbst in der Perspektive von AutorInnen, die bislang die Frage nach der Hervorbringung von Wissen und *episteme* oft mit der Frage nach dem Geschlecht verbunden haben. In der aktuellen Rede geht es

dagegen um Generationen (um ›Kohorten‹, um den Wechsel in feministischer Forschungspolitik, um die Art der Weitergabe akademischen Wissens und Weihens).

Das kann individuell und daher noch ganz zufällig sein. »Ich erinnere mich an eine Woche, in der ich vier Bewerbungen in den Briefkasten warf. Daraus wurde nichts. Was nicht nur Teil meiner eigenen, sondern ebenso Teil einer noch ungeschriebenen Geschichte der deutschen Universität ist.«⁴⁴ Barbara Hahn hat in vielfacher Hinsicht angefangen, diese Geschichte zu schreiben: in Rekonstruktionen der Schreibbedingungen von Frauen in der Romantik, von »Denken ohne Geländer« Hannah Arendts, von Schreibweisen in Paarbeziehungen, in universitären und außeruniversitären Bereichen von Wissensproduktion. Was hier nicht steht, ist, dass es die Praxis der »feministischen Literaturwissenschaft« in Deutschland war, die bei der Stellenbesetzung und der entsprechenden Wahl Barbara Hahns damals eine zentrale Rolle spielte. Wenn individuelle Biografien unter bestimmten Voraussetzungen und Vorichtsmaßnahmen betrachtet durchaus als exemplarisch für größere Zusammenhänge betrachtet werden können, ist es umso erstaunlicher, dass gerade hier die »Geschichte der deutschen Universität« ohne das Thema Frauenforschung auskommen soll. Aber was Biografisches berührt, lässt sich noch nicht gleich als symptomatisch für eine ganze wissenschaftspolitische Einschätzung nehmen. Etwas einfacher ist die Sache dort, wo es um den Austausch von Anerkennung in hierarchisch und ständisch sortierten Altersstufen geht.

Die gute Zeit der Universität war, als noch väterliche Lehrer mit ihren Schützlingen wie *buddy* und Papi gleichzeitig informell beieinandersaßen. »Ein bekannter Heidelberger Germanist war liebenswert indigniert« – so hebt die Geschichte an, als sich Jochen Hörisch zur Prüfung anmelden wollte –, eine Anmeldung sei nicht nötig, er erinnere sich doch an ihn; und »ein Doktorand« sei »vom Ordinarius zum häuslichen Mittagessen gebeten« worden, man habe gepflegt über das Thema der Dissertation gesprochen und dann sei die Meldung ergangen, das sei nun das Rigorosum gewesen.⁴⁵ O dieses Vertrauen in die Kraft der persönlichen Überzeugung jenseits formalistischer Regelwerke, dieses Initiationsritual unter Männern, bekocht von der Gattin, unüberprüfbar, intransparent und jeglicher Willkür ausgesetzt! Das war noch eine »universitäre Lust an Ritualen«⁴⁶, keine Bürokratie wie heute. Der Autor, der erst im Vorjahr eine feuilletonistische Schlammschlacht vom Zaune brach, als ein jüngerer Rezensent es wagte, sein Buch zu kritisieren⁴⁷, sieht sich sicher selbst als betrogen um die Machtposition der genealogischen Weitergabe. Sogar Hartmut Hentig fordere nun »jugendbündische« Organisati-

onsformen für Schulen◀48, nur die Universität setze auf Verschulung und Enterotisierung, beklagt er. Nein, dieser sog. Erotik als Treibriemen zwischen den Generationen ist keine Träne nachzuweinen. Sie bleibt im Band in dieser Form allein◀49, auch wenn gelegentlich in anderen Beiträgen der Verlust des Lehrer-Schüler-Verhältnisses im modularisierten Studium beklagt wird.

Das ließe sich erklären mit dem Beitrag von Ulrike Haß, die die Weitergabe von Wissen und sozialem Gefüge problematisiert. Sie kritisiert die Trennung der universitären Standorte in Ausbildungsanstalten und Forschungselite und innerhalb der Anstalten die Trennung in sog. *Lecturers* zur Massenabfertigung von Studierenden bei doppelter und dreifacher Stundenzahl als Entwicklung zur »Kontrolle ohne Verantwortung« – unter Berufung auf die Kategorie Generation.◀50

Ebenso wie in der Schule, der Familie und anderen Bereichen verliert die Universität die Eigenschaft, einen Ort zu bilden, in dem sich verschiedene Generationen konfliktreich aufeinander beziehen und wo Wissensvermittlung, Disziplinierung, das Aushandeln von Rangordnungen usw. geschehen. Formen einer permanenten Kontrolle ersetzen die Initiationsphasen innerhalb dieser Einheiten. Die jüngeren Generationen stauen sich, denn es geht nicht mehr um allmähliches Ausbilden und Reifezeiten◀51, sondern um sofortige und anhaltende Selbsttechnologie inklusive Selbständigkeit. Die Ich-AG ersetze die zweite soziale Geburt. »Das Wissen, wie Generationen einander ablösen können, indem die vorangehende Generation der nachfolgenden einen Platz einräumt, ist abhanden gekommen.«◀52 Die Jüngeren könnten nicht mehr nachfolgen, nur noch »lauern«, denn es entfalle »die juridisch-symbolische Dimension einer Beziehung und Einordnung in die Sphäre des Sozialen«. Die Jungen sind »nicht sinnvoll eingetragen in die symbolische Grammatik des Sozialen. Sie stauen sich in den Bildungseinrichtungen«.◀53 Ist diese Grammatik geschlechtsneutral, könnte hier jede/r die gleiche Sprache sprechen, wenn er/sie könnte? Stauen sich vielleicht manche stärker als andere? Waren Initiationsweisen, seien sie formalisiert oder bei Hörichs Professor, vorher demokratisch, nach *race class gender* egalitär zugänglich?

Christina Benninghaus hat den fundamentalen *male bias* in der Kategorie der Generation herausgearbeitet.◀54 Schon der Sprachgebrauch des kanonischen Referenztextes von Karl Mannheim 1928◀55, der den Begriff »Generation« prägte, imaginierte diese als geschlechtshomogene, männliche Gruppe, im Anschluss an die »Kohorte«. Eine Generation ist eine Ansammlung von Männern; Frauen sind »eine Leerstelle im Generationsdiskurs«, der stillschweigend Generation mit männlichen Kohorten gleichsetzt.◀56 Eine Kohorte ist der Jahrgang, der in den Krieg zieht. Die Metaphorik des harten

Kriegers hat zur zunächst fast ausschließlich männlichen Prägung des Generationendenkens beigetragen.◀57 Erst neben einer kriegsbedingten Krise der Männlichkeit wurde von einer Art Generation der »Neuen Frau« gesprochen, die dann auch gleich konsumorientiert, oberflächlich und unmoralisch hieß. Dilthey fand, eine Generation, das seien »diejenigen, welche gewissermaßen nebeneinander emporwuchsen, d.h. ein gemeinsames Kindesalter hatten, ein gemeinsames Jünglingsalter, deren Zeitraum männlicher Kraft teilweise zusammenfiel.«◀58 Aus Kinder werden Männer, keine Frauen. Die Wort- oder Begriffsgeschichte ist nicht nun die tiefere Wahrheit der Gegenwart, aber genausowenig ist eine Generation eine neutrale Kategorie. Ihr *bias* ist im Zusammenhang gesehen wieder nur ein Element unter anderen, das hier berechtigterweise keine Rolle spielen mag, wo es mit Ulrike Haß um das Herzstück der Universität, das Programm des generationenübergreifenden Lernens geht◀59, und insofern das eine Utopie ist, ist es »wirklich im Sinn seiner Möglichkeit«◀60

Es ist die Wiederholung im Absehen von geschlechterpolitischen Perspektivierungen, die in der Summe, wenn auch nicht im Einzelfall vielsagend erscheint. Ist nicht die Stimme des institutionalisierten akademischen Wissens die längste Zeit als männliche gehört worden? Sind nicht gerade die zitierten Autorinnen solche, die dafür immer besonders feine Ohren hatten, aber jetzt stehen wie angewurzelt, Lots Frau im Blick zurück auf Gomorrha, so erschrocken, dass eine alte Hierarchisierung in Haupt- und Nebenwiderspruch durchkommt? Dass die konkrete personelle Autorschaft der Bologna-Beamten keine Rolle spielt, heißt nicht, dass die Stellen und Agenturen, die in die Macht des Anrufens gesetzt sind, nichts mehr mit ihrer geschlechterbinären Tradition zu schaffen hätten.

Gender ist wieder zum Nebenwiderspruch geworden. Einigen der prominentesten und scharfsinnigsten Kritikerinnen der 80er und 90er Jahre hat es die Sprache nicht verschlagen, aber die früher mit bestimmten Perspektiven versehenen Analysen der Institutionen von Wissen lesen sich, als seien diese vielleicht doch nur Garnitur gewesen, auch wenn die Struktur des Unbewussten oder das Lachen im Feminismus oder die Übertragung im Begehren nach Wissen in traditionellen patriarchalen Strukturen so ganz anderes behauptet hatte als ein Beilagensalat zu sein.

Das erklärt sich schnell als Generationenfrage und wird sofort wieder rätselhaft. Alle AutorInnen im zitierten Band haben sich mit maximal kritischer Distanz in die Institution hineingekämpft und sehen das Ende ihrer Ära auch als eins einer bestimmten universitären Verfasstheit, die sicher immer noch kritikwürdig war, aber innerhalb derer man doch sinnvoll gearbeitet hat-

te. (Es hätte weniger verwundert, wären die Kritikerinnen am Anfang ihrer Laufbahn gewesen: Anfang des 21. Jahrhunderts ist Feminismus schließlich *out*). Ist Gender ein Kriterium für Kritik und Einstieg, nicht aber für den Ausstieg?

Das Gesetz erklingt als europäisches mit internationalem Maßstab besonders laut. In der unvermeidlichen Umwendung liegt aber auch der Einwand: Warum verknappen statt Verschwendung voraussetzen, warum vermessen statt Zeit geben, warum denn nicht mehr nach *gender class race* als epistemischen Strukturelementen fragen, warum nicht alte und neue Generationskonzepte mit offeneren Strukturen ersetzen, die mehr auf *belonging* setzen als auf das Erben, deren Begehren nicht nur auf Mutter, Vater und/oder Polizisten gehen, sondern auch auf die anderen Lernenden, Kollektive usw.? Hier wäre das Geschlecht nicht aus der Bildung herausgerechnet, aber wäre nur eins unter vielen.

Anmerkungen

- 1▶ Judith Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2001 (*The Psychic Life of Power, Theories in Subjection*, Stanford UP 1997), übers. v. Reiner Ansén, bes. Kap. 4: »Das Gewissen macht Subjekte aus uns allen.« Subjektivation nach Althusser, 101–123, hier 101. – Vgl. Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg/Berlin 1977 (v.a. 108–153). Althusser thematisiert das eigene Schreiben, das auch eine Anrufung an den Leser praktiziert und diesem Autoritarismus nicht entkommen kann (193, wie eine Stimme) Siehe auch: Mladen Dolar, in: Slavoj Žižek (Hg.), *Gestalten der Autorität*, Wien 1991 (*beyond interpellation*).
- 2▶ »Angenommen, die vorgestellte Szene spiele sich auf der Straße ab und das angerufene Individuum wendet sich um. Es wird durch diese einfache Wendung um 180 Grad zum Subjekt. Warum? Weil es damit anerkannt hat, daß der Anruf ›sehr wohl‹ ihm galt und ›niemand anders als es angerufen wurde‹. Wie durch Erfahrungen belegt, verfehlen diese praktischen Telekommunikationen der Anrufung praktisch niemals ihren Mann...«. Louis Althusser, *ideologie + ideologische staatsapparate* (Januar – April 1969), <http://www.b-books.de/texteprojekte/althusser/index.html>, gesehen am 12.03.2012.
- 3▶ Der Frauenanteil an Professuren für 2008 lag bei 16,8 % für W2/C3-Professuren und bei 11,9 % für W3/C4-Professuren. Quelle: Gemeinsame Wissenschaftskonferenz GWK (ein Organ des Bundes und der Länder), Heft 7: Chancengleichheit in Wissenschaft und Forschung, veröffentlicht am 2. November 2009 mit Datenmaterial bis 2008, sie-

he www.gwk-bonn.de.

- 4 ► Dass die Ideologie »also die Individuen als Subjekte« anruft, zeigt, dass das nicht identisch ist, ein Individuum und ein angerufenes Subjekt – und hier sitzt der Ansatzpunkt für ein Denken der Veränderung, gleichzeitig ist laut Althusser aber wiederum jedes Individuum schon immer, *toujours-déjà*, und vor seiner Geburt Subjekt.
- 5 ► Butler, *Psyche der Macht*, 101.
- 6 ► Ebd.
- 7 ► Butler, *Psyche der Macht*, 102, 103, nicht ohne Kritik an der quasi-religiösen Autorität, die im Akt der Namensgebung vorausgesetzt wird, 104, die aber durch die »Berufung« zum Professor/zur Professorin, bei aller Unberechenbarkeit, immerhin keine metaphysische ist und hier nicht weiter berücksichtigt wird.
- 8 ► Butler, *Psyche der Macht*, 103.
- 9 ► Butler, *Psyche der Macht* 121.
- 10 ► Butler, *The psychic life of power*, 129.
- 11 ► Marianne Schuller, *Zum Funktionieren von Frauen in wissenschaftlichen Institutionen*, in: *Frauenpolitik zwischen Traum und Trauma. Widerstand oder Anpassung im Widerstand*, Berliner Sommeruniversität für Frauen 1984, 311–318; »Erfolg ohne Glück? Über den Widerspruch von Weiblichkeitsrolle und Karriere«, in: *Kursbuch 1979*; »Vergabe des Wissens. Notizen zum Verhältnis von ›weiblicher Intellektualität‹ und Macht«, in: *Konkursbuch 1984*; »Wenn's im Feminismus lachte...« in: *KulturRevolution 1990*; alle in: *Im Unterschied. Lesen / Korrespondieren / Adressieren*, Frankfurt/M. (Verlag Neue Kritik) 1990, 173–210.
- 12 ► Mark Slouka, *Dehumanized. When math and science rule the school*, in: *Harper's Magazine*, Sept. 2009, vol. 319, no. 1912, 32–52, hier 32.
- 13 ► Slouka, *Dehumanized*, 35. – Zu kapitalismuskritischen Ansätzen, die die Universitäten als Wissensfabriken mit operaistischen und delezianischen Parametern, als Produzentin eines »Kognitiven Kapitalismus« sehen, vgl.: eicpc, *Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik* (Hg.), *transversal* Nr. 8/2009, *Knowledge production and its discontents*, <http://eicpc.net/transversal/0809>, gesehen am 12.03.2012.
- 14 ► Richard Münch, *Globale Eliten, lokale Autoritäten. Bildung und Wissenschaft unter dem Regime von PISA, McKinsey & Co.*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2009, 81 et passim.
- 15 ► Münch, *Globale Eliten*, 93.
- 16 ► Joachim Lege, *Der Hochschul-TÜV*, in: Ulrike Haß, Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Was ist eine Universität? Schlaglichter auf eine ruinierte Institution*, Bielefeld (transcript) 2009, 69–76 (zuerst in: *FAZ*, 22.8.2005, 7).
- 17 ► Münch, *Globale Eliten*, 78.
- 18 ► Max Weber, *Wissenschaft als Beruf*, Stuttgart (Reclam) 2002, 44 (1917/ München 1919).

19 ▶ Weber, Wissenschaft als Beruf, 11f. Die Auslassung bezog sich auf die Soziologie.

20 ▶ Weber, Wissenschaft als Beruf, 13.

21 ▶ Ebd.

22 ▶ Weber, Wissenschaft als Beruf, 14.

23 ▶ Weber, Wissenschaft als Beruf, 15.

24 ▶ Der Radwechsel

Ich sitze am Straßenrand

Der Fahrer wechselt das Rad.

Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.

Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.

Warum sehe ich den Radwechsel

Mit Ungeduld?

25 ▶ Glücklicher Vorgang

Das Kind kommt gelaufen: Mutter, binde mir die Schürze! Die Schürze wird gebunden

26 ▶ Entdeckung an einer jungen Frau

Des Morgens nüchterner Abschied, eine Frau

Kühl zwischen Tür und Angel, kühl besehn

Da sah ich: eine Strähn in ihrem Haar war grau

Ich konnt mich nicht entschließen mehr zu gehn

Stumm nahm ich ihre Brust, und als sie fragte

Warum ich, Nachtgast, nach Verlauf der Nacht

Nicht gehen wolle, denn so war's gedacht

Sah ich sie unumwunden an und sagte

Ist's nur noch eine Nacht, will ich noch bleiben

Doch nütze deine Zeit, das ist das Schlimme

Daß du so zwischen Tür und Angel stehst

Und laß uns die Gespräche rascher treiben

Denn wir vergaßen ganz, daß du vergehst

Und es verschlug Begierde mir die Stimme

27 ▶ Die Zeitschrift *Forschung und Lehre*, herausgegeben vom Deutschen Hochschulverband, gab im September 2009 ein Din-A-5-Supplement heraus mit einem Text von Andreas Dörpinghaus: Bildung. Plädoyer wider die Verdummung, in dem der Erziehungswissenschaftler Bildung als Sorge um sich, Suche nach Erkenntnis und Verständigkeit und vor allem als Wartenkönnen und Verzögerung skizziert. Nicht nur Bildung ist Wartenkönnen, sondern auch das ganze Studium als Nichtnurabgeprüftes ist mehr als eine Verzögerung, die immer noch auf ein Telos hin gedacht wäre, sondern der Weg ist das Ziel: Während die Zeit verstreicht, lernt man, kommt gar nicht umhin zu lernen.

28 ▶ <http://www.abendschule-der-verschwendung.org/>, gesehen am 12.03.2012.

- 29** ► Geheimagentur/Sibylle Peters, unveröff. Manuskript zur Veranstaltungsreihe »Die Abendschule der Verschwendung« im Thalia Theater/Nachtasyl im Mai 2009: Vorrede der Geheimagentur: »Seit Mitte der 1990er Jahre wird die von den studentischen Revolten des 20. Jahrhunderts erkämpfte Universität abgebaut. Studierte man zuvor ein geistes- oder sozialwissenschaftliches Fach, wurde man bis zur Abschlussprüfung eigentlich niemals getestet. Häufig wurde nicht einmal die Anwesenheit überprüft. Was man lernen wollte und wann, war ins Belieben gestellt, denn die Seminarwahl war ebenso frei wie die Regelstudienzeiten uninteressant. Eine skandalöse Verschwendung von Ressourcen und Lebenszeit! In den letzten Jahren wurde dieser Verschwendung konsequent Einhalt geboten: durch BA-, MA-Studienordnungen, Modul- und Punktesysteme, Monitoring, Studiengebühren und so fort. Dabei kamen erschreckende Fakten ans Licht: Daraufhin getestet, was sie im einzelnen lernen, zeigten sich die Studierenden viel weniger gebildet als gedacht. Man sah sich gezwungen, das Niveau der Lehre dem nunmehr geprüften Stand der zu Behlehenden anzupassen. Zugleich ging man daran, bestimmte Mindest-Lerninhalte mit bestimmten Zeitkontingenten zu versehen und stellte fest, das es eigentlich unmöglich ist, in einer vertretbaren Studienzeit zu einem würdigen Wissensstand zu kommen. Hatte man Studierende bisher als Mitforscher verstanden, verpflichtete man sie daher nun dazu, ausschließlich zu lernen. Die Zeit fürs Denken wurde knapp, und zwar, da auch Testen, Modulieren, Berichten Zeit kostet, auch für diejenigen, die eigentlich dafür angestellt waren. Man konzentrierte sich fortan aufs Kerngeschäft und vertrieb damit zuletzt auch die Öffentlichkeit weitgehend aus den Universitäten.«
- 30** ► »Angesichts einer Forschung, die in dieser Weise inklusiver, zugleich aber auch exklusiver wird, sind wir von Antworten auf diese Fragen heute weit entfernt, denn sie zu finden, wurde ja zunächst voraussetzen, alle Mitglieder der Gesellschaft grundsätzlich als ›Mitforscher‹ anzuerkennen. Die Konzepte forschenden Lernens geben nun gerade keine Antwort auf die Frage, wie ein solches allgemeines ›Mitforschen‹ ernstlich zu organisieren wäre – im Gegenteil: Beim Mitforscher-Sein im Sinne Latours geht es darum, eine Beteiligung, die immer schon besteht, als solche zu begreifen. Die Settings forschenden Lernens tendieren dagegen dazu, eine bereits gegebene Teilhabe zu unterbrechen, um in einer kontrollierten Umgebung ein lernintensives ›Involvement‹ zu simulieren.« Aus: Sibylle Peters, *Forschendes Lernen/Forschendes Lehren – Überlegungen zur Geistesgegenwart im Auditorium*, in: *Neue Rundschau* 2/2006, 54–57 (und unter http://t-rich.prognosen-in-bewegung.de/files/83/file/peters_forschendeslehren.pdf, gesehen am 12.03.2012). Vgl. dies., *Motivational Lectures: Vorträge im Internet*, in: *ZfM* 1, *Motive*, Oktober 2009, 15–27; dies., *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld (Transcript) 2011.
- 31** ► Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Wien (Passagen) 2009, 2. überarb. Auflage, erste dt. 2007 (*Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris 1987), übers. v. Richard Steurer.

Nora Sternfeld, Das pädagogische Unverhältnis: Lehren und lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault, Wien (Turia + Kant) 2008. – Als »universale Beziehung« bezeichnet übrigens ein neues Forschungsprojekt an der FU Berlin das Verhältnis von »Meister und Schüler« (sic). Vgl. »Meister und Schüler: Konstanten und Frakturen einer universalen Beziehung«; Freie Universität Berlin, Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften Prof. Dr. Almut-Barbara Renger (Institut für Religionswissenschaft); Prof. Dr. Jeong-hee Lee-Kalisch (Kunsthistorisches Institut, Ostasiatische Kunstgeschichte).

- 32** ▶ Rancière verweist auf: Felix und Victor Ratier, Enseignement universel. Emancipation intellectuelle, in: Journal de philosophie panécastique, 1838, 155.
- 33** ▶ Rancière, Der unwissende Lehrmeister, 12f.
- 34** ▶ Rancière, Der unwissende Lehrmeister, 21.
- 35** ▶ Rancière, Der unwissende Lehrmeister, 23.
- 36** ▶ Rancière, Der unwissende Lehrmeister, 25. »Ich muss Sie lehren, dass ich Sie nichts zu lehren habe«. Sommaire des leçons publiques de M. Jacotot sur les principes de l'enseignement universel, hg. v. J.S. van de Weyer 1822, 11.
- 37** ▶ Rancière, Der unwissende Lehrmeister, 25 f.
- 38** ▶ Rancière, Der unwissende Lehrmeister, 28.
- 39** ▶ Marianne Schuller, Die Eine Szene. Wider die Teilung von Forschung und Lehre in den Geisteswissenschaften, in: Ulrike Haß, Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), Was ist eine Universität? Schlaglichter auf eine ruinierte Institution, Bielefeld (Transcript) 2009, 45–76.
- 40** ▶ Schuller, Die Eine Szene, 47.
- 41** ▶ Schuller, Die Eine Szene, 46.
- 42** ▶ Schuller, Die Eine Szene, 49.
- 43** ▶ Haß, Müller-Schöll, Was ist eine Universität?.
- 44** ▶ Barbara Hahn, Paradiese im gelobten Land oder: The University in Ruins? Über amerikanische Universitäten, in: Haß, Müller-Schöll, Was ist eine Universität? 81–94, hier 83.
- 45** ▶ Jochen Hörisch, Die ungeliebte Universität, in: Haß, Müller-Schöll, Was ist eine Universität? 35–44, hier 39.
- 46** ▶ Ebd.
- 47** ▶ Ein kurzer Abriss der Debatte: In der Rezension des Buches von Hörisch *Das Wissen der Literatur* wagt es Burkhard Müller (in: Süddeutsche Zeitung, 7.3.2008, online unter http://www.buecher.de/shop/Buecher/Das-Wissen-der-Literatur/Hoerisch-Jochen/products_products/content/prod_id/22808749/, gesehen am 12.03.2012.), Hörisch entgegen der Einordnung in akademische Hierarchien einen Freund zu wünschen, der ihm beim plaudernden Schreiben einen Rat gibt. 2. Daraufhin schreibt Hörisch einen »offenen Brief, eine Mail, den er an seinen gesamten mit einflussreichen Menschen gespickten Mailverteiler schickt (veröffentlicht dann unter <http://www.perlentaucher.de/artikel/4562.html>, gesehen am 12.03.2012.) und der von altväterlicher Herablassung

nur so trieft. »Sehr geehrter Herr Müller: so geht das nicht. Dergleichen wirft ein sehr ungünstiges Licht auf Ihren Stil, Ihr Milieu, Ihre Erziehung. Ich widerstehe der Versuchung, mich auf Ihr Niveau einzulassen und Ihnen eine Freundin, eine Frau oder einen Therapeuten zu empfehlen, die Ihre Ausfälle zu zügeln verstehen. Für sachlich geboten halte ich aber den Hinweis, dass einem Rezensenten, der einen solch peinlich fehlerhaften und pöbelhaften Text abliefern, ein kompetenter, stilsicherer und urteilsfähiger Redakteur not tate, der ihn davor bewahrt, sich öffentlich so zu diskreditieren und zu disqualifizieren, wie Sie es mit Ihrer Rezension getan haben. Ihre Rezension ist eine weitere Schande für das Feuilleton der SZ«, die FAZ schließlich habe das Buch positiv rezensiert. 3. Burkhard Müller antwortet: Sehr geehrter Herr Hörisch, Antwort vom 4.8.2008, <http://www.perlentaucher.de/artikel/4568.html>, gesehen am 12.03.2012: »Sie haben zuvor einen Brief an Thomas Steinfeld [SZ-Feuilleton-Leiter] geschrieben, worin Sie die Sache von Chef zu Chef abmachen wollten. Das hat nicht funktioniert, Sie haben postwendend die verdiente Abfuhr gekriegt. Nun wollen Sie das Schlachtfeld erweitern und durch Ihren ›offenen Brief‹, dessen Adressenliste Sie im Briefkopf wie zu einer Heerschau aufbieten, die Macht Ihrer persönlichen Beziehungen spielen lassen. Auf insinuirende Weise (denn zur Offenheit fehlt Ihnen dann doch der Mumm) schlagen Sie vor, dass gegen mich ein allgemeiner Boykott verhängt wird. Nicht Erörterung verlangen Sie, sondern Kaltstellung des Ihnen Missliebigen.« Eine weitere Replik Hörischs bringt nichts Neues außer dem wiederholten Wunsch, »ein kompetenter und stilsicherer SZ-Redakteur würde mal ein sehr ernstes Wort mit Ihnen reden« (4. Jochen Hörisch, Sehr geehrter Herr Müller, in Perlentaucher, 11.4.2008, <http://www.perlentaucher.de/artikel/4581.html>, gesehen am 12.03.2012.).

- 48 ▶ Hörisch, Die ungeliebte Universität, 40.
- 49 ▶ Vgl. dagegen Nikolaus Müller-Schöll im gleichen Band (Die Zukunft der Universität, 125–150): Müller-Schöll legt in seiner Relektüre von Programmatiken um 1800 (Humboldt), um 1968 (Szondi) und Derridas *université sans condition* die Lehrer-Schüler-Verhältnisse frei und die Variationen, in denen sie nicht als einer für den anderen, sondern als Gefüge beider »für die Wissenschaft« entworfen waren (129).
- 50 ▶ Ulrike Haß, Gründungen/Generationen, in: dies., Müller-Schöll, Was ist eine Universität?, 107–124, hier bes. 119ff.
- 51 ▶ Ebd. 119.
- 52 ▶ Haß, Gründungen/Generationen, 120.
- 53 ▶ Ebd.
- 54 ▶ Christina Benninghaus, Das Geschlecht der Generation. Zum Zusammenhang von Generationalität und Männlichkeit um 1930, in: Ulrike Jureit, Michael Wildt (Hg.), Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs, Hamburg (Hamburger Edition) 2005, 127–158.
- 55 ▶ Karl Mannheim, Das Problem der Generationen, in: Kölner Vierteljahreshefte für

Soziologie 7 (1928), 157–185, 309–330.

56 ▶ Benninghaus, Das Geschlecht der Generation, 131.

57 ▶ Ernst Jünger, aber auch E.M. Remarque u.a.; Ernst Kahl 1930; Carl Zuckmayer.
Benninghaus, Das Geschlecht der Generation, 148.

58 ▶ Dilthey, Über das Studium der Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und dem Staat, 37, zit. ebd.

59 ▶ Haß, Gründungen/Generationen, 121.

60 ▶ Haß, Gründungen/Generationen, 107.

Pop



Wir kommen um uns zu beschweren und uns dabei zu beobachten

Protest klingt produktiver. Beim Beschweren kommt man nicht vom Fleck. Eine Beschwerde ist bestenfalls eine unangenehme Phase oder eine bürgerlich-administrative Seitenvariante eines richtigen Protestes.

Man kann sich wohl schon eine Weile nicht mehr einfach beschweren, ohne ein naiver Mensch zu sein, für den die Aufklärung oder notfalls das Schimpfen über die Nichteinhaltung der vernünftigen Gesetze noch geholfen hat. Beschwerden sind für Pedanten, Besserwisser, Paragrafenreiter, die anderen haben Revolte und Protest. Und laute Rockmusik zum Beispiel. Ein getragener Song dagegen, ohne eine Spur von Aggressivität in Gitarrenklang, Schlagzeug oder Intonation, der ankündigt, man beschwere sich jetzt mal über blöde Umgangsformen von Leuten am Telefon, machte 1996 nur in einer Negation Sinn: im Abschied von alten Protestformen. »Wir kommen um uns zu beschweren«, Song-**1** und Albumtitel der Band Tocotronic, gab das zu hören. Zwar empfiehlt Amazon heute bei Eingabe des Bandnamens den Kauf von Tommy Finckes »Repariert was Euch kaputtmacht, näht Eure Wunden zu«, und dazu rufen Tocotronic 2010 nun gerade nicht auf, denn »Die Folter endet nie« (so ein Titel auf dem Album »Schall & Wahn«), weswegen die Geknechteten den längeren Atem haben. Aber vor 13 Jahren war das noch was anderes: Im Umfeld der autonomen linken Szene, der Hamburger Roten Flora, beim Musikmachen gegen Nationalismus und Faschismus (später den G8-Gipfel u.a.) lag es in jedem Fall nahe, dagegen zu sein, kaputtzumachen was einen kaputt machte und unter Widerstand mehr als eine Beschwerde zu verstehen. Hier galt es, einerseits der verständnisvollen linksliberalen Elterngeneration entgegenzutreten-**2**, andererseits die linken Widerstandsformen zu überprüfen (ihre Kollektivutopien weiterzunähren, ihren Machismus zu bearbeiten, ihre Strategien von der Barrikade in weitere Taktiken zu lenken). Musikalisch sind Tocotronic zunächst kein typischer Teil einer Protestkultur. Denn wer sich beschwert, ist schon Teil des Systems und hat dessen Begehrensstrukturen anerkannt: Das gilt es auch musikalisch zu bedenken.

Nun gilt für alle ›tocotronischen‹ Alben: Man kann kaum widerstehen, die Titel und Textzeilen dem eigenen Diskurs einzuverleiben, in einem attraktiven

Kleinkontrast zum journalistischen oder theoretisierenden Schreiben.◀3 Nach Roland Barthes bedeutet ein Werk zu kritisieren, das Werk zu begehren, das Werk sein zu wollen. Aber das bedeutet nicht, dass das gelingt. Würde man das tun, wäre man zudem kein Musikkritiker, kein tonangebendes Blatt oder Forscher. Imitationen von dir, Tocotronic, befinden sich nicht in mir. Oder? Zwar begannen beim Beschweren-Album die Hälfte der 16 Titel mit »Ich«, zwei weitere sprechen vom Wir, zwei weitere von mich und mir, aber auch solche Subjektivismen gehen ziemlich nahtlos in ein Popschreiben ein, das sich ja sowieso zwischen Kennerschaft/Nähe zum Gegenstand und schlaun Bemerkungen zu bewegen hat. Schließlich ist schon die Bezeichnung »Hamburger Schule« ein Label aus dem Journalismus; Wikipedia verweist in diesem Zusammenhang auf die »Frankfurter Schule«, womit etwas Akademisches◀4 nahegelegt wäre◀5 – jedenfalls scheinen wir MusikerInnen JournalistInnen WissenschaftlerInnen alle in die gleiche Schule zu gehen, und beschweren würden wir uns auch alle bei der gleichen Adresse und kaum untereinander. In der Hamburger Schule oder allem, was als Diskurspop bezeichnet wurde, haben alle Beteiligten mal von denselben Theoretikern gehört. Es ist auch 2010 wieder kein Problem, das neue Album aus der Kiste der ›Geschichte der Sexualität‹ oder der Selbst/Gouvernementalität heraus zu hören: »Bitte oszillieren Sie, zwischen den Polen bumms und bi, zu dieser Zwittermelodie, im Sinne der Ideologie, so sanft ist das Gesetz: nichts fest.« Und: »Das Regime ist so bescheiden: Sie müssen nichts entscheiden« spricht Foucault mit Deleuze aus den Mündern; in Abwandlung von Žižek /Lacan hört man: »Ich bitte Sie: Genießen Sie«; wie ja die ganze Message von »Macht es nicht selbst« als Ablehnung von Selbsttechnologisierung verstanden wurde oder »Keine Meisterwerke mehr: Was wir nie zu Ende bringen, kann kein Moloch je verschlingen« als Widerstand gegen die kapitalistische Vereinnahmung. »Dieses Gift ist eine Gabe« oder »Eure Liebe tötet mich/und doch bin ich unersättlich/Weil ihr zur gleichen Zeit die Medizin verschreibt« reimt sich ganz gut mit Derridas Pharmakon. Das ist keine platte Buchvertonung, die Texte sind in erster Linie poetische Texte und sie sind informiert von dem, was man eben so liest, auch wenn es nicht so herausgestellt herausgeschrien wird wie von Renée Polleschs Figuren. Die Beschwerden sind schlaun und sie kommen nicht ohne Bücher. Aber sie sind Musik. Ihr Diskurs ist nicht nur Lyrics, sondern auch Ton, Sound, Vermarktungspolitik, Bildpolitik.

Also machen wir als Akademikerinnen im *off topic*-Magazin der KHM weiter genau das: Wir testen den Beschwerde-Diskurs in einigem zeitlichen Abstand, mit der Brille unser aller Theorien. Wie sich beschweren, wenn man Teil der

Beschwerdematrix ist? Im Folgenden wechseln wir zwischen dem Wissen von der *gouvernementality* und dem der *popularity*. Zuerst: die Ökonomie.

COMPLAINTS: Das Beschwerdemanagement

Wenn der Beschwerde tendenziell etwas Unreflektiertes, Affektives und Subjektives anhaftet, so ist sie damit das (verworfenen) Gegenstück zur konstruktiven Kritik. Während diese mit Informiertheit, Nachvollziehbarkeit, Angemessenheit und Produktivität (im Sinne von Lösungsvorschlägen) verknüpft ist, kommt die Beschwerde im Notfall und je nach Kontext auch ohne diese Aspekte aus. Im Bereich der Warenzirkulation lassen sich allerdings äußerst effiziente Verfahren der Medialisierung und Verwaltung von Beschwerden beobachten, die zwar das negative Image der Beschwerde entscheidend mitprägen, ohne dabei allerdings den Gegensatz zwischen destruktiver Beschwerde und konstruktiver Kritik zu bemühen. Sie sind, ganz im Gegenteil, darauf aus, ihn hinter sich zu lassen. Nicht nur wird das negative und affektive Potenzial der Beschwerde durch Formulare, Faxnummern, Call- und Servicecenter und deren berühmte Ansage »Dieses Gespräch wird zu Trainings- und Ausbildungszwecken aufgezeichnet«, abgefangen und auf Distanz gesetzt. Wo möglich, wird die Beschwerde (jedenfalls aus Sicht der Warenanbieter) in konstruktive Kritik (z.B. am Gebrauchswert von Waren, an Fragen der Abwicklung und Logistik etc.) überführt. Sich beschwerende KundInnen gestalten auf diese Weise, ob sie wollen oder nicht, Unternehmenspolitiken mit. Ein derartiges »Beschwerdemanagement« lässt sich mithilfe spezieller Softwareangebote realisieren, wie das Beispiel COMPLAINTS zeigt. Auf der Internetseite der *otris software AG*, die das Programm bewirbt, heißt es:

Beschwerdemanagement, Reklamationsmanagement, Service-, Support- oder Ticketmanagement – hinter diesen Bezeichnungen verbirgt sich im Prinzip nur die Reaktion auf Kundenanfragen. Es gilt, Reklamationen professionell zu bearbeiten. So entstehen nachhaltige Beziehungen zwischen Unternehmen und Kunden. Der Umgang mit Reklamationen fordert von Ihren Mitarbeitern fachliche und soziale Kompetenz. Das webbasierte System COMPLAINTS unterstützt Sie bei der professionellen Bearbeitung von Beschwerden jeglicher Art und geht exakt auf Ihre individuellen Anforderungen im Kundenservice ein. Vorteil: Wenn enttäuschte Kunden richtig betreut werden, bleiben sie Ihrem Unternehmen auch weiterhin treu.

Beschwerden scheinen erwünscht, denn eine Beschwerde, die auf mögliche Schwachstellen des Unternehmens aufmerksam macht und ein professio-

neller Umgang mit ihr, der ihr produktives Potenzial erkennt, intensivieren im Zweifelsfall die Beziehungen, besonders die affektiven Bindungen, zwischen Kunden und Unternehmen.

Wäre es vor diesem Hintergrund an der Zeit, die Beschwerde wieder aufzuwerten und sie gegen ihre verwandten Begriffe der Kritik und des Protests zu verteidigen? Könnte es eine Form der Beschwerde geben, die der oben beschriebenen ökonomischen Codierung entgeht? Wie müsste diese Kunst der Beschwerde aussehen? Müsste sie affektiv bleiben, unbegründet, unsystematisch?

Popmotoren

Im Kontext der Popmusik ist es gerade die destruktive Dimension der Beschwerde, die sie attraktiv macht und der die ganze Anstrengung gilt. Die Performanz des Nicht-Einverstanden-Seins, der Ablehnung, der Distanz, des Nicht-Hinnehmens ist ihr Motor. Im Pop wird die Beschwerde wichtig und ernst genommen, hier hat sie – in unterschiedlichen Ausprägungen – Geschichte und Tradition. Vom klassischen Protestsong bis zum Diskurspop wird die Beschwerde eingesetzt, gefeiert und, was den letzteren betrifft, auch als Geste befragt. Wenn Peter Licht sich im schleppenden Gestus gegen die Schwerkraft wendet ◀6 (»überbewertet«) und sich über den Kölner Dom (»So'n Hals hab ich über den!«), den Himalaya (»Arsch«) und die gelbe Sonne beschwert (»kocht auch nur mit Wasser, die soll sich nicht so aufspielen«), dann wird die Beschwerde in Text, Gesang und Musik selbst zum Thema. Wird hier der 1980er-Jahre-Button »Ich bin gegen Alles« aufgegriffen? Es werden jedenfalls Dinge nachgetragen, gegen die man auch sein kann und die bislang vergessen wurden. Lichts Beschwerde über den Kapitalismus (»Lied vom Ende des Kapitalismus« ◀7) erscheint dagegen regelrecht traditionell, aber auch nur auf den ersten Blick. Denn auch hier wird noch der legitimierteste Gegenstand politischer Kritik mit dem Gestus der Beschwerde angegangen. Nicht als Struktur, nicht als Modell oder Bedingung, sondern als enervierendes Subjekt: »Der Kapitalismus, der alte Schlawiner, is' uns lang genug auf der Tasche gelegen«.

Die Hymne der Pop-Beschwerde »Wir kommen, um uns zu beschweren« – inzwischen schon als Handy-Klingelton zu erwerben –, beklagt sich hingegen über ein Problem (unfreundliche Telefonstimmen), das sich mittlerweile dank oben beschriebener Beschwerde-Managementkultur ins Gegenteil (den

Höflichkeitsterror) verkehrt hat. Wie der Schwerkraft-Song von Peter Licht schleppt sich der Tocotronic-Song mit großer Schwere vor sich hin, er macht schwer und ist schwer, von Erleichterung keine Spur.◀8

In einem Interview zum Album »Wir kommen, um uns zu beschweren« wird zwischen Protest und Beschwerde kaum unterschieden. Hier heißt es: »Das Protestsonghafte ist ein wichtiger Aspekt des Titels. [...] Außerdem wollten wir einen Titel, der ›Inhalte‹ suggeriert und sagt, daß wir was zu sagen haben. Der Käufer wird sich schon im Laden fragen müssen, worüber wir uns denn nun beschweren.«◀9 Die Strategie ist wohl aufgegangen, auch wenn (oder gerade weil) die Antwort auf die Frage zugleich beantwortet und suspendiert wird. Im ersten Song auf dem Album (»Jetzt geht wieder alles von vorne los«) erfährt man schon nach wenigen Zeilen, dass die Pop-Beschwerde nicht nur als Ausdruck eines Lebensgefühls gelten kann, sondern – als konstitutiver Bestandteil des *business*, *das ständig neue Beschwerdesongs verlangt* – auch eine Haltung, eine Bereitschaft und ein geeignetes Objekt verlangt: »Nach der verlorenen Zeit hab ich erstmal weniger gehasst, man findet ja nicht immer was, was einem grad nicht passt.«

Christiane Rösinger nennt »Wir kommen um uns zu beschweren« rückblickend die »letzte Protestplatte der Band« und eine Markierung des Generationenabstands.◀10 Vom Abi-Sommer oder dem Nochtzuhausewohnen mussten die Jungs langsam runter; rückblickend fällt Rösinger vor allem ein, wie groß die Freude und die Hoffnung auf eine »nicht rüdische« Männerband war, die sogar Trinksprüche aus dem Mief der Stammtische entwendete. Zum zehnjährigen Albumsjubiläum 2006 schließt sie mit dem Satz: »Die Songs von ›Wir kommen um uns zu beschweren‹ sind zu Evergreens geworden und sind in unserem kulturellen Gedächtnis verankert, um uns aufzurichten und zu trösten. Mehr kann man von Songs nicht erwarten.« Beschweren war gestern. Oder: Beschwerden delegieren können tröstet. Bei dieser engen Verknüpfung von Protest und »Markierung des Generationenanstands« ist die Band allerdings nicht stehengeblieben, insofern kann das nostalgische »Damals, als wir noch dagegen waren« nicht überzeugen.◀11

Wie Christiane Rösinger reklamiert aber auch Kerstin Grether im Rückblick, dass der Albumtitel »Wir kommen um uns zu beschweren ...« die »Gesellschaft« auf sehr harte Weise »anklagt«◀12. Festgemacht wird dies vor allem an dem protestsonghaften »we« und »they«, das (auch in der Negation alter Protestformen noch) Emphase erzeugt. Wie im Song bleibt aber auch in Grethers Lesart das ambivalente Verhältnis von Emphase und reflektierender Distanznahme bestehen, die Begriffe »Gesellschaft« und »anklagen« sind beide in Anführungszeichen gesetzt. Die Position des Außen, von dem aus die Ge-

sellschaft (ohne Anführungszeichen) angeklagt werden könnte, steht nicht zur Verfügung, aber mit dem Desinteresse für Tennis, mit der Aversion gegen Michael Ende und Fahrradfahrer in Freiburg lassen sich mindestens Distanz, Ablehnung und Verweigerung gegenüber kulturell hegemonialen und sozial disziplinierenden Diskursen, oder anders gesagt, besonders gegen die, die meinen ›anders‹ zu sein, formulieren. Agitierend, appellierend wirken diese Beschwerden nicht, doch sie laden in hohem Maße zur Identifikation ein.

Im vorangegangenen Album führen sie zum Aufruf zur »Kapitulation« (2007). Absagen, Resignieren, Kapitulieren und Nutzloswerden (»ja, ich hab heut nichts gemacht//ja, meine Arbeit ist vollbracht«) erscheinen als letztes Refugium einer insbesondere auf Formen affektiver Arbeit (Engagement, Leidenschaft, Echtheit) basierenden Leistungsgesellschaft, deren Imperative noch im politischen Engagement gegen sie virulent sind: »Du musst dich doch nicht bemühen bemühen, die Bäume werden doch auch von selber grün.«

Besonders ist in jedem Fall die Message, derzufolge ›Harmonie eine Strategie‹ ist, im Zweifel ist man für die Kapitulation (und für den Zweifel), »Ich bin wehrlos ohne dich«, und »Imitationen von Dir befinden sich in mir«: Diese Liebe scheut noch nicht mal den symbiotischen Kinderreim, denn »dein gut ist mein gut, dein schlimm ist mein ganz schlimm«. Sabine Reitmeyers Promotiofotos zum Album 2010, auf denen die Bandmitglieder sich anfassen, nennt Dirk von Lowtzow im Interview »ein Statement gegen vorherrschende heteronormative Geschlechterbilder«. Das Imitieren anderer Stimmen liege ihm mehr als das Erheben der eigenen, das gelte auch für das zuerst mit einem Video hervorgehobene »Macht es nicht selbst«, den neuen Slogan gegen die Do it Yourself-Ideologie. ◀13 Lockerlassen, Machtabgeben, Übungen in Passivität, und das verstanden als Kritik, gelegt auf die alten Gitarren, von denen der Gitarrist McPhail (sic; failing phallus) sagt, eine »alte innere Indie-Stimme« mache den Sound schon kaputt, bevor er zu glatt werde. Das hat die Musikpresse in der Spex nicht sortiert bekommen.

»Erfolgreicher als jede andere deutschsprachige Band besetzen Tocotronic die Sollbruchstelle im Popkonsens: Sie haben die Verweigerung zu ihrem Prinzip erhoben und spielen trickreich das Spiel der Ungreifbarkeit.« ◀14 Das ist wohl eine Fehlanalyse. Wenn »Bruchstelle im Konsens« eine feine paradoxe Wendung sein soll, so ist sie ebenso misslungen wie das »Spiel der Ungreifbarkeit«, denn ein Widerspruch (in der Formulierung) macht noch keinen Sinn – auch keinen dialektischen (Spruch, Widerspruch, Spiel). Die Spex weiß sich keinen Rat, denn sie hat kein Problem und sie sieht auch keins, in das sie sich reinbeißen könnte, sie kann nicht schwelgen, sie weiß nicht. Genauer, sie will den Kuchen konstatieren und ihn essen: Ja, hier sei Protest, aber nein, hier sei eher

Melancholie und Unklarheit, sie finden keine Standpunktlogik. »In den zwingend zitierfähigen Parolen Tocotronics fand sich eine Generation, die sich von der Welt unverstanden fühlte und diese diffuse Entfremdung selbst nicht benennen konnte.«¹⁵ Hier spricht die Generation Soziologendeutsch, die selbst entfremdet ist, und attestiert allerdings weiter eine »aufmüpfige Antriebslosigkeit« der »Boygroupp der Andersfühlenden«, was immerhin auf fragwürdige Punkte verweist, aber nicht weiter fragt. Vielmehr stellt die Autorin fest, dass Tocotronic es vermeide, »ihre Konzepte oder Methoden offenzulegen«, daher tut sie es: »Tocotronic beziehen klar Stellung, nur eben mit Hilfe von Mehrdeutigkeiten und Zwischenstufen.«¹⁶ Schlauer ist hier die taz, die im Einklang mit der Band herausfindet, dass es die politische Diagnostik ist, die nachhaltig die Aufrechterhaltung des Status quo verweigert.¹⁷ Denken ist Protest, seine Sprache Beschwerde, Musikmachen die Aktion.

Deutlich wird, dass die Beschwerde als eine Kunstform anzusehen ist, insbesondere, wenn sie ihr affektives und unbestimmbares und unvorhersehbares Potenzial bewahren will. Als spontane Nörgelei die ihre konstruktiven und produktiven Anteile möglichst flach zu halten versucht, als intervenierende, verzögernde Haltung des Nicht-Einverstanden-Seins, die sich bereits etablierten Protestszenen und deren Ästhetiken versucht zu entziehen, erfordert die Beschwerde ein hohes Maß an Reflektion. Wird die konstruktive Kritik als gouvernementale Praktik längst erwünscht, so läge gerade in der Nutzlosigkeit der Beschwerde ihr Potenzial. Verzögern, Verweigern von Begeisterung, Nicht Mitmachen, Verschleppen, Meckern, Klagen.¹⁸ Nutzlosigkeit, Entzug und Protest verhalten sich zueinander wie Zutaten eines guten Kochrezepts. Wir sind gekommen, um es zu kochen.

Anmerkungen

1 ► Wir kommen um uns zu beschweren

Wir kommen um uns zu beschweren

Manche Leute melden sich am Telefon oft unfreundlich.

Sie wollen nämlich, dass wir hören
wie sehr wir sie gerade stören.

Sie sind das Salz in unserer Wunde
und daran gehen wir zu Grunde.

(auf dem gleichnamigen Album bei Lado, Motor 1996)

- 2▶** Das wäre die typische Negation, wie man sie der Generation `89 nachgesagt hat: Nur nicht mehr wie die grünen Spießereitern sein (im Sinne des vielzitierten »Ich verabscheue eure Kleinkunst zutiefst«, die sich in der Popliteratur allerdings eher im FDP-Stil geäußert hat. Aber vielleicht haben sich nicht alle vom Projekt Kritik verabschiedet und arbeiten eher daran, wenn schon nicht ganz neue Formen, so doch einen neuen Tonfall dafür zu finden.
- 3▶** Die MusikerInnen sprechen/schreiben selbst in: Moritz Baßler, Walter Gödden, Jochen Grywatsch, Christina Riesenweber (Hg.), *Stadt – Land – Pop: Popmusik zwischen westfälischer Provinz und Hamburger Schule*, Bielefeld (Aisthesis) 2008.
- 4▶** Auf dem Markt sind auch universitäre Produkte: Eine 21seitige Hausarbeit aus der Germanistik der Humboldt-Universität zu Berlin, Note 1,3, als Book-on-demand für 6,99 Euro (Michael Kunth, Kritik als Formulierungsproblem. Zum Verhältnis von Kunst und Kommerz anhand von Tocotronics Debütalbum *Digital ist besser* (1995), München/Ravensburg (Grin Verlag) 2003) oder eine Magisterarbeit von 112 Seiten, erstellt in der Germanistik der Universität Leipzig, Note 2, für immerhin 59,90 Euro (Björn Fischer, *Die Lyrik der späten Hamburger Schule (1992–1999) – Eine intermediale Untersuchung*, München/Ravensburg (Grin Verlag) 2007).
- 5▶** Im Wikipedia-Eintrag »Hamburger Schule (Popmusik)« heißt es: »Geprägt wurde der Begriff »Hamburger Schule« von taz-Redakteur Thomas Groß in einem Artikel anlässlich der fast gleichzeitigen Veröffentlichung zweier Alben im Jahr 1992: Cpt. Kirk & – *Reformhölle* und Blumfeld – *Ich-Maschine*. Die angedeutete Ähnlichkeit zur akademischen Frankfurter Schule sollte die Beschäftigung mit Themen beschreiben, für die deutschsprachige Musik bislang nicht bekannt war.« ([http://de.wikipedia.org/wiki/Hamburger_Schule_\(Popmusik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Hamburger_Schule_(Popmusik))), gesehen am 12.03.2012.
- 6▶** Peter Licht: *Lied gegen die Schwerkraft*. Album: *Vierzehn Lieder*, 2001.
- 7▶** *Lieder vom Ende des Kapitalismus*, 2006.
- 8▶** Ein pointiertes Gegenbeispiel liefert etwa 2009 Peter Fox, exakt in seiner lässigen Marschmusik: *Orangenbaumblätter liegen auf dem Weg! Hier ist kein Akzent verschoben*, selbst die synkopistischen Blätter schleppen sich völlig korrekt und wiederholbar in die Zeile.
- 9▶** Kerstin Grether, *Zungenkuss*. Du nennst es Kosmetik, ich nenn es Rock'n' Roll. Frankfurt/M. 2007, 118.
- 10▶** Christiane Rösinger (Musikerin bei Britta und den Lassie Singers und Autorin): »Der Fluch des dritten Albums«, Text im Booklet der Neuauflage von »Wir kommen um uns zu beschweren«, Rock-o-tronic Records 2009, o.S.
- 11▶** Im Vergleich zur Beschwerde-Nostalgie erscheint die Strategie Peter Lichts wesentlich produktiver, die in einem Anflug von Utopie nicht die Beschwerde, sondern den Kapitalismus in eine nostalgisch aufgerufene Vergangenheit verlegt: »Weißt du noch, wir regelten unsre Dinge übers Geld«. *Lied vom Ende des Kapitalismus*.

- 12** ▶ Grether, Zungenkuss, 2007, 118.
- 13** ▶ Interview von Max Dax und Wibke Wetzker mit von Lowtzow, Zank und Müller, *Wahnverwandtschaften*, in: *Spex*, 1/2010, 43–47.
- 14** ▶ *Spex*, 1/2010, anonymier Aufmacher zum Text von Wibke Wetzker: *Tocotronic: Rekapitulation*, 41.
- 15** ▶ Wibke Wetzker, *Tocotronic: Rekapitulation*, in: *Spex*, 1/2010, 41–43, hier 41.
- 16** ▶ Ebd., 42. – »Es gibt aber auch klare Verweigerungen. Diese werden allerdings sofort Teil des Diskurses.« Die taz konnte schon am 11.1.2010 nicht anders als aus der Welt am Sonntag zu zitieren, in der von Lowtzow dann doch mal Fragen nicht beantwortete, was allerdings auch gleich abgedruckt wurde: »Was sind die Themen? – Ich kann auf solche Fragen nicht antworten. Man kann es ja hören und sehen. – Was bedeutet ›Bitte oszillieren Sie zwischen den Polen Bumms und Bi?‹ – Also ich kann auf solche Fragen nicht antworten, es tut mir leid. – Empfinden Sie sie als unangenehm? – Ich finde sie, ehrlich gesagt, doof.«
- 17** ▶ Arno Frank lässt das taz-Gespräch eine ganze Weile gegen manchen Strich und in Kurven laufen, aber als er nach der ersten Zeile des Albums fragt und erfährt, dass es ein verzerrtes »contra Tocotronic« sei, muss er doch nach der Funktion »eingebauter Dementis« fragen und danach, ob Verweigerungshaltungen links seien. Die Antwort lautet: Man könne ja heute kaum sagen, was links sei oder was an Musik links sei. Sie als Band seien aber einfach mal links. – Womit Tocotronic Dekonstruktion und Standpunkt gleichermaßen in Anspruch nehmen. Die Anschlussfrage nach der Musik als Ware bekommt den Verweis auf die sog. »Technik der reflexiven Analyse«, die langfristig politischer sei als jede Parole – »die Diagnostik der Verhältnisse in die Kunst einzuschreiben, das ist schon die halbe Miete« (von Lowtzow). Die Technik der reflexiven Analyse, Interview von Arno Frank mit Dirk von Lowtzow und Arne Zank, in: *taz*, 16./17.1.2020, 25.
- 18** ▶ Aber für konstruktive Kritik danken wir Kathrin Peters.

Abb. 1



Schweineschlachten – Zwei Arten Fleisch

Schweineschlachten, dieser Teil der lange vergessenen Serie von Sigmar Polke aus den 1970er Jahren ◀1, zeigt am Fleisch und seinen Lebenslagen diverse Variationen von Sex und Transparenz. Die beiden Figurengruppen links und rechts der Bildmitte stammen aus Printvorlagen, die als Science-Fiction-Pulp beziehungsweise linke Untergrundpresse nicht in die typische Zitatkultur der Pop Art fallen, insofern sie weniger selbst Teile der Konsumkultur darstellen als schon in ihren Herkunftskontexten selbst kommentierende Funktion haben. ◀2 Durch die Zusammenstellung, ja Konfrontation geraten die Körper in schiefe Analogien.

Polke fand die Bildvorlage der linken Seite in dem Sammelband *Science Fiction Art*, der im April 1976 erschien. ◀3 Sie stammt ursprünglich aus einem Heft der Reihe *Thrilling Wonder Stories* von 1952, gezeichnet von Alex Schomburg (Abb. 2). ◀4 Das Bild zur Geschichte von Kendell Foster Crossen über die »Kapriolen« des intergalaktischen Wirtschaftshelden Manning Drago zeigt *The Festival of the Planets*, bei dem alle sich verkleiden und drei Tage ein ausschweifendes Leben führen. Die Figur in der Mitte ist die als orientalische Hofdame verkleidete Schönheit Vega; der Kleriker und die blonde Frau spielen in der Geschichte keine Rollen und signalisieren nur indirekt das gewaltsam Sexuelle des Festivals. Das konnte Polke aus dem Bildersammelband nicht wissen – dort ist lediglich die Vorzeichnung für das Magazin abgedruckt –, er hat aber eine Spur des Karnevalesken behalten. Die weiteren Figuren wie auch die Ufos oder »Nuyorks« futuristische Architektur der Vorlage ließ der Künstler weg und ersetzte insbesondere die Autobahn der zukünftigen Fahrzeuge, die in eine offene Ferne führt, durch eine abstrakte rote Struktur, die an eine Treppe erinnert. Auch die Sektschale der planetarischen Party kommt hier nicht mehr vor; wie in der rechten Bildhälfte hätte sie für einen bourgeoisien Habitus stehen können, eine Abgrenzung zu Bier und Wein der Arbeiter und Angestellten.

Die Bildvorlage wurde im Uhrzeigersinn um etwa dreißig Grad gedreht. Dadurch läuft die Achse der Vega parallel zur Treppenstruktur (als Aufstiegs- und Fortschrittsmetapher), die als roter Strich in rechten Winkeln in der Bild-



Abb.2

mitte nach links oben läuft und ein Echo in der Linie findet, die der rechten Figurengruppe unterlegt ist. Während die maskierte Vega durch die Drehung von einer aufrecht Tanzenden zu einer fast losfliegenden Superwoman wird – Superwoman war als historische Comicfigur in den 1970er Jahren eine vielzitierte Ikone vom Mainstream-Fernsehen bis zur feministischen Kunst, etwa in Dara Birnbaums Videoinstallation *Technology / Transformation: Wonder Woman* aus den Jahren 1978–79 –, gerät die blonde Frau stärker in eine Opferposition, kippt in die Lage des Schweins auf der rechten Hälfte der Papierarbeit. Um dreißig Grad veränderte Körperhaltungen vergrößern die unterschiedlichen Situationen von zwei Frauen ganz erheblich: Ihre *Sexyness* macht sie stark oder zum Opfer.

Die Figurengruppe mit dem Schwein rechts stammt aus der Pariser Monatszeitschrift *Actuel* vom April 1974 (Abb. 3). *Actuel* brachte US-amerikanischen Pop in die Szene linker Intellektueller, wo sie bislang als kleinbürgerlicher, kapitalistischer *Mainstream* abgelehnt wurde. Und wer in Deutschland *Actuel* las, konnte vermittelt durch kommunistisch geschulte Redakteure ein anderes Amerika finden als das, was nach 1945 per Disney, Hollywood, Superheldencomics oder in den *American Top 40* die deutsche Alltagskultur prägte.

In *Actuel* steht das Bild ohne Angabe von Urheber oder Bildtitel in einem Beitrag zur Rolle von Psychologie und Personalmanagement in den Betrieben, genannt »psychologie des sauvages«.◀5 Eine anonyme Psychologin fordert im Interview eine »Psychoanalyse der Fabrik«. Im Kontext einer Kritik an kapitalistischer Systemlogik, Rassismus und Sexismus auf den Führungsetagen geht es auch um die Methode, Tests per Fragebögen mit Mitarbeitern durchzuführen. Erst die umgangssprachlichen Wendungen zum Gebrauch dieser Tests erlauben eine Beziehung von Text und Illustration sowie zum Titelbild des Hefts: Ob es besonders blöde Tests gebe, will Interviewer Jean-Paul Ribes wissen, *des tests particulièrement cons*? Die Psychologin antwortet mit einer Widerstandspraxis: Man könne beispielsweise eine fiktive Person antworten lassen, um sich wenigstens einen Moment lang zu amüsieren: »s'amuser un moment avec la connerie des autres«.◀6 Die »Dummheit der Anderen« taucht auf dem von Géraldine Mandrax gezeichneten Cover der Zeitschrift wieder auf (Abb. 4), wo eine Reihe von hinter einander stehenden Männern jeweils auf den Mantel des Vorderen ein Wort pinselt: CON, Blödmann, während der Reihenvorderste an eine Wand pinselt: *La connerie, c'est les autres*. In Abwandlung des berühmten Sartre-Zitats, nach dem die Hölle die anderen sind, sagt hier jeder über den anderen, er sei blöde, oder zusammengefasst: dass die Gesellschaft der anderen blöde sei. *Cons* und *conneries*, die Blödhheiten und Schweinereien, bilden einen sprachlichen Bezug zu den *cochons*, den Schweinen – und in der Bildsymbolik des *Schweineschlachtens* werden sie wie auch im Argot über die Weiblichkeit kurzgeschlossen.◀7



Abb.3

Abb.4





Eine Figur aus *Actuel* fällt bei Polke fast heraus: Wo in der Bildmitte von *Schweineschlachten* schemenhaft eine Faust in Umrissen gereckt wird, ist in der Vorlage noch eine weibliche Person zu sehen, die ein langes Messer in die Seite des Tiers sticht. Die rebellische Geste gerät zum Hintergrundschatten, und durch die geschlechtliche Veruneindeutigung entsteht eine Polarisierung der Geschlechter auf die beiden Bildhälften.

Die beiden Figurengruppen sind von Polke in verschiedenen Reproduktionstechniken wiedergegeben. Vega erscheint links als Schwarz-Weiß-Zeichnung, so dass die darunter liegenden Farbflächen in den Aussparungen zwischen den deutlichen Linien sichtbar bleiben. Die Figurengruppe rechts ist in einem Sepiaton gehalten, der an alte Fotografien erinnert und einen dokumentarisch-nostalgischen Ton verleiht. Ihre Linien sind unscharf, da mit Kohle gezeichnet, der Holzstaub wurde verrieben, verwischt und partiell laviert. Das macht die Gesichter tendenziell unkenntlich, während Vega trotz der Augenmaske sofort wiedererkennbar scheint. Hier begegnen sich verschiedene Bilderpolitiken.

Wo der Körper von Vega durchscheinend ist für die Rot- und Lilatöne der horizontalen malerischen Strukturen – aber auch für den Bildträger Papier, wodurch sie eine weiße Haut erhält –, tauchen die Figuren rechts in eine braune Farbfläche ein und ihre Darstellungsbedingung verschmilzt derart mit ihrem Hintergrund, dass sie die Bedingung der Sichtbarkeit tendenziell unsichtbar machen. Über dieser Kohlezeichnung – eine für Polke ungewöhnlichen Faktur

–, von der man nicht sagen kann, zu welcher Bildschicht sie gehört, liegt noch eine weitere Farbebene, die aus goldenen Farbspritzern besteht. Der Körper des Schweins besteht größtenteils aus dem weißen Papiergrund und stellt die größte durchscheinende Fläche der Figuren dar, als unterstes Glied einer Kette von vier hinter ihm angeordneten Gestalten, deren vorderste hinter ihm kniet und ihm ein Messer von oben sorgsam in den Rücken sticht. Hinter dieser Figur stehen zwei weitere, ebenfalls männlich und im Frack und so, dass sich ihre Körper vom Gürtel abwärts berühren könnten, was durch das Verschwimmen der braunen Vordergrund/Hintergrundfarbe nicht gezeigt wird. Während sich links ein Mann auf den weißen Leib der blonden Frau wirft, wobei mindestens der Knauf seines Schwertes zwischen ihren Beinen zu liegen kommt, wird rechts in einer sexualisierten Figurenanordnung Sodomie und Homosexualität angedeutet – genauer gesagt, weniger in der Anordnung, denn in der Vorlage liegt diese Assoziation nicht nahe; es ist erst die Handhabung der Zeichenkohle, die eine suggestive Uneindeutigkeit im Kontrast zu den Deutlichkeiten der linken Bildhälfte hervorruft. Das Messer der aus der Vorlage nicht ganz übernommenen Figur bildet ebenfalls eine Bilddiagonale, steht im rechten Winkel zur aufsteigenden Treppenstruktur und parallel zur unsichtbaren Waffe des oben liegenden Mannes der linken Bildhälfte – womit eine Analogie der Penetrationen von Frau und Schwein gesetzt wäre, von Phallus und Waffe.

Die rechte Fläche ist wie besudelt mit den goldenen Spritzern – wie nach einem »Schweineschlachten«, das schon stattgefunden hat. Der in der rechten unteren Ecke auf allen Vieren kniende Mann ohne Gesicht blickt das Schwein an: Ein Mensch begibt sich auf die Ebene der »armen Schweine«, erwidert ihren Blick. Wenn es eine Analogie gibt zwischen Frau und Tier, zwischen den beiden weißen Figuren rechts und links, den am meisten transparenten Körpern – also den Blick auf den papierenen Bildgrund freigebenden –, den gefickten Figuren, dann sind die Varianten unterschiedlich pointiert: Hände rechts werden tätig, greifen und morden; Hände links sind selbstreferentiell oder weisen ins Nichts. Andererseits sind links die Augen ausdifferenzierter, die Frauenaugen, die Clownsaugenhöhlen, Augen hinter Masken, finstere Schurkenaugen, während man rechts nur dunkle verwaschene Höhlen sieht; am ehesten lässt sich noch am Auge des Schweins so etwas wie ein Ausdruck ablesen.

Die klaren Linien, das Schwarz auf Weiß, die Durchsichtigkeit des Gemachtseins und der Ebenen garantieren nicht für Aufklärung, während das Undurchsichtig-Verschmierte, die unlesbaren Mimiken, das hinterrücks Agierende, das Dunkle zumindest nicht so tut, als könne es der Welt ein lachendes

Gesicht entgegenhalten. *Schweineschlachten*: Fleisch, Sex, der Braten, in den Varianten zweier Körper, die nicht wie die dunklen Flächen der Männer die Gemachtheit des Bildes verdecken, aber sie decken damit auch keine »Gründe« mehr auf. Derweil kann man immer noch Party machen.

Anmerkungen

- 1 ► Sigmar Polkes zehnteilige Werkgruppe »Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen« (1974-1976) wurde erst 2009 von Dietmar Rübel und Petra Lange-Berndt in einer dreifachen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, co-kuratiert von Dorothee Böhm, wieder zugänglich gemacht. »Schweineschlachten« ist der Titel eines dieser großformatigen Papierarbeiten, die die 1970er Jahre spiegeln: Popkultur, Frauenbewegung, Künstlergemeinschaften, Zitieren und Collagieren, Kapitalismus und Konsum... vgl. Petra Lange-Berndt, Dietmar Rübel (Hg.), Sigmar Polke: Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre, Köln (Verlag Walther König) 2009; übersetzt: Sigmar Polke: We Petty Bourgeois! Comrades and Contemporaries. The 1970s, Köln, London (Walther König/Thames & Hudson) 2011.
- 2 ► Zur Frage nach dem Zitat in der Pop Art, dem Kybernetischen oder Un/Geistigen der Wiederholung insbesondere in Polkes »Bildübertragungen« vgl. Erhard Schüttpelz, Höhere Wesen befehlen, in: Gerhard v. Graevenitz, Stefan Rieger, Felix Thürlemann (Hg.), Die Unvermeidlichkeit der Bilder, Tübingen 2001, 187–205, hier 192ff.
- 3 ► Brian Aldiss, Christopher J. Foss (Hg.), Science Fiction Art, London, April 1976, 47. Für die Recherche der Bildvorlagen bin ich Petra Lange-Berndt und Dietmar Rübel zu herzlichem Dank verpflichtet.
- 4 ► Doppelseitige Zeichnung von Alex Schomburg, in: Samuel Mines (Hg.), Thrilling Wonder Stories, Bd. 41, Nr. 2, Dezember 1952, 10, 11; dort illustrierte sie die Geschichte von Kendell Foster Crossen, The Caphian Caper, 10–43.
- 5 ► Jean-Paul Ribes, Patron et Parano, in: Actuel, Nr. 41, April 1974, 28–30, das Bild findet sich auf S. 29.
- 6 ► Ribes, Patron et Parano, 30.
- 7 ► Denn »con« steht im Argot auch für »Fotze«; die Beleidigung ist damit stärker als z.B. das geschlechtsneutrale »Arschloch« mit dem weiblichen Geschlecht verbunden.

We love to gendertain you: Sexualität digitaler Romantiker. Zu »Could it be« von Monochrom

Sexualität scheint antiquiert, ein Thema, das sich für Retro-Sendungen zum 1968er-Jubiläum eignet: Oswald Kolle revisited, Gab es wirklich freie Liebe in den Kommunen, Wer hatte nun was mit Baader? Anderenorts wird der sexuelle Vollzug, je nach Standpunkt, weiter enttabuisiert oder normalisiert, wo Prostitution zunehmend legalisiert, jedenfalls Sperrbezirke aufgeweicht und Sexarbeiterinnen krankenversichert werden. Wenn der Papst in Afrika Kondome verdammt, so verdammt er immerhin nicht gleich im ersten Atemzug die Sexualität. »Sexualität« ist etwas aus dem Blickfeld gerückt, und das ist eigentlich gut so, denn damit tritt auch eine etwaige Repression in den Hintergrund, und für den immer noch gültigen Zusammenhang von »Sexualität und Wahrheit« ist der identitätsstiftende Geständnisdrang etwas weniger dringend.

Diese oberflächlichen Zeichen einer Entspannung erscheinen allerdings in einem anderen Licht, wenn man sich die Bedeutung von »Sexualität« für die Geschlechterforschung ansieht. *Sex* und *gender*, Weiblichkeitsbilder und Männlichkeitsklischees, Anatomie und Schicksale, Rollen und ihre Intersektionalitäten werden seit Jahren immer ausdifferenzierter analysiert. Judith Butler hat die Konstellation aus *sex*, *gender* und Begehren als ein Machtdreieck beschrieben, dessen Eckpunkte von heteronormativen Diskursen dazu benutzt werden, den jeweils anderen Eckpunkt zu legitimieren. **1** Eine normale Person ist demzufolge nicht nur durch eine Übereinstimmung ihres körperlichen Geschlechts mit ihren sozialen Verhaltensweisen charakterisiert, sondern auch durch die korrekte Adressierung ihres Verlangens (auf eine Person des anderen Geschlechts). Sabine Hark hat herausgearbeitet, wie die Rezeption der Butlerschen Thesen gerade hier einen blinden Fleck aufweist. Während, erstens, zahlreiche Arbeiten *sex* und *gender* fokussieren, blieb die Sexualität (ob als Vollzug oder als Verlangen danach) als konstitutiver Faktor des Gefüges eher unbeachtet. Zweitens wurde dieser Fleck zum Einstiegstor für homophobe Züge auch der feministischen Forschung. Die Wendung zur Sexualität nämlich wurde in der Rezeption nicht nur weitestgehend in den Hintergrund gedrängt und damit, so Hark, eine der innovativsten Elemente in Butlers The-

oretisierung, vielmehr gilt vielen GenderforscherInnen Sexualität weiterhin als (,privates) Persönlichkeitsmerkmal und nicht als (,öffentliche) Kategorie der Macht.◀2 Fazit: »Der akademisch gewordene Feminismus erwies sich so als *gatekeeper* gegenüber (hetero)sexualitätskritischen Forschungsperspektiven bzw. gegenüber Queer Theory.«◀3 So bleibt »Heterosexualität« Teil eines Machtregimes, von dem die Frauenforschung zuvor noch behauptet hatte, es sei dem Entstehen des Wissens nicht äußerlich.

Ein kleiner Film einer Wiener Aktionskunsteinheit hat mit einfachen Mitteln diese Programme, Transmissionen und binäre Geschlechtsidentitäten in einen Musikclip, eher: einen Mini-Musical-Film gefasst. Monochroms »Could It Be?« ruft in fünf Minuten mit drei Farben und ca. fünf visuellen Elementen eine Reihe von kultur- und medienhistorischen Geschlechterkonfigurationen auf: vom Ballsaal bis zu Nullen und Einsen.

Männer, lehnt Euch zurück unterm Schnurrbart

Die Wiener Gruppe monochrom agiert seit Anfang der Neunziger Jahre zwischen Kunst, Aktionismus und Theorie.◀4 Nach den vorigen Studioalben »Zukunftslektorat« (2004) und »Geburtstag des Kapitalismus« (2005) erschien 2008 »Carefully Selected Moments«, und hierauf findet sich der Song »Could It Be«◀5, eine Auskopplung des monochrom-Musicals von 2005, »Udo 77«◀6, begleitet von einer Selbstverständnis- und Hör-Anleitung. Im Booklet zur CD rechtfertigen sich die Produzenten: Immerhin seien es die Homosexuellen, die als einzige Musicalbesucher nicht vollständig bescheuert aussähen, daher hätten sie ein Recht auf ein angemessenes Programm:

We believe it's a shame that they are supposed to dream and feel and fag around to stupid heterosexist bullshit feelings enacted by stupid heterosexist bullshit characters. And it is those homosexuals whom the two male sub-processes sing this duet for. That is to say: We Mariah Carey for you. And: We love to gendertain you.

Natürlich wisse man, dass die Homoehe ein mieser liberaler Trick sei, mit dem man das auf der kleinbürgerlichen Ehe verankerte Patriarchat stützen wolle, und dass sich die Welt in einen Garten Eden verwandeln werde, sobald man sich nicht mehr gegenseitig heirate. Aber da es nunmal ums Geld gehe, Dummchen, und man die Hure des Kunstmarkts sei, präsentiere man den ersten homosexuellen *marriage song* (wer heiraten müsse, solle das mit seinesgleichen tun; Sex wäre schließlich auch besser, wenn man die Genita-

lien schon kenne, um die es geht). Die Empfehlung an alle männlichen Zuhörer lautet:

So just lean back, male buyers of this album, and let your socially suppressed homoerotic longings flush through your body. Enjoy a little break from reproducing the system's matrix as what you consider to be your authentic sexual fantasies. Just think about your driving instructor putting his strong and hairy arm around you. Enjoy his moustache working his way down to where some parts of each of us come from. We say: There's a very sensation/ Just beyond information/Is it modification/Could there be something new? You say: It's not Zero/It's not One/It has only just begun/It is you/It is me/Could it be? – Ok?

Und damit sind wir im Film zum Song angekommen.◀7 Liedproduzent und Liedkonsument antworten sich über den *blow job* des haarigen Fahrlehrers mit eben den Zeilen, die die beiden *gay subroutines* im »Musikvideo« tanzend miteinander austauschen.

Operations of love

Zu Beginn stehen sich zwei weiße Rechtecke auf schwarzem Grund an den äußeren horizontalen Bildschirmgrenzen gegenüber, ähnlich den Ping-Pong-Symbolen auf dem Fernseher beim frühen Computerspiel oder dem Cursor auf frühen IBMs und Ataris. Sie bewegen sich im Takt aufeinander zu, stehen nebeneinander, dann vergrößern sie sich leicht im Rhythmus der Musik, aber nur einen Millimeter, berühren sich nicht, und ziehen sich auf die alte Größe zusammen: wie ein Herzschlag, ein Puls, ein Erbeben, eine organische Bewegung, die der anthromorphisierenden Lesart nur durch ihre Gleichmäßigkeit mechanisch wirkt. Die beiden haben also ihr Herz füreinander entdeckt und bewegen sich fortan zusammen über die Fläche, während der Liedtext Vokabeln aus der Computersprache in die des Schlagers importiert (*there's a new operation/like a re-installation/could there be a relation/with somebody like you?*) und die beiden sich schließlich in ein Quadrat zusammenschließen, das wächst, unscharfe Ränder bekommt, sich rosa färbt und schließlich – bei »you« – den ganzen Bildschirm bedeckt (Abb. 1), der fortan von rot blinkenden Herz-Ketten kitschig umrahmt ist. Spätestens jetzt ist klar: die beiden sind die »gay subroutines«, die während des Intros angekündigt wurden. Während reduzierte Menschenfiguren etwa als Piktogramme auch beim *bitfilmfestival* Hamburg 2009 (Abb. 2), bei der *Hedonistischen Internationalen* 2007 (Abb. 3) oder monochroms eigener Werbung für die Arse Elektronika (Abb. 4) weiterhin paarweise männlich/weiblich auftreten◀8, ist das Paar

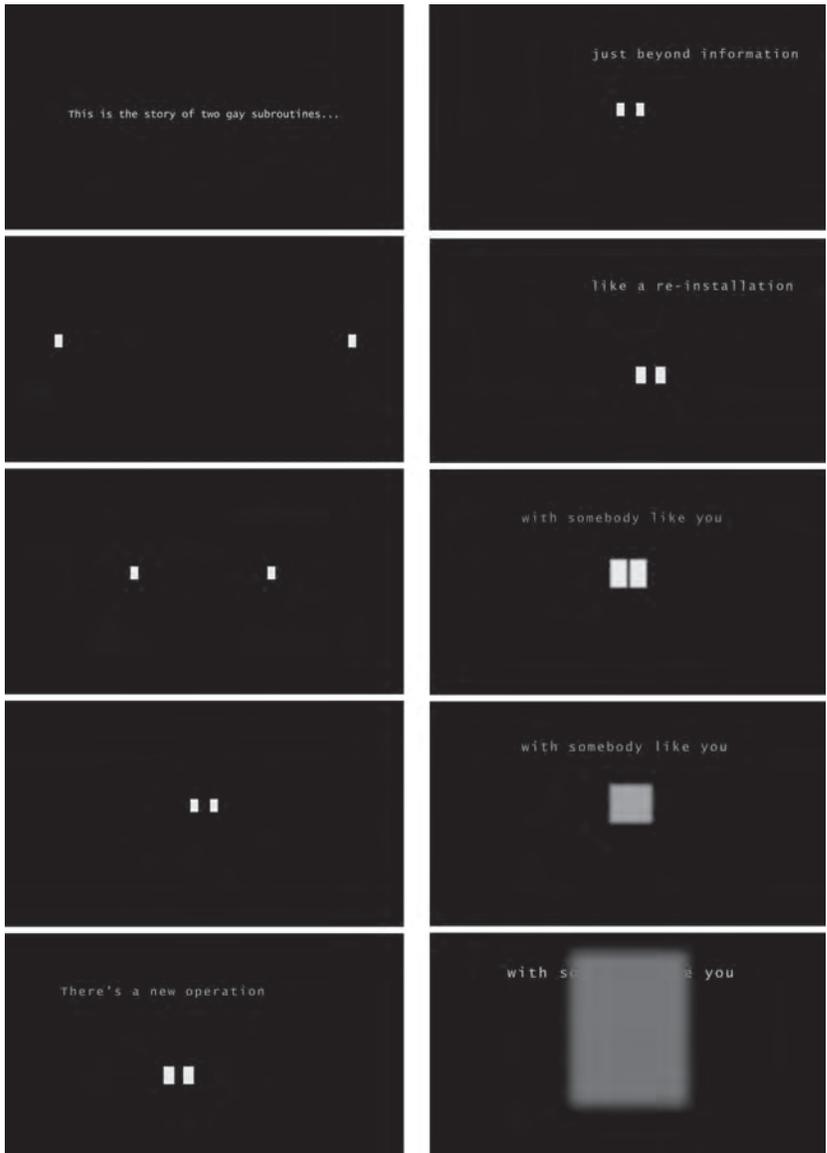


Abb. 1

aus zwei digitalen Elementen hier zunächst sexuell unkenntlich, durch den visuellen Anspielungsrahmen des von oben gefilmten Tanzes und die konventionelle Musik eher als Heteropaar zu vermuten, und es sind erst die Stimmen, die das ändern: sie sind homo, und sie sind männlich. Die Stimmen sind offensichtlich nicht ausgebildet, und wahrscheinlich verlangsamt; sie folgen den Regeln des heterosexuellen Paargesangs, dem Abwechseln und ineinander Verschränken der jeweiligen Textzeilen, den zwischen oben und unten aufgeteilten Stimmlagen, dem ruhigen Viervierteltakt, den Kadenzten, der obligatorischen Modulation. *There's a new sensation deep inside of me/my memory didn't know/it's not zero, it's not one/it has only just begun* (Abb. 5): Nun bewegen sich die beiden *gay subroutines* nach verschiedenen Regeln.

1. Sie kreisen miteinander über die Fläche (wir beobachten sie wie mit einer Kamera im *top shot*, 2. dabei kreisen sie um die eigene Achse (beschleunigt, wie bei einer Walzerdrehung), 3. gelegentlich verschmelzen sie zu einem Quadrat, wie im rhythmischen Aufleuchten im Takt aufglühend und sich wieder trennend. Die drei Bewegungsregeln werden getrennt eingeführt und gemäß den musikalischen Steigerungen strophenweise miteinander kombiniert. Nur beim Oboen-Solo hüpfen die beiden in Bögen wie Verliebte über eine Wiese (Abb. 6), vielleicht wie Rehe, bevor sie federleichte Kreise ziehen, als Bienen oder Vögelchen, jedenfalls: unschuldige Tiere. Nur eine leise Andeutung könnte gegen die Monogamie, den ausschließlichen ›Zugriff‹ durch eine *routine* auf die andere im Sinne von Open Access oder Freeware vermutet werden – *I feel the license to fold you/oh yes please fold me, I'm free... my*



Abb.2-4



system's ready to hold you/no limits I can see –, wenn man die ›Freiheit des Zugangs‹ auf das Paar überträgt. Aber die letzte Wiederholung des Refrains, *could it be*, endet mit dem Wort *love*. Nicht Sex, sondern Liebe, Fanfare, Tusch: Aus dem verschmolzenen Quadrat in der Bildmitte explodiert in alle Richtungen ein Feuerwerk aus roten Herzen, und wieder ist unser Auge *on top of it*, bis der Film endet: Aus dem Pool der filmischen Bildcodes werden die Überblendung (verschmolzene *subroutines* wachsen an, bis sie die ganze Fläche weiß füllen) und am Schluss die kreisrunde Abblende zitiert (Abb. 7). Damit ist es wirklich ein *marriage song* geworden. Nach dem Hochzeitstanz darf es zum Kuss kommen, aber vor die endgültige Vereinigung setzt sich verschleiern die visuelle Liebesentladung, nach der die Geschichte dann auch nicht weitergeht.

Sex nicht zeigen, aber doch zeigen, dass es geschieht: Dafür sorgte früher der erste Kuss am Ende einer Liebesgeschichte und der Hochzeit nicht nur vor der Abblende, sondern die Abblende schnitt wie mitten in den Kuss hinein, so dass dem Publikum für einen Moment so schwarz vor Augen wurde, als hätte es selbst die Augen beim Küssen geschlossen.

Nullen und Einsen

Wenn Anziehungskraft zwischen zweien besteht, wie gleich oder ungleich können sie sein? Was macht diese Darstellung von zwei-

Abb.5

en (wenn sie digital sind, müssen sie sogar als quasi-identisch gedacht werden) gleichzeitig so plausibel und irritierend? Wenn die filmischen Konventionen, die wir als Mann und Frau codiert kennen, sich hier im homogenen Milieu (denn das Digitale macht ja angeblich alle Differenzen zunichte) abspielen, können die *visual puns* dann funktionieren? Wenn die beiden Kästchen sich vereinen: hat diese digitale Sexualität etwas über *sex* und *gender* der einzelnen Kästchen ausgesagt?

Offensichtlich ist unser binäres Geschlechtersystem so reduziert, dass es mit wenigen Handgriffen evoziert und mit ebensowenigen umcodiert werden kann: zwei zu kitschiger Musik Tanzende müssen wohl männlich und weiblich sein; zwei männliche Stimmen im Duett müssen wohl homosexuell sein. Hier findet keine Vervielfältigung der Geschlechter statt, keine dritten Geschlechter, keine sexuellen Transgressionen. *It's not zero, it's not one*: In dieser Zeile liegen zwei Bedeutungen. Als Repräsentanten für die beiden Ladungszustände von Speicherteilchen gelesen heißt es eigentlich: Entweder Strom fließt oder Strom fließt nicht – das wäre eine eindeutige ›Inscription‹ eines der beiden Buchstaben des Binäralphabets, was hier durch eine zweite Bedeutungsebene gelegnet wird. *Nicht Null nicht Eins* ist das neue Element, das zur Einheit verschmolzene Paar. Das wäre für Algorithmen unverdaulich, die eben nur auf zwei zählen. Offen bleibt, ob das Unverdauliche in der Geschlechterkombination bestehen wird oder im Paarmodus (was dann auch Heteropaare miteinschließen würde). Sprengt der Akt der Vereinigung nur dann die binären Konventionen, wenn ihn zwei gleiche vollziehen? (Abb.8)

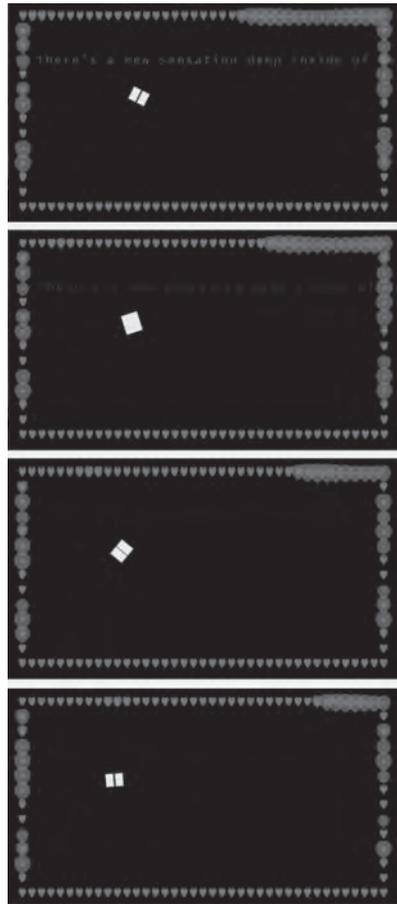


Abb.6

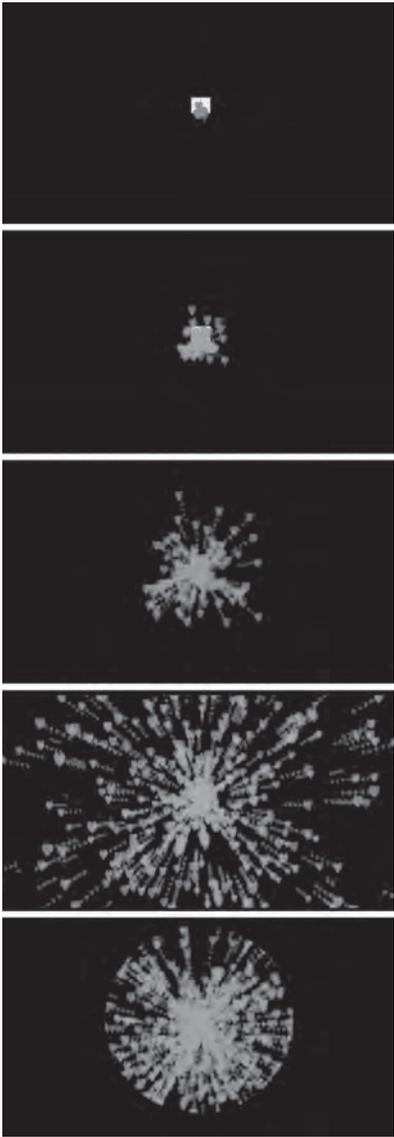


Abb.7

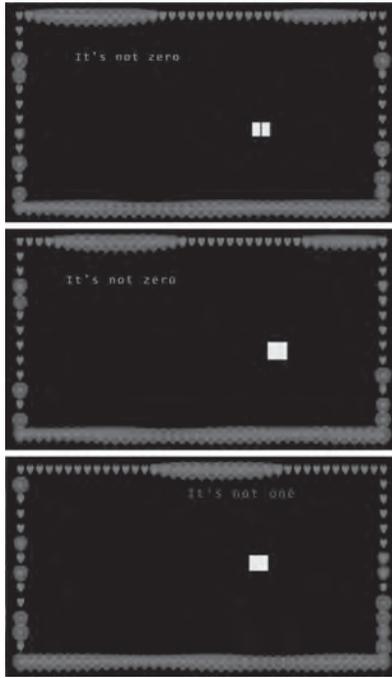
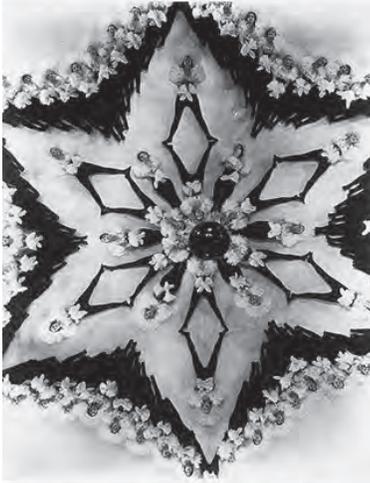
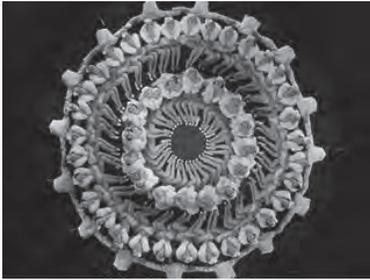


Abb.8

Vereinigungen: Paartanz und Künstliches Leben

Die Subroutinen tanzen nun nicht irgendwie miteinander, sondern sie bewegen sich im klassischen Paartanz-Muster. Dessen körperliche Nähe, insbesondere das fortwährende Drehen des Paares etwa beim Walzer, sorgt für einen Rausch der Sinne, so die zeitgenössische Kritik: für einen wahren Taumel, der entsteht in einem explizit geschlechterbestimmten Akt, durch Führen und geführt Werden, wodurch die Welt um das Paar herum versinke. Ein festgelegtes Schema, in dem keine individuellen Abweichungen vorgesehen sind, organisiert jedenfalls Körper, Raum und Bewegung, je nach Kopfdrehung Schwindel und Überschwang, Tempo und die Paar-Konfiguration, die Körpernähe und das raumgreifende Touren der um sich selbst drehenden Tänzer. Tanzforscherin Brandstetter verweist darauf, dass diese Bewegungsästhetik das Alte (die bürgerliche Ballkultur des 19. Jahrhunderts) mit dem »Aus-Schweifenden« verbindet, den Gesellschaftstanz mit dem gleichzeitig florierenden Bühnentanz-Typus, auch das private Paarglück und die Öffentlichkeit (des Ballsaals oder der Ballettbühne). ◀9 Zwei um sich und miteinander kreisende Subroutinen vollziehen also eine Routine, in die sie nie Eingang hatten (auch im 20. Jahrhundert schließen organisierte Tanzwettbewerbe gleichgeschlechtliche Paare in der Regel noch aus), deren Rausch ihren Berechnungen fremd sein müsste, deren überaus fleischlich-analoge Geschichte allen Klischees des Digitalen entgegensteht und deren ›Öffentlichkeit‹ in ihrem Medienzeitalter eine völlig andere Form bekommen hat. Dass sie auf ihrem (Monitor)Rechteck eine besondere Inszenierungsfläche haben, verweist wiederum auf die Tanzbühne, die in den 1930er Jahren in opulente Verfilmungen Eingang fand.

Tanzende Körper zu Ornamenten zu machen, Mengen oder Paare senkrecht von oben zu filmen, so dass sie zu abstrakten Objekten werden, sie in schwarz-weiß-Geometrien zu bewegen, das sind Kennzeichen der Filmchoreografien von Busby Berkeley. In Filmen wie *42nd street* oder *Golddiggers of 1933* (USA 1933) und *Dames* (USA 1934) macht er den *top shot* seiner Kamera zum Strukturelement eines neuen Filmraums aus Körpern, bei dem die Oberflächen von TänzerInnen und die Flächigkeit des Bildes durch verschiedene Tricks immer wieder ineinander umklappen (Abb. 9, 10). Im monochrom-Clip werden verschiedene dieser Elemente zitiert: die Perspektive auf die Tanzenden ebenso wie das ›Hineinfliegen‹ eines tanzenden Körpers in die (virtuelle) Kameralinse hinein, so dass die Linse vom Körper ganz ausgefüllt wird, die Bildfläche die Farbe des Körpers annimmt und zum Hintergrund für einen neuen Tanz wird. Prominent ist die Szene aus *Dames*, in der ein Girl wie von einer schwar-



zen Kanonenkugel nach oben gezogen hoch zur Kamera ›fliegt, bis die Bildfläche mit dem Schwarz der Kugel ausgefüllt ist (Abb. 11, 12)◀**10**; *Could it be* zeigt entsprechend die anwachsenden Routine-Rechtecke, bis sie – rosa oder weiß – einen neuen Bildschirmhintergrund stellen. Zwar sieht man bei Berkeley eher Kreise und Massen; er spielt mit dem Spannungsverhältnis von Individualität und Anonymität der Girls, was für Monochrom gerade keine Rolle spielt; aber dennoch funktioniert die visuelle Anspielung, die gerade den Kontrast zwischen filmhistorischer und computergenerierter Tanzbewegung akzentuiert. Claudia Reiche hat in diesem Zusammenhang von den »neu zusammengefügen Bild-Körpern« Berkeleys in den »lebenden Bildern« des Kinos gesprochen und diese mit Computerprogrammen in Bezug gesetzt, die ebenfalls »lebende Bilder« oder sogar »Leben« versprechen.◀**11** Es sind Artificial Life-Programme, die wie das berühmteste von John Horton Conway, *LIFE*, entworfen 1970 und später in der Programmiersprache C, in Java u.a. implementiert. Aus simplen, reduzierten Bewegungen von Pixeln werden darin Bewegungsmuster erkennbar, die sich teilweise zu selbstreproduzierenden Automaten entwickeln können und damit zu etwas, das als ›Leben‹ gilt (Abb. 13).◀**12** Wo sich Reiche für die ›Erotik‹ beider Arten von Bildern interessiert, ist es für unseren Zusammenhang der Bezug auf ›Sexualität‹: Pixel können sich jetzt geschlechtslos ›selbst reproduzieren‹; tanzende Elemente haben bis jetzt vor dem Reproduktionsakt haltgemacht, aber hier zeigen digitale Elemente schon vor der Abblende, dass sie ein eigenes Leben führen, das die Konventionen und Routinen selbsttätig bedient, wenn auch kei-

Abb.9-12

ne neuen entwickelt. Neues ist im Bereich der Sexualität auch nicht unbedingt nötig, um systemsprengend zu wirken, wie monochrom anlässlich einer einfachen Rekombination pornografischer Elemente demonstrierte.

Monochrom organisierte eine Reihe von Konferenzen über Sex und Technologie mit dem Titel »Arse Elektronika«. **13** In ihrem eigenen Beitrag zur Konferenz über Pornografie ging monochrom vom medial Repräsentierten zum Materiellen. Eine Hochrechnung der Menge von produziertem Sperma pro Pornofilm ergab für eine Videothek die Menge von 71 Litern, und diese wurde von monochrom hergestellt – durch ein bestimmtes Kochrezept für »Juicy Delight«. **14** Was als *cum shot* oder *money shot* den

Fluchtpunkt eines Pornos kennzeichnet, taucht hier als Ergebnis einer hausfraulichen Prozedur auf, deren Ergebnis auch noch weiterverarbeitet wird: Fotos zeigen dampfendes Sperma in der Pfanne auf dem Herd, andere die Flüssigkeit als Getränk im Glas, durch einen Strohhalm getrunken von einem Mann mit Schnurrbart. (Abb. 14-16) Im Vortrag ging es derweil und vor dem angekündigten gemeinsamen Verzehr mit dem Publikum um das Verbot mann-männlicher Berührung im Porno: Pornografie simuliere die Transgression nur und bleibe innerhalb eines heterosexistischen Rahmens. Das *fake sperm* aber sei eine präzise Darstellung von Technologie in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft.

Could It Be? bleibt dagegen zuckersüß. Kochrezept wie Standardtanz haben allerdings gemeinsam, nicht die Vorschriften zu ändern, sondern nur die gegebenen Bestandteile neu zu kombinieren, mit erstaunlichen Überraschungseffekten.

Vielleicht könnte man nun über *Zero, One* und *NotZeroNotOne* in Anlehnung an die Formulierung von André Wendler sagen: »Unsere Gefühle sind ihre Gefühle und wir leihen sie ihnen gern, denn außer Licht und Kamerabewegung haben sie in dieser Welt wie aus dem Bilderbuch nicht viel. Aber dieses Licht teilen sie bereitwillig mit uns.« **15** Das ist zwar für den Film geschrieben, der eine Gemeinsamkeit zwischen Personen vor der Kamera und vor der Leinwand schafft, indem er beide in ein Licht setzt, was man von den *gay subroutines* nicht sagen kann, aber es führt zu der Idee, dass wir ihnen unse-



Abb.13-16

re Gefühle gerne leihen, weil sie sie in uns hervorrufen konnten, weil unsere Liebesroutinen ebenso minimalistisch sind, oder weil künstliches und echtes Leben sich darin treffen, dass sie Mechaniken folgen. Ein Grund mehr, hier die Auflösung von Binarismen als Thema und Darstellungsweise wiederzufinden, und, wie wir hören: *it has only just begun*. Das war erst der Anfang.

Anmerkungen

- 1► Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990. Sabine Hark, *Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2005.
- 2► Es ist frappierend, wie vehement Teile der Kritik auf biologistische und homophobe Klischees zurückgriffen – eine Stelle im Unbewussten des feministischen Diskurses, die Hark als blinden Fleck liest, der zur Aufrechterhaltung von Positionen dient. Hilge Landweeargumentierte etwa 1994 mit der »altmodische[n] Vermehrung von Menschen«: ohne heterosexuelle Reproduktion gebe es weder Kultur noch Wissen; Barbara Duden sprach von einer »Entkörperlichung« durch *Gender Trouble*, und im Umfeld wurde über Butlers angeblich »männliches« Aussehen sowie ihre »Verführungskraft« bei jungen Frauen schwadroniert.
- 3► Hark, *Dissidente Partizipation*, 320.
- 4► Die Mischung beschreibt sich gut in den Selbstdarstellungen der Gruppe. Etwa im Interview: »Es gibt monochrom seit 1992/93 ungefähr. Der Gründermythos ist denkbar uninteressant. Die Idee war anfangs eine Flugzettelzeitschrift zum Thema elektronischer Gegenkultur und genereller alternativer Nutzung von Technologie zu machen, vielleicht ein wenig SciFi-angehaucht. [...] Was monochrom heute ist, diese Anhäufung verschiedenster medialer Praxen und Darstellungsformen, ist mit der Zeit entstanden. Unsere ersten öffentlichen Auftritte und Aktionen waren 1995. [...] monochrom ist eine uneigenartige Mischung aus proto-ästhetischer Randarbeit, Popattitüde, Subcultural Science und politischem Aktivismus.« Ein Interview von Kabal und Christian Rabanus mit Alexander Johannes Kluge und Alexander Frank Kluge (Namen sind der Redaktion bekannt) für den *borderline* Katalog, Mai 2002. <http://www.monochrom.at/mono-defaq.htm>, gesehen am 12.03.2012. Oder auf monochrom.at/: »monochrom ist durchaus eine international agierende, in wien, graz und bamberg situierte kunstneigungsgruppe, seit 15 jahren umtrieblich, mit diversen volontariaten in zahlreichen realitäten: internationale kunstszene, apfelsortenzucht, powerpointoperetten, feldgottesdienste, beweisführungen, schirmherrschaften, soziale praxis, game- und schämshows, theorie,

internet, dübel und schnittchen. v.a. das sammeln, gruppieren, registrieren und befragen (befreien?) von alltagskulturellen vernarbungen ist monochrom passion und quasi-ontologischer auftrag. kulturarchäologische grabungs sondagen in ideologie- und unterhaltungsstätten. staatlich geprüftes rhizom. die schönheit der impliziten kaputt-heit der selbstverständlichkeit ist anlass für phänomenologische wollust und (benutzer-)freundliche mikropolitische übernahmen. oder so. bildet to-do-stapel!« Oder auf YouTube: »monochrom is an art-technology-philosophy group having its seat in Vienna and Zeta Draconis. monochrom is an unpeculiar mixture of proto-aesthetic fringe work, pop attitude, subcultural science, context hacking and political activism. Our mission is conducted everywhere, but first and foremost in culture-archeological digs into the seats (and pockets) of ideology and entertainment. monochrom has existed in this (and almost every other) form since 1993.« Die Gruppe hat hauptsächlich männliche Mitglieder (2008: Johannes Grenzfurthner, Franz Ablinger, Harald List, Evelyn Furlinger, Frank Apunkt Schneider, Daniel Fabry, Günther Friesinger, Anika Kronberger, Roland Gratzler) sowie ungezählten MitarbeiterInnen. Eine Aufzählung ihrer Aktionen und Produktionen findet sich bei Wikipedia und auf der Projektwebseite.

- 5 ▶ *Could It Be*, Text und Musik: Richard Wientzek, Gesang: Richard Wientzek, Klas Yngborn, Arrangement: Richard Wientzek, Rupert Schellenberger, Oboe: Emanuel Büttner, alle anderen Instrumente: Rupert Schellenberger. Vgl.: www.monochrom.at/moments.
- 6 ▶ Im Rabenhof-Theater Wien führte monochrom im Mai 2005 unter der Regie von Johannes Grenzfurthner und musikalischer Anleitung von Harald Homolka-List und Günther Friesinger das Musical *Udo 77* auf – die Pressefotos zeigen auch ornamentartige Arrangements der Sängerinnen auf der Bühne.
- 7 ▶ 5 Min. Länge, zu sehen unter www.monochrom.at/coulditbe sowie auf Youtube, ohne weitere Angaben zur Herstellung; die Autorschaft lautet »monochrom«.
- 8 ▶ Wie in der berühmten Geschichte bei Lacan, wo die Kinder aus dem Zugfenster sehen und sich streiten, ob sie in Männer sind oder in Frauen, weil die Zeichen auf den Klotüren die Welt in zwei Realitäten aufteilt.
- 9 ▶ Gabriele Brandstetter, »Schwarzer Walzer«: Fin-de-siècle-Ästhetik in Tanz, Literatur und bildender Kunst, in: Achim Aurnhammer, Günter Schnitzler (Hg.), *Der Tanz in den Künsten 1770–1914*, Freiburg (Rombach) 2009, 289–305, hier bes. 290–296. Vgl. Rémi Hess, *Der Walzer. Geschichte eines Skandals*, Hamburg (EVA) 1996.
- 10 ▶ Genauer: Die »Kanonenkugel« fällt wieder senkrecht herunter und wird zum Mittelpunkt einer sich rhythmisch und symmetrisch bewegendenden ornamentalen Abstraktion aus Körpern.
- 11 ▶ Claudia Reiche, *And dear, I wonder, if you'll find love an optical illusion, too?* Über Muster in Busby Berkeleys Filmrevuen und computererzeugte Muster in der Artificial Life Forschung, in: dies., *Digitaler Feminismus*, Bremen (thealit) 2006, 295–318. Das Zitat im Titel stammt aus dem Song »I only have eyes for you«, aus: *Dames*, USA 1934,

Produktion: Warner Bros, Regie: Ray Enright, Busby Berkeley, Darsteller: Joan Blondell, Dick Powell, Ruby Keeler, ZaSu Pitts, Choreographie: Busby Berkeley.

- 12 ▶** Reiche kommentiert. »Konnten so neu zusammengefügte Bild-Körper einst die Massen in den Kinos berühren, so stellt sich die neue Bildwelt der Artificial Life Forschung keineswegs als fetischistische Lust für's Auge dar, sondern als wissenschaftlicher Beleg für etwas ›hinter den Bildern‹, für die Sensation, die sich im Computer abgespielt haben soll: selbstorganisierende Prozesse, die den Eigenschaften ›lebender Materie‹ entsprechen. Dies neu geschaffene ›Leben‹ aus Computerprogrammen wird nun in Gestalt der visualisierten Rechengvorgänge auf den Computerdisplays beobachtet. Tatsächlich finden in diesem Blick auf die sich entwickelnden Musterbildungen der Artificial Life Programme skandalöse Überschreitungen statt, die in intellektueller Hinsicht mindestens ebenso viele Tabus brechen, wie es einst die gewagten Inszenierungen der Girlsmassen bei Busby Berkeley in Richtung auf einen künstlichen, synthetischen Eros taten.« Reiche, *And dear...*, 306f. »In Abwandlung des Titels müsste die Frage jetzt lauten: ›And dear, I wonder, if you'll find life an optical illusion, too?‹« Reiche, *And dear...*, 317.
- 13 ▶** 2007: *Pronnovation. Pornography and Technological Innovation*, 2008: *Sex und Science Fiction. Do Androids Sleep With Electric Sheep?*, beide in San Francisco. Vgl. ihre Publikation: Johannes Grenzfurthner, Günther Friesinger, Daniel Fabry (Hg.), *pronnovation? Pornography and Technological Innovation*, San Francisco (Re/Search Publications) 2008.
- 14 ▶** monochrom, Transcription of a speech performance by Frank Apunkt Schneider and Johannes Grenzfurthner at Arse Elektronika 2007, Porn Tub Punch. Drinking the Essence of Technology Away, Pretty Good Performance, Featuring You, My Friend, in: *pronnovation?*, 100–105.
- 15 ▶** André Wendler über die Personen im Film *Der Dorflehrer*, in: Zwischen Menschen und Kameras. Kritik zu Bohdan Sláma, *Der Dorflehrer* [Venkovský učitel], Tschechien 2008, in: *Sissy. Homosexuals Film Quarterly*, Nr. 3/2009, 18.

Öffentliche Räume



Autostadt Wolfsburg – Space On

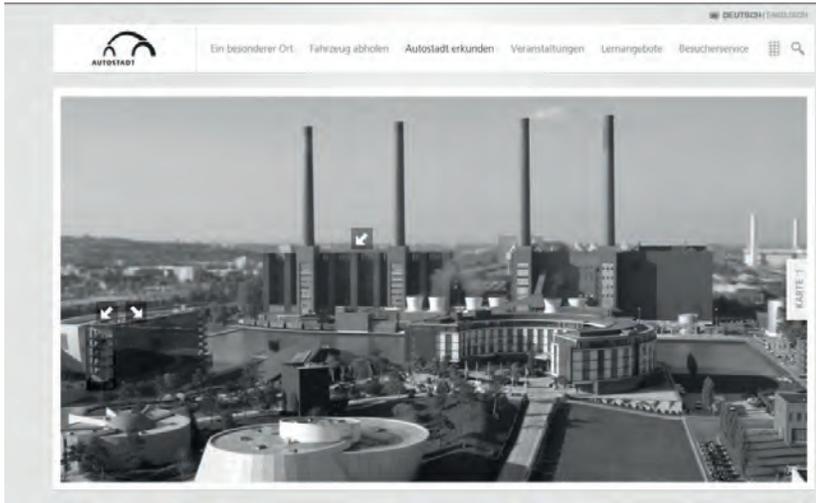


Abb.1

What kind of brand park is the »Autostadt« - and why could this particular corporate car brand park, run by the international Volkswagen corporation, be described as being very German? What kind of »city« or urban space can make watching the process of branding products right in front of their eyes enjoyable for people? This paper navigates this *area* where one can enjoy being consumer savvy, knowing how to move in between goods and ideas. I would like to briefly outline its history, as well as its modes of image production. Besides considering topics like the staging of spatial experiences and urbanism, branding strategies, the question of value production, consumer culture, guilty pleasures of capitalism, or the governing of fun, I mainly will borrow the term »space off« from film studies in order to describe the particular space politics of the Autostadt.

In a way, the outcomes of such a questioning seem clear from the very beginning. Each corporate brand park, from Disneyland to Sony World, promises the safe enjoyment of consumerism, and sometimes with tongue in cheek. Even where no fantasy figures of corporate media industries are involved, but only merchandise, be it clothes or cars, people often pay to see the corporation present their goods. In the case of the Autostadt, which is located in the geographical middle of Northern Germany, two million visitors per year pay somewhere between fifteen and twenty Euros per person to enter 25 hectares of grass, trees, ponds, and flowers that surround several pavillions where the various car brands are displayed within scenarios designed to stage their so-called ›characteristics‹. This display is about the commodification of leisure and of urban space. And maybe there is a certain twist that it performs within theory.

Theories dealing with notions of space have been one way to develop and remodel theories of representation. Theories of space include visible space as well as topographical thinking. Space in film theory has been conceived as constituting the visible, as well as the necessarily invisible space remaining between the images which functions as a, mode of imagination beyond the frame, as a metaphor for the new depth of experience in the cinematic three-dimensional mode. Do these figures of thought, of analysis and theory alike, provide a theoretical basis from which to better understand ›mediated parks‹ as well?

Thirty years ago, Teresa de Lauretis wrote about the »space-off« in film, a space beyond the visible space shown within the frame, deducible by this visible space.◀¹ In classical and commercial movies, she argued, the space-off was suspended and included within the rules of fiction (as apparent in the shot/reverse shot-principle). Avant-garde cinema subsequently revealed this space-off as existing parallel to the represented space; the Avant-garde films rendered it visible, demonstrating that space as well as space-off emerges not only from the focal lense (as the starting point of the articulation, the perspective, where the image is produced and consumed), but includes the spectator as part of the produced space. Within the frame of representation, the non-represented is contained. Lauretis was especially interested in gendered representational spaces and how the non-represented spaces were contained within the official order. She concluded that space and space-off belong to two different categories, that they are heteronomic spaces, and that they cannot merge without contradiction, which is conditional to the possibility of space-off.



Abb.2

It is a movement between the (represented) discursive space of the positions made available by hegemonic discourses and the *space-off*, the elsewhere, of those discourses: those other spaces both discursive and social that exist, since feminist practices have (re)constructed them, in the margins (or ›between the lines‹, or ›against the grain‹) of hegemonic discourses and in the interstices of institutions...

It is, rather, that what we have produced is not recognizable, precisely, as a representation. For that ›elsewhere‹ is not some mythic distant past or some utopian future history: it is the elsewhere of discourse here and now, the blind spots, or the *space-off*, of its representations. I think of it as spaces in the margins of hegemonic discourses, social spaces carved in the interstices of institutions and in the chinks and cracks of the power-knowledge apparatus. ◀2

This figure of thought is a familiar one. In the 1980s it introduced the concept of a bipolar pattern, the poles of which were not neatly separated, the hegemonic and the subaltern not completely divided, the blind spots present in the representations of power. Reading against the grain became a possibility, the *space-off* not visible in itself, but within its effects on the dominant picture. I want to use this figure of thought to question the politics of the Autostadt, where everything is supposedly on display. It is not that the Autostadt claims not to produce any spaces off, but rather, that this *off* is supposedly explicitly rendered visible within what I provisionally call the SPACE ON.

Entering from the parking lot of the Autostadt, you see a friendly man in uniform who's only task is to greet visitors (thus making you feel observed), and a yellow mailbox, as if to say yes, this is public space here, a city, not just the parking lot of a corporation. There is a sign that informs you that you are being videotaped, followed by another sign that welcomes you, in colour and typography of German highway signs:

Wer lenkt

Sie eigentlich?

Who, in fact, is leading your way? Who is actually steering (your car), who's directing, who is in control of your directions? The German word ›Lenkung‹ is closely related to ›government‹, and so this sign can be understood as the following message to visitors: We are aware of the questions of control, of leading your way through the park and the commodities. We also know that you want to know who influences or even guides your way, and we demonstrate our reflection of our roles as guides here.

My aim is not to reveal where the blind spots of the Autostadt might be found. It seems to me that the question of space-off and its opposite has to be differently conceptualized, in order to interrogate where the space-on makes use of its own cracks.

A city for the car

Wolfsburg is one of the few cities where the pioneering act of founding a city – as described by Axel Schildt - can be told by the people who live there.◀3 The city of Wolfsburg is closely linked to the German *Wirtschaftswunder* after the Second World War. Creating economic wealth for the mass of the people, and later having a global economic impact have both been aims of the Volkswagen corporation from the very beginning. Official memory prefers to look at the rebuilding the city after 1948 with the aid of famous VW-leader Heinrich Nordhoff. Both the city and the factory were founded by the National Socialists. The »Deutsche Arbeitsfront« with its »Kraft durch Freude« (strength through joy), the KdF-Division, which provided leisure places and objects for workers and employees, was in charge of designing -? the famous *Volksempfänger* (a radio for every German household), the *Volksstaubsauger* (vacuum cleaner), the *Volkskühlschränke* (refrigerators) and *Volksfernseher* (television sets), and they conceived of a *Volkswagen*. The promise made to every German

family was: If you save your money, everybody will be able to have a Volkswagen. But because of war production needs, no more family cars were produced, only the *Kübelwagen* (bucket car), a military car, as well as the missile V1 and parts of tanks.

In December 1937, Adolf Hitler decided to build a city for the factory workers, instead of only barracks. The architect Peter Koller was commissioned to build a city for 90.000 inhabitants. Founded one month after the factory, the city's original name was »Stadt des KdF-Wagens« (Town of the Strength through Joy Cars). Hitler himself laid the foundation stone as part of a huge feast with 70.000 participants. The city was planned to be a small one, following the ideal of living close to nature in a rural environment, where social and political control was easier to maintain than in larger cities. Fallersleben was the closest small village, near to the railway between Berlin and Hannover and located on the Mittelland canal, across from the planned highway between Berlin and Hannover. There were no more than 1000 people living in the entire area in 1937.◀4

The city itself was planned according to the structure of, and the roads and entrances to the factory. In 1942, barracks were constructed for forced laborers from the concentration camps. In 1944, more than two thirds of the workers (approximately 17.000) were forced workers.◀5

It was only in 1945 that the new city council renamed the city Wolfsburg (after a 13th century castle). Contrary to some accounts, it is not true that the allies (in this case British troops) demolished the factory's production lines. Quite the contrary: The allies helped to quickly restart the production of cars after 1945 (partly because they themselves needed cars). The number of registered VW cars increased sixfold between 1951 and 1961, reaching a total sum of one million cars. VW consistently sold one third of all newly registered cars. In 1955, the millionth VW, a beetle, was produced.



Abb.3-4



Abb.5

In the early nineties, the Volkswagen corporation faced a crisis, and subsequently so did the city of Wolfsburg. Unemployment figures rose dramatically. The city and corporation founded the so-called Wolfsburg AG, a Public Private Partnership together, with the aim of developing »experience-based large projects« (»erlebnisbezogene Großprojekte«), and enhancing brand visibility through touristic elements and urban entertainment.◀6 The Autostadt, the soccer stadium »Volkswagen Arena«, a huge swimming pool complex, and a science center called Phaeno, located within a spectacular building by Zaha Hadid◀7 were realised extremely fast considering it was a small city. «... the design of the local democracy of Wolfsburg was from the very beginning affected by the dominant presence of Volkswagen. Less by trying to influence politics directly, but through reminders of the city's dependence on the corporation».◀8 In 1998, the city of Wolfsburg celebrated its sixtieth birthday. The Volkswagen corporation gave the city the so called »Konzept Auto-Vision« as a present. This concept was a plan to cut the number of unemployed people in half from 7000 to 3500 by developing a service sector of leisure and tourism.◀9 Several members of the city council were initially skeptical, but they changed their minds after a trip to several US- and French amusement parks.

With the instinct of an alpha leader, Ferdinand K. Piech planned a new service system for those who collected their vehicles... The model of the Disney amusement parks in America also fluttered around the staff offices for a while, but then came the recommendation from the very top: »get me something world-class here.«**10**

Volkswagen will have a major say in the development of the whole city for years to come.**11** In 2003, when Volkswagen released the new model of the Golf A5, as a symbol of the intimate connection between corporation and city, the mayor of Wolfsburg temporarily renamed the city »Golfsburg«, referencing the famous model name..**12** I will leave the history of the city of Wolfsburg here and take a closer look at the city within the city.

Branding the Autostadt

VW decided to invest 430 million Euros to build the Autostadt on top of its former coal dump.**13** Opened in 2000 parallel to the World's Fair, Expo Hannover, the Autostadt has become one of the most frequented tourist attractions; according to VW, it is one of Germany's most visited tourist destinations, attracting approximately 2 million visitors per year. Every day, around 550 cars are picked up from there, and the 150,000 car collectors per year are each accompanied by two or three people. (One third of the visitors are so-called »Fremdmarkenfahrer«, who drive car brands other than Volkswagen.) Every visitor spends on average 25 Euros, which amounts to 70% of the total operational costs of the Autostadt - much more than expected.**14**

Starting in the 1990s, commodities became more and more individualised, while lifestyles seemed to become more diversified.**15** So, in spite of the fact that the various models of Volkswagens are still fabricated largely on the same production lines and are mostly identical inside, the visible parts, and the design of carriage and interior now look extremely different.**16** Because the necessity to produce differences between cars is growing, the production of images becomes a need. The so-called *premium brands* for upper income clients are meant to lend some of their glamour to the cheaper models.**17** While more and more parts of the production are transferred to factories in countries where wages are low, VW's *Gläserne Manufaktur* in Dresden, visitors can take a guided tour through shiny spaces full of calm people working with white gloves on finishing a premium model car, emphasizing the connection to Germany and to the old image of quality German craftsmanship.**18** Glo-



Abb.6

balisation, here, results in an increased number of brand models worldwide; within one corporation like VW, different car models have to be invested with different images, while the corporation is to provide an overall aesthetic.◀19 This aesthetic makes use of images like the pre-industrial English landscape garden, as well as of the mighty walls of the old industrial, fordist factory, brick chimneys - those monuments of industrialism, and an endless chain of buildings for the assembly lines. At the same time, the aesthetic claims to reunite nature and city.◀20 Places called »Forum« or »Piazza« seem to incorporate public space. These »urban treasures« - like parks, that are usually provided for free by the local government - can only be accessed within a post-fordist, car free environment: No cars drive inside the Autostadt.◀21

Another landscape alluded to by the architecture is the so-called »Raumstadt«, the spacious city of the 1950s and 60s, with its buildings spread out within a park-like landscape with curved pathways - without the all-over presence of the automobile. In Germany during this time, only a tenth of a percentage of the number of cars that are registered nowadays drove through these cities.

Design Issues

All this is not visible at all within the Autostadt itself. When walking, you are supposed to follow the curved pathways, and not have an overall view; behind every curve there is something different to see, making the area feel like a miniature Teletubby landscape, as a student remarked, because the little hills are too steep for their size and the trees resemble bonsai trees. The park is supposed to make you forget the labor of the factory, as one architect said. So, even in the pavilion called »ZeitHaus«, which houses an exhibition on the history of the car and in particular the Volkswagen, no mention of Adolf Hitler or forced labor can be found. (Asking where I could learn something about this history, a friendly employee told me that I might want to make an appointment with somebody from the archives another day.) ◀22 On its tenth birthday, the Autostadt released a huge book about the strategies, designs, and »visions« of the Autostadt, »Erlkönig Prototype«, in which the architects talk about their concepts. We learn that »ethical integrity, responsibility and sustainability« are the core values of the company ◀23, that we are now in »constant dialogue at eye level« with it, and that the creative director Maria Schrader is a child of punk rock and feels sympathetic towards its subversive attitude (she now lives on an ecological farm) ◀24; we also learn about gender and democracy through landscape architecture:

The stage directors of the Autostadt designed a terrain consisting of curving rather than angular types of buildings as well as translucent glass cubes, embedding it in an undulating flowing landscaped park.

In the process, the masculine automobile fetish, fraught with speed intoxication and whoing off, was endowed with a similarly relaxing, as well as decelerating, feminine and sensualistic framework. ◀25

Landscape architect Hinnerk Wehberg adds:

This contrast of Yin and Yang, hard and soft, shadowy and sunny, masculine and feminine, influence the entire architectural and scenic composition...

[P]aths are linear, i.e. masculine, while the park, the landscape with the loosely interspersed brand pavilions, is feminine. ◀26

»Its floor plan can be read as a squaring of the circle, and it is the culmination of the company's visionary desire to bring together democratically conflicting energies and worlds. ◀27

We could undertake more critical readings regarding the rejection of the history of factory and city of the ethnic stereotyping in the representation of the brands, of the clichés of ›nature‹. We could talk about the ongoing investment of money into a brand name in order to make it more valuable on the stock markets (where a multiplied sum of the ›real value‹ of a company may consist of the ›value‹ of the company's image, just like how one third of the price of goods such as gym shoes, for example, is used for marketing).◀28 »Products need ... what are called Unique Selling Propositions. USP needs Unique Advertising Proposition (UAP marketing) and Imagery-marketing.«◀29 We should talk about the so called *wants* and *needs*, about exchange value and use value, about the notion of selling emotions and experiences - like Nike trying to sell sportiness and VW selling mobility.◀30 It is also a story of changes in urban space, urban entertainment centers, the commodification of public space, of Saskia Sassen's notion of global cities, where economics and public governance merge.◀31 It could be a story about virtuality, of Baudrillard, of the mixture of three-dimensional and flat (filmic and other) mediations. Another story is that of the Bugatti car, made into a premium art object by Olaf Niocolai, who tried to exaggerate the fetish value of this car against the intentions of Volkswagen and, maybe, failed. All of these governings contribute to the questions of ON, of the possibilities of the SPACE ON.

Production is ON

Aldo Legnaro described the dual process of governing fun and governing by fun.◀32 The first refers to the ways in which to suggest to visitors what and how to experience; the latter addresses the production of subjectivity involved in the process. Both are intertwined, as in the case of the landscape: Its alluring character structures the way you meander and controls the way you move, but at the same time through the act of moving you produce your own experience of the landscape. Your desire to see, follow, and explore generates views - and maybe its own paths. Disneyland did not delineate all paths before opening for the first time, but rather watched how visitors moved, and paved the pathways after them. Legnaro calls this mixture of control and cooperation, active exploration, and co-production »experience work« (*Erlebnisarbeit*).◀33 The visitor who invests emotions, affections, and activities receives experiences as a result of his/her own experience work. S/he produces the hegemonic narrative (of the park, the brand etc.) on his/her own and thus endows it with a special ›reality‹. There is a certain kind of freedom that is pro-

duced here: *A doing freedom* as a result of one's own actions, of the one's own movements - a shopping mall is a production area of »fast freedom«.◀34 This is what Tony Bennett called »the exhibitionary complex«, ruling the public by making them rule themselves by themselves.◀35

The »fabrication of consumption«, the active production by the consumer, the »secondary production«, as Michel de Certeau puts it, comes into play here.◀36 In reading the »Erlkönig« book, it seems that the park's architects were familiar with this concept and they are proud to tell us. Moreover, we are supposed to feel comfortable with this. Guests are »following a *mise en scène* of well-being«, it says in the »Erlkönig«; the park is clean, no one dares to throw away a piece of paper, as another staff member proudly says; you are an explorer, but constantly under surveillance: »Choreography never leaves the visitor alone«.◀37 British architect Stephen Williams is quoted saying he was »friends with Malcolm McLaren, the inventor of Punk Rock.«◀38 The book is part of the SPACE ON.

Given the fact that the creators of the Autostadt openly talk about their creation of experiences, it would seem that there is no such thing as a space-off, as the behind-the-scenes workings are exposed as well, the rules of governing by fun might as well be put on a display just as the »you are being CCTVed«-signs are. If there ever was a genuine punk thing, which is doubtful, it has found one of its extremist forms of commodification here. After ten years, there is no sign of people using the park »against the grain« (Lauretis). If the park was Hollywood cinema, I could see neither Avant-garde film nor uses like camp. This park space does contain other spaces, but in a different way than how Lauretis described it: The hegemonic space ate up its own cracks. 25 years after *Alice Doesn't*, it is evident that there is more than meets the eye.

Whereas Lauretis supposed a subject, maybe a feminist one, that detects the Off, the subject of the Autostadt is invited to enjoy the display of the Offs included in the allover On. Lauretis argued that both could never merge, and this very fact was the condition of the possibility of both On and Off. But does every space include »chinks and cracks of the power-knowledge apparatus«? Michel Certeau would agree, and argue that it does not take experimental filmmakers to bring them to the fore, but that every consumer is capable of producing their own visibility; that the corporations' strategies would always be accompanied by the tactics of the users. Legnaro referred to the Disney instructions and to an accidental breaking of the rules◀39 in order to bring to mind the chinks and cracks. An ideological critique of the Autostadt, that points to the concealing of history, the commercialization of public space and the current capitalist marketing strategies of enhancing merchandise with

affections or greenwashing is easily developed. Less easy is thinking about the parallel worlds, the search for active inventions through the use of the Autostadt, the cracks inside - or the desired loss of them, respectively.

Anmerkungen

- 1▶ Teresa de Lauretis, Die Technologie des Geschlechts, in: Elvira Scheich (ed.), Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, Hamburg (Hamburger Edition) 1996, 57-93, transl. by Conny Lösch [Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction, Bloomington (Indiana University Press) 1987], here 88 f.
- 2▶ Teresa de Lauretis, Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema, Bloomington (Indiana University Press) 1984, 26 f.
- 3▶ The following part sums up the findings of: Axel Schildt, Wolfsburg – eine neue Stadt im Wiederaufbau der Bundesrepublik, in: Martin Kaltwasser, Eva Majewska, Kuba Szreder (eds.), Industriestadt futurismus. 100 Jahre Wolfsburg/Nowa Huta, Frankfurt/M. (Revolver – Archiv für aktuelle Kunst) 2007, 210-220, here 210. I want to thank Kathrin Wildner for this book as well as for opening my eyes and ears to the spatial productions and soundscapes of the Autostadt.
- 4▶ To be followed by rapid population growth: In 1950, there were 25.000, in 1959 50.000; in 1980 135.000; and in 2005 121.000 inhabitants.
- 5▶ Schildt, Wolfsburg, 214.
- 6▶ Annette Harth, Ulfert Herlyn, Gitta Scheller, Wulf Tessin, Stadt als Erlebnis: Wolfsburg. Zur stadtkulturellen Bedeutung von Großprojekten, Wiesbaden (Verlag für Sozialwissenschaften) 2010, chapter 1: Der Weg Wolfsburgs zur »Erlebnisstadt«, 13.
- 7▶ Harth et al., Stadt als Erlebnis, 56. The Science Center Phaeno is said to be the »answer« by the city of Wolfsburg to the corporate park, a »documentation of the will to stand on its own feet, facing VW«. As a city that was founded because of technical evolution, so the ahistoric euphemistic formula, public municipal money should demonstrate a certain emancipation/release from VW. 79 million Euros were spent on the center, which opened in 2005, with the anticipation of around 260.000 visitors per year, but it is not quite clear if in the long run there will be more than 200.000 visitors annually.
- 8▶ Harth et al., Stadt als Erlebnis, 18.
- 9▶ Harth et al., Stadt als Erlebnis, 37 f.
- 10▶ Autostadt GmbH (ed.), Erbkönig/Prototypes, Köln (Dumont) 2009, Introduction: The Grammar of Creativity, 26-35: The autostadt is itself a prototype, »the boss himself had this vision, an ingenious engineer with the foresight of an enterprising entrepreneur,

Ferdinand K. Piech, never interested in small solutions, made a virtue out of necessity. The necessity was the need to acquire new customers and to improve the concern's image and appeal to the outside world.« - »In German, such a prototype is called *Erkönig*, named after the king of the elves in Nordic mythology. This is because of the guerrilla tactic-like camouflage they are subject to. They are underground chimera, born of needs, experiments, ideas and ideals as regards the belief in a future that can only be better than the present because it is more human.« 26f.

- 11 ► Harth et al., *Stadt als Erlebnis*, 39. In 2009, 50.000 people worked for VW, while Wolfsburg had about 120.000 inhabitants. 1.500 people are employed by the Autostadt.
- 12 ► Harth et al., *Stadt als Erlebnis*, 35.
- 13 ► Harth et al., *Stadt als Erlebnis*, 288. In 2008, the high speed ICE train was connected to Wolfsburg, making it possible to attract more visitors coming by train. In 2003, management declared that it was not suitable for the image of a global company to be housed within a shiny location within a city that was visibly marked by poverty – that city being identified as the »Standort«, meaning: the location and locational identification of VW. Looking at Munich or Stuttgart and the sites of Mercedes Benz and BMW, VW decided to invest in the city of Wolfsburg.
- 14 ► Harth et al., *Stadt als Erlebnis*, 47. Mercedes Benz, BMW and Porsche already »invited« clients to pick up their new cars, but now were to follow in building Branding centers.
- 15 ► This marks the change from fordist to post-fordist consumer society. Until the 90s, VW was the symbol for German quality, well-paid union wages, full time jobs and a good social system; its standardised products unified modes of consumption and lifestyles: The Beetle – a car with very little design variations, that was sold worldwide in great numbers, symbolized this principle. Frank Roost, *Perspektiven der Industriestädte im Wandel – Wolfsburgs Umbau vom Waren- zum Imageproduktionsort*, in: Martin Kaltwasser, Eva Majewska, Kuba Szreder (eds.), *Industriestadt futurismus. 100 Jahre Wolfsburg/Nowa Huta, Frankfurt/M. (Revolver – Archiv für aktuelle Kunst) 2007*, 283-293, here 283 f.
- 16 ► The Beetle, Touran, Skoda Octavia, Audi A3, Audi TT, and Seat Toledo are almost 80% identical with the VW Golf. Roost, *Perspektiven*, 285.
- 17 ► Roost, *Perspektiven*, 286.
- 18 ► In 1999 the company expanded into a new automobile manufacturing plant, the »Transparent Factory« (Autostadt GmbH (ed.), *Erkönig*, Introduction: The Grammar of Creativity, 26). In Dresden, the global enterprise stages local production modes. The Phaeton car, a luxury brand, seems to be put together here (in clean rooms, on Oak floors), at least in the final steps, because the rest of the production has been outsourced into low wage countries. Between 1990 and 1997, VW produced 60% in foreign countries (before: 40%). 8000 people work in Bratislava, more than 290 times as many as in

Dresden (Roost, Perspektiven, 286). In the USA, the advertising uses the German word »Fahrvergnügen«, suggesting Germanness as a sign of technological quality, while the cars are manufactured in Mexico (Frank Roost, Branding Center. Der Einfluss globaler Markenkonzerne auf die Innenstädte am Beispiel von Projekten des Sony-Konzerns, Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften) 2008, 7-17, 27-39, 43-74, here 54). - See also: Michael Barchet, Das Fließband in der Vitrine. Arbeit als Ereignis und die Gläserne Manufaktur von Volkswagen, in: ders., Donata Koch-Haag, Karl Sierek (Hg.), Ausstellen. Der Raum der Oberfläche, Weimar (VDG) 2003, 225-249.

- 19** ▶ In 1964, there were 52 functioning factories; in 2005, there were 19 left. At the same time, there has been a huge increase in car models/brands, and because they are fairly similar inside (using the same technologies, materials, and often being produced by the same factories on the same conveyer belts), they have to be designed differently on the outside, which leads to a philosophy, if not religion, of different brands (Michael Müller, Franz Dröge, Die ausgestellte Stadt. Zur Differenz von Ort und Raum, Basel, Boston, Berlin (Birkhäuser)/Gütersloh, Berlin (Bauverlag) 2005, 151).
- 20** ▶ Müller/Dröge, Die ausgestellte Stadt, 144.
- 21** ▶ Müller/Dröge, Die ausgestellte Stadt, 154.
- 22** ▶ I am referring to several visits of the ZeitHaus in 2009 and 2010. - The museum ZeitHaus emphasizes the close relationship between postwar Germany and the Volkswagen (Roost, Branding Center, 59).
- 23** Autostadt GmbH (ed.), Erlkönig, 34f., discusses »ethical integrity, responsibility and creative impulses... the Autostadt proves to be Avant-garde on this point... One can practice learning here how creativity can become humane reality.«
- 24** ▶ Autostadt GmbH (ed.), Erlkönig, Interview with Dr. Maria Schneider, 40-47.
- 25** ▶ Autostadt GmbH (ed.), Erlkönig, 34. (sic)
- 26** ▶ Autostadt GmbH (ed.), Erlkönig, 129f.
- 27** ▶ Autostadt GmbH (ed.), Erlkönig, 107.
- 28** ▶ Roost, Branding Center, 33-40.
- 29** ▶ Nicolai O. Herbrand (ed.), Schauplätze dreidimensionaler Markeninszenierung. Innovative Strategien und Erfolgsmodelle erlebnisorientierter Begegnungskommunikation, Stuttgart (Edition Neues Fachwissen) 2008, 167-189, 211-222, here 169. Prof. Dr. Dieter Pflaum explains, that where markets are full, where the products are of equal value and exchangeable, a brand needs to acquire a degree of emotional surplus (Prof. Dr. Dieter Pflaum, Markenbildung durch Markenparks, *ibid.*, 166-176). »Products become the media of consumer experiences.« (168).
- 30** ▶ See Roost, Branding Center, 28-32, on the ›care of the self‹ of the client, needs and wants, style vs. information etc.
- 31** ▶ Roost, Branding Center, 13-17, quotes from Sassen (1991).
- 32** ▶ Aldo Legnaro, Subjektivität im Zeitalter ihrer simulativen Reproduzierbarkeit: Das

Beispiel des Disney-Kontinents, in: Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (eds.), *Gouvernementalität der Gegenwart*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2000, 286-314, here 289 et passim.

- 33** ▶ Legnaro, Subjektivität im Zeitalter ihrer simulativen Reproduzierbarkeit, 301.
- 34** ▶ See Aldo Legnaro, Almut Birenheide, *Stätten der späten Moderne. Reiseführer durch Bahnhöfe, Shopping Malls, Disneyland Paris, Wiesbaden* (VS Verlag für Sozialwissenschaften) 2005, for the history of public space as scenes for bourgeois leisure time, like ware houses, cafés, passages, or train stations (esp. 137-144: »Doing freedom. Die Mall als Raum der Freiheit«).
- 35** ▶ Tony Bennett, *The Exhibitionary Complex*, in: *New Formations*, No. 4, Spring 1988, 73-102, here 74.
- 36** ▶ Michel de Certeau differentiates between »the production of the image and the secondary production hidden in the process of its utilization« (*The Practice of Everyday Life*, Berkeley (University of California Press) 1988 [*L'Invention du Quotidien* 1980], transl. by Steven Rendall, xiii). »The ›making‹ in question is a production, a *poiesis* - but a hidden one, because it is scattered over areas defined and occupied by systems of ›production‹ (television, urban development, commerce, etc.), and because the steadily increasing expansion of these systems no longer leaves ›consumers‹ any *place* in which they can indicate what they *make* or *do* with the products of these systems. To a rationalized, expansionist and at the same time centralized, clamorous, and spectacular production corresponds *another* production, called ›consumption‹. The latter is devious, it is dispersed, but it insinuates itself everywhere, silently and almost invisibly, because it does not manifest itself through its own products, but rather through its *ways of using* the products imposed by a dominant economic order.« (xii f.)
- 37** ▶ Autostadt GmbH (ed.), *Erlkönig*, 128.
- 38** ▶ Autostadt GmbH (ed.), *Erlkönig*, Interview with Stephen Williams, 140-143, here 142.
- 39** ▶ A girl with a blister took off her shoe and was expelled from Disneyland because it is prohibited to walk barefoot there.

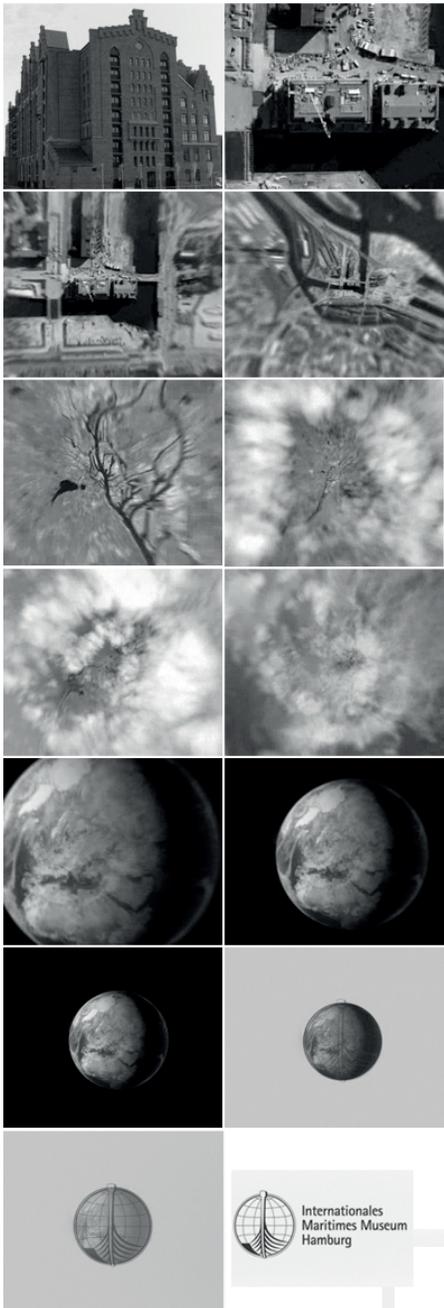


Abb. 1: Intro der Museums-Webseite – Screenshots aus der Animation, 2009 unter www.internationales-maritimes-museum.de

Maßstäbe. Von Größenordnungen und Modellierungen im Internationalen Maritimen Museum Hamburg

Das Logo des Internationalen Maritimen Museums Hamburg reist um die Welt: auf Eroberungstour? Das Motto »Schiffahrtsgeschichte ist Menschheitsgeschichte«: Leitmotiv des Museums? Modelle: vermitteln sie zwischen Allgemeinem und Besonderem? Und: Welches Geschichtsbild, welche Art und Weise der Geschichtsschreibung kommt im Museum zum Ausdruck?

Teil 1: Das Intro

Der Präsentation des Museums im Internet ist eine kleine Animation wie ein Signet oder Motto vorangestellt. ◀1 Zu sehen ist eine schnelle virtuelle Kamerafahrt vom Museum hinauf ins Weltall, in einer senkrechten Perspektive und in Rückwärtsfahrt, die als formale Mittel eines berühmten Kurzfilms viel zitiert sind (etwa in Filmen wie *Men in Black*, *Contact* oder den *Simpsons*). Diese Kamerafahrt sollte 1977 in *The Powers of Ten* demonstrieren, wie die Größenverhältnisse sich verschieben, wenn man den Abstand zu dem, was man betrachtet, um Zehnerpotenzen steigert. ◀2 Auch wenn es sich nicht um ein »wörtliches visuelles Zitat« handelt, so wird doch im Vergleich deutlich, was als Leitmotiv des Museums gelten kann.

Ausgehend von einer Frontalfotografie startet nach einer Überblendung die Kamerafahrt, schwebt vom Kaispeicher über die Hafencity, mit einer Drehung bleibt noch die Elbe zwischen einem kreisförmigen Wolkenloch zu sehen, und die Fahrt stoppt über der blauen Kugel der Erde – selbst ein Symbol – die Ikone des blauen Planeten –, das nach der ersten Fotografie/dem Anblick der Erde »von außen« durch NASA-Astronauten 1968 als schützenswertes zerbrechliches Gut im Zusammenhang mit »der Einheit der Menschheit« und der Umweltzerstörung viel zitiert wurde. Diese Erdkugel wird dann überblendet mit dem Logo des Museums, dem Bug eines Wikingerschiffs mit den Längen- und Breitengraden des Globus. Die erste von neun Filmminuten begann 1977 anders:

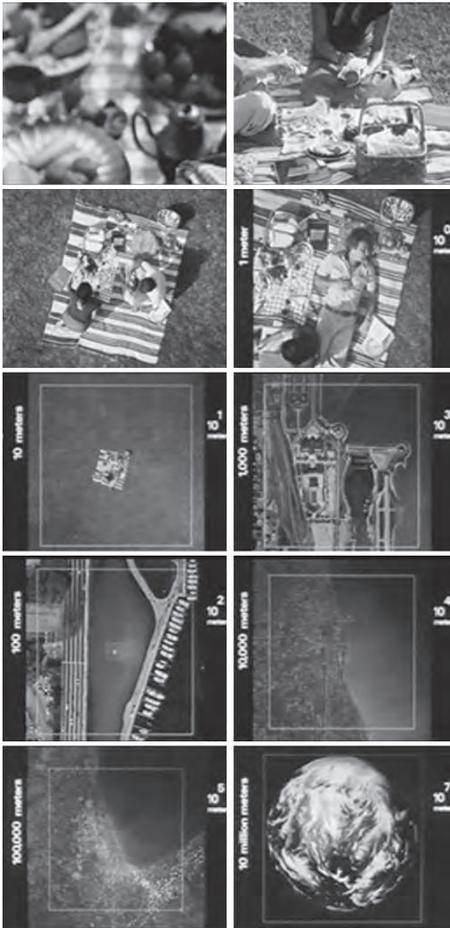


Abb. 2: The Powers of Ten

Ausgangspunkt ist ein Picknickdecke, dann ein Paar, ein Mann, auf einer Wiese in Chicago am Lake Michigan. Die Skala ist mit eingeleitet. Die Erde wird in einer schwarzen Fläche verschwinden, Sternfelder und die Milchstraße werden auftauchen, die Kleinheit der Erde wird zeitlich erfahrbar sein... und: Bei den Eames, deren Motto lautet: Alles ist mit allem verbunden, wird sich nach 4,5 Minuten die Perspektive umdrehen. Der Makrokosmos wird mit dem Mikrokosmos in Beziehung gesetzt, die Fahrt rückwärts angetreten, die Kamera wird nicht vor dem Mann Halt machen, sondern in eine Hautzelle eindringen, immer kleinere molekulare Strukturen darstellen und dabei wiederum die Grenzen der Darstellbarkeit zeigen, wenn am Schluss nur noch Pixelflimmern zu sehen ist.

Der Museums-Ausschnitt der perspektivischen Darstellung zielt nun weniger darauf zu zeigen, wie klein der Mensch im All ist oder wo die Grenzen unserer Wahrnehmung sind oder wie sich das Kleine mit dem Großen nahtlos verbindet. (Darauf kommen wir zurück, wenn es um Helden, um die Menge und die einzelne Geschichte geht). Bei Tamm bewahrt man den Überblick, löst sich nicht auf, und schließt den Kreis der Tamm-Welt dadurch symbolisch zusammen, dass man vom Foto des Museums ausgehend die ganze Welt im Blick haben will, um ihr dann wiederum seinen Stempel aufzudrücken, als wäre das Gestempelte schon immer

typisch Welt gewesen: vermessen, befahren, erobert.

Mit einem Blick auf den Ursprung des ganzen Bildtypus wird das nochmals deutlicher. *The Powers of Ten* ist wiederum inspiriert von *Cosmic View*, einem Buch des niederländischen Ingenieurs und Lehrers Kees Boeke von 1957, keinem Film, sondern einem gezeichneten Buch, das Größenverhältnisse anschaulich machen soll. ◀3

Es startet mit einem Mädchen, das eine Katze auf dem Schoß hat. Das Maßband und der Text, der alles in Kontext setzt, sind immer dabei. Die Weiten des

war also radikal in seiner Ansicht, dass die *scales*, die Übersetzungsmaßstäbe, dem Menschen gemäß sein müssten.◀5

Die Eames und Boeke gehen vom Menschen als Maßstab aus; das Internationale Maritime Museum geht von seinem Gebäude, aufgenommen wie eine Trutzburg, aus. Das Gebäude ist als ältestes erhaltenes Gebäude der Speicherstadt Symbol für den wirtschaftlichen Erfolg der Hansestadt, ökonomische Grundlage für den Prägestempel des Weltbefahrens. Es scheint, die Webdesigner hätten die Perspektive des Museums auf die Welt gerade in diesem bewusst oder unbewusst gewählten Zitat aus der Mediengeschichte sehr gut getroffen. Geht man vom einzelnen (vielleicht verallgemeinerbaren) Menschen aus, um sich mit den größten und kleinsten Dingen und Zusammenhängen der Welt zu beschäftigen, oder bläst man sein Haus zum Signet für die Erde auf? Bleibt man in der Außenperspektive? Sind die Größenebenen miteinander verbunden und wenn ja: Wie werden die Bezüge zwischen den Größenmaßstäben hergestellt – von einer übergeordneten Position aus, die alles in seinen hierarchischen Abstufungen im Blick hat, oder kann diese Position relativiert werden? (Natürlich bleibt der Betrachter auch bei den Eames oder Boeke letztlich in einer gesicherten Position, aber er sieht sein menschliches Ebenbild auch als maßstäblich extrem relativiert, und die Grenzen dessen, was er überhaupt sehen kann, werden benannt.)

Von dieser Problematik aus lassen sich grundlegende Fragen stellen, die etwa in Philosophie oder Historiographie als solche nach dem Verhältnis des Singulären zum Allgemeinen, des Besonderen/Einzelfalls zum Universellen usw. diskutiert werden. Sind hier Überblendungen von Besonderem und Allgemeinem möglich, Bezugnahmen, Übersetzungen? Oder wird ein Verhältnis behauptet, das starr ist, in dem jedes Rädchen seinen hierarchischen Platz hat? Muss sich der Einzelne klein fühlen, lassen sich sinnvolle Bezüge zwischen den Maßstäben schaffen? Ist ein Pars pro toto eine totalitäre Figur – der Einzelne ist nur etwas Wert als Teil einer definierten Menge – oder eine partielle Zugehörigkeit, die nicht gezwungen ist? Diese Fragestellung findet sich im »Modell« wieder, denn ein Modell verkörpert das Problem der Übersetzung zwischen Maßstäben ideal. Und sogar im Kurzführer des Museums findet diese Bezugnahme von Modellen, Vogelperspektive und Kontrollblick schon statt: »Stellen Sie sich vor: Sie betrachten die Modelle auf ihren Glascheiben und haben denselben Eindruck, als würden Sie aus etwa 2000m Höhe aufs Meer blicken und tief unter sich eine Flotte beobachten...«◀6 Schon interessant, in welche Richtung die Phantasie hier gelenkt wird und dass es gleich eine Flotte ist; man hätte sich ja auch andere Dinge vorstellen können, die man mit Modellschiffchen anstellen kann. (Im Museum selbst steht man

dann widersinnigerweise wie auf einer Steuerbrücke eines Boots und nicht etwa eines Flugzeugs oder Gebäudes, um ›in der Tiefe‹ die kleinen Modellschiffchen zu sehen.)

Grade

Das Intro zeigte das Museum als Teil der Welt, die selbst Inhalt des Museums ist – wenn man die Überblendung mit dem Logo wörtlich nehmen will und nicht nur als zufälligen visuellen Witz. Wir wissen nicht, ob eine Absicht hinter der Animation stand, aber nun steht sie am Anfang dessen, was ein Besucher sieht, zumindest im Netz, und vermittelt einen bestimmten Eindruck. Auf die Frage des Hamburger Abendblatts, ob es ein »singuläres Objekt« gebe, »das künftig beispielhaft mit dem Museum identifiziert werden kann«, antwortete Peter Tamm: »Der stolze und dynamische Vorsteven eines Wikingerschiffes.«⁷ Und so endet das Intro mit dem Museumslogo, das den so genannten Steven eines Wikingerschiffs in die Skizze eines Globus mit Längen- und Breitengraden montiert.⁸

Auch diese Linien haben einen Anspielungs- und Assoziationsrahmen. Die Längen- und Breitengrade sind die Grundlage dafür, dass mit neuen Navigationsinstrumenten neue Küsten, Länder, Kontinente befahren, entdeckt und erobert werden konnten. Die »vermessene Welt« ist eine Ikone aus der Zeit der See-Eroberungen. AutorInnen wie Mary Louise Pratt haben das 17. und 18. Jahrhundert als die Zeit beschrieben, in der Europa in einem Zusammenspiel von Seefahrt, Handel, Kolonialismus und einer neuen naturwissenschaftlichen Klassifikationsweise ein »planetarisches Wissen« und imperiale Macht anhäuften, in einer doppelten Eroberungslogik, die sich auf das Kartographieren der Weltmeere und auf die Katalogisierung und Inbesitznahme der erreichten Länder bezieht.⁹ Und in diese Linien fügt sich also grafisch und logisch ein: Das Schiff. Das Logo ist damit gleichermaßen rund (der Erdkreis, Orbis terrarum) wie dynamisiert durch den Bug, das Ganze wie in Bewegung, nicht in einer hüpfenden, tanzenden, sondern schneidig nach vorn gehenden Bewegung, gleichzeitig abwehrend gegen Eindringlinge. In dieses Boot kann man nicht einsteigen, es ist eine Burg in Fahrt.

Abb. 4: Intro der Museums-Webseite – Screenshots aus der Animation



Auf Wikingerfahrt

»Die Wikinger« ist die Bezeichnung für verschiedene kriegerische seefahrende Völker Skandinaviens, des Nord- und Ostseeraums, die hauptsächlich von 800 bis 1100 für ihre Raubzüge in Nordeuropa bekannt sind. Das Wort *Wikinger* leitet sich von dem altnordischen Substantiv *vikingr* (mask) ab, das »Seekrieger, der sich auf langer Fahrt weit von der Heimat entfernt« bedeutet.¹⁰ (entfernt vielleicht wie das Auge, das aus dem All auf die Erde blickt). Runensteine und altnordische Literatur berichten auch von Kriegern, die zuerst vom Strandraub lebten und sich dann ansiedelten, aber bekannter sind diejenigen Wikinger, in denen von fränkischen und angelsächsischen Chroniken und Annalen berichtet wird, die ausschließlich plündernd durch die Länder zogen, Raubzüge oder erpresserische Belagerungen vornahmen, durch Brandschatzung und Vergewaltigungen Schrecken verbreiteten und nicht mehr zurück in ihre Heimat gelangten (man könnte auch sagen, sie waren »nicht mehr integrierbar«) – teilweise ließ sich das Beutemachen noch vereinbaren mit einem gewissen Heldenethos, dann kaum noch. Wer sich »weit von der Heimat entfernt«, kann Beute mit nach Hause bringen oder den Weg nicht mehr zurück finden. Anfangs mischte sich in die Darstellung der Wikinger Bewunderung, sie wurden als tapfer im Kampf usw. beschrieben; später traten diese Schilderungen in den Hintergrund und es wurde beklagt, dass sich die Wikinger nicht an internationale Regeln hielten, wie z.B. den Schutz der Klöster usw.; in zahlreichen Schriften wird außerdem die besondere Grausamkeit der Angreifer geschildert. Die Geschichtswissenschaft streitet sich, ob der Raub oder der Handel kennzeichnend für die Gesamtgeschichte der Wikinger seien, und scheint zu dem Schluss zu kommen, dass gerade die Verbindung von beidem typisch für die Wikinger sei – hier wird der Begriff »Raubhandel« geprägt.¹¹ Im Kurzführer wird dieser Hintergrund übrigens eingefriedet: Die Bildunterschrift unter dem Wikingerbug lautet »Handel, Macht und Eleganz«.¹²

Ohne die Geschichte der Wikinger hier zu verfolgen, resümieren wir nur kurz, worauf das Logo eigentlich anspielt: Ein Wikinger ist ein Seekrieger, der Handel mit Raub verbindet. Wo der Steven des Wikingerschiffs auftaucht, ist ein Angriff zu erwarten, Eroberung, Raub.

Die visuelle Anspielung auf eine Mediengeschichte der versuchten Völkerverständigung endet also folgendermaßen: Im Internationalen Maritimen Museum kann man die Welt befahren, und zwar aus kriegerischer Perspektive.

Teil 2: Das Motto

»Schifffahrtsgeschichte ist Menschheitsgeschichte«. Auf der Webseite des Museum wird dieses Motto von Peter Tamm gleichsam als Leitmotiv der Ausstellung präsentiert. Auf den ersten Blick scheint dieses Motto banal. Denn natürlich ist die Schifffahrtsgeschichte als Geschichte von zum Beispiel Handel, Kolonisierung, Tourismus und Migration, als Geschichte also von Globalisierung, Menschheitsgeschichte. Aber entsprechend ließe sich ja auch die Geschichte der Eisenbahn oder des Flugzeugs als Menschheitsgeschichte erzählen. Was überhaupt wäre nicht irgendwie immer auch Menschheitsgeschichte?

Unterstellen wir einmal, dass das Motto des Museums sich nicht in derartigen Banalitäten erschöpfen soll. Unterstellen wir also, dass in diesem Motto tatsächlich eine Wertigkeit impliziert ist, derzufolge die Schifffahrt ein privilegierter Gegenstand sein soll, von dem ausgehend die Geschichte von so etwas wie Menschheit in besonderer Weise erzählbar sei. Werfen wir also einen zweiten und ausführlicheren Blick auf besagtes Motto: Unabhängig von der Relation zwischen Schifffahrt und Menschheit fällt zunächst auf, dass hier von *der* Menschheit und *ihrer* Geschichte die Rede ist. Zudem wird diese Rede eingebettet in ein vermeintlich objektives, a-politisches Sprechen jenseits von Ideologie. Denn immerhin gehört es laut Präambel zu den Zielen der Peter Tamm Sen. Stiftung, Geschichte erfahrbar zu machen und zu erhalten, und zwar »frei von politischen Strömungen und momentanen Anforderungen des Zeitgeistes.«¹³ Folglich kommt die Rede von *der* Menschheitsgeschichte scheinbar unschuldig daher. Sie ist aber keineswegs irgendwie a-politisch. Und auch nicht ideologiefrei. Vielmehr knüpft sie, indem sie ein universelles Kollektivsubjekt konstruiert, das über *eine* Geschichte verfügen soll, an einen alten Traum an. Dieser Traum (oder diese Ideologie) ist – wahrscheinlich schon seit seinem Bestehen – vielfach kritisiert worden. Wesentlicher Bestandteil der Kritik war der Hinweis, dass das Konzept der einen Menschheit immer auch die Universalisierung historisch-spezifischer Normen und einen dialektischen Prozess von Ein- und Ausschluss impliziert hat. Vereinfacht ausgedrückt ließe sich sagen, dass der Universalismus, der in der Rede von *der* Menschheit zum Ausdruck kommt, gleich bedeutend war und ist mit dem Unsichtbar-Machen von Machtverhältnissen sowie mit der Negation unterschiedlicher, miteinander verwobener und durchaus konkurrierender Geschichten.¹⁴ Die Stiftung jedenfalls, die ja für das Museum und die Ausstellung verantwortlich ist, scheint von derartiger Kritik nicht auch nur im Entferntesten jemals angehaucht worden zu sein. Im Gegenteil: In der

Präambel der Stiftung ist auch zu lesen, dass der Schifffahrt vor allem deshalb besondere Bedeutung zukomme, weil sie die »Prosperität der Weltbevölkerung« ermöglicht habe. Wessen Prosperität hier gemeint ist, wer also genau die Weltbevölkerung zu repräsentieren im Stande sein soll, zeigt sich dann konkret in der Ausstellung. Wir werden darauf noch zu sprechen kommen.

Regierungsträume

Doch bleiben wir noch einen Moment bei besagtem Motto. Denn es steckt ja noch eine zweite Selbstermächtigung bzw. Anmaßung darin. Nicht nur die Behauptung, man könne die *eine* Geschichte der *einen* Menschheit erzählen. Sondern auch die Behauptung, man könne sie anhand eines privilegierten Gegenstandes erzählen, nämlich der Schifffahrt. Der vielfach kolportierte Gründungsmythos lautet ja in etwa so: Quasi schicksalhaft sei die Schifffahrt zu oder über Peter Tamm gekommen. Oder anders ausgedrückt: Es war die Mutter, die Peter Tamm Bürde und Lebensbestimmung mit auf den Weg gab, indem sie ihm, dem 6-jährigen, ein erstes Schiffsmodell zum Geschenk machte. Dieses Narrativ ließe sich bestimmt mit einigem Gewinn psychoanalytisch ausdeuten. Doch wollen wir einen anderen Pfad verfolgen. Peter Tamm hat, vor allem im Hinblick auf seine Zeit beim Springer-Verlag, oftmals eine Analogie bemüht, und zwar die Analogie zwischen Unternehmensführung und Schifffahrt bzw. der Hierarchie innerhalb einer Schiffsmannschaft.◀15 Mit dieser Analogie schließt er an eine bereits aus der Antike stammende Tradition an, in der das Schiff als Metapher für ein Gemeinwesen fungiert. Im Laufe der Jahrhunderte hat diese Form der Metaphorisierung verschiedene Umschriften erfahren. Vor allem die jeweiligen Vorstellungen und Konzepte von Gemeinschaft haben sich verändert. Und entsprechend natürlich auch die Anforderungen an den Steuermann oder Kapitän als Führungsinstanz. Doch ob Stadtstaat, Staat, Nation, Volk oder Volksgemeinschaft – immer wieder ist der Schiffsmetapher im politischen Denken das Phantasma der Menschenführung eingeschrieben, immer wieder kommt in ihr ein Regierungswillen zum Ausdruck, der gleichsam Planbarkeit und Beherrschbarkeit voraussetzt. Vor diesem Hintergrund erscheint das Motto »Schiffahrtsgeschichte ist Menschheitsgeschichte« noch einmal in einem anderen Licht. Und wenn wir uns an Tamms Aussagen im Interview mit Deutschlandradio vor einigen Wochen erinnern, verdichtet sich das Bild von dem Faszinosum Schifffahrt als einer sozialdarwinistischen Selektionsmaschine: Die Schiffahrtsgeschichte scheint also vor allem deshalb Menschheitsgeschichte zu sein, weil sie sich

als Geschichte der Regierung von Menschen erzählen lässt, und zwar einer Regierung, die eine Auslese unter den Menschen betreibt und somit – in der Logik von Tamm – einem Fortschritt der Menschheit dient.◀16

Von Sammlern und Fetischen



Abb. 5: Vitrine »Kopfbedeckungen«

Das Motto lässt sich aber noch in eine weitere Richtung hin ausdeuten. Oder anders gesagt: Wenn wir noch den Status von Peter Tamm als Sprechenden berücksichtigen, wird das Ausmaß der Anmaßung erst in voller Gänze ersichtlich. Diesbezüglich wollen wir uns nun allmählich der Ausstellung zuwenden. Allerdings über einen kleinen Umweg. Dieser Umweg ist der Komplex des Fetischismus, der als Problem die gesamte Ausstellung durchzieht und dabei unauflöslich mit der Figur des Sammlers Peter Tamm verwoben ist. Der Philosoph Walter Benjamin hat die Weltausstellungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als »Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware« bezeichnet.◀17 Es ist sicherlich nicht übertrieben, zu behaupten, dass auch das Internationale Maritime Museum Hamburg als eine Wallfahrtsstätte konzipiert ist. Zumindest ist das der Eindruck, den es vermittelt. Welchem Fetisch genau hier gehuldigt wird, gilt es noch zu diskutieren. Dass aber eine bisweilen unerträgliche Fetischisierung insbesondere jener Objekte betrieben wird, die unseres Wissens in Sammlerkreisen unter Militaria firmieren (also v.a. Uniformen, Orden und Waffen), dies lässt sich wohl kaum übersehen. Wir wollen versuchen, diesen Komplex des Fetischismus aufzurollen, um dann unsere Lesart des Mottos zum Abschluss zu bringen.

Dass Sammler ein fetischistisches Verhältnis zu ihren Objekten haben, ist innerhalb der kulturwissenschaftlichen Forschung über die Kulturtechnik des Sammelns ein Allgemeinplatz. Ebenso ist die These vom Welt-Werden der Sammlung ein Allgemeinplatz, die These also, dass Sammlern ihre Sammlung zur Welt wird.◀18 Allerdings ist Sammeln natürlich immer ein Selektionsprozess. Ausschlag gebend ist hier das Sammelkriterium des Sammlers, die Frage also, was als sammelnswert erachtet wird. Dieses Kriterium resultiert vor allem aus bestimmten Vorlieben des Sammlers sowie aus seinem Blick auf die Welt. In jedem Fall handelt es sich immer um einen Ausschnitt, um eine spezifische Perspektive, die eben auch eine Weltanschauung zum Ausdruck bringt.

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach der Wertigkeit einer Sammlung. Sammlungen haben natürlich immer einen ideellen Wert (vor allem für den Sammler selbst wie für andere Sammler, die sich für dasselbe Sammelgebiet interessieren). Zudem haben sie einen ökonomischen Wert, der sich am Markt und seinen Gesetzen von Angebot und Nachfrage orientiert. Aber was ist der Erkenntniswert einer Sammlung? Wie lässt sich ausgehend von einer Sammlung mit all ihren Selektionen, mit dem, was sie sichtbar macht und dem, was sie eben nicht sichtbar macht – und das hat ganz zentral mit der Figur des Sammlers zu tun – Geschichte erzählen?

Wenn nun die Sammlung von Peter Tamm, die ja bis vor kurzem in seinem Privatmuseum in einer Villa an der Elbchaussee zu besichtigen war, in das mit städtischen Geldern unterstützte Internationale Maritime Museum Hamburg transferiert und dort ausgestellt wird, so hätte man – vielleicht naiver Weise – erwarten können, dass sich die AusstellungsmacherInnen mit dem Komplex Sammeln und seinen Implikationen auseinandersetzen. Dass sie die Probleme reflektieren, die aus dem Selektionsprozess und aus dem fetischistischen Objektverhältnis resultieren. Interessanter Weise gibt es auch einige Indizien dafür, dass sich die AusstellungsmacherInnen dieser Problematiken durchaus bewusst waren. So ist es bestimmt kein Zufall, dass es auf dem Klappentext des Ausstellungsführers heißt, die Sammlung von Peter Tamm sei lediglich »die Grundlage eines grandiosen historischen Panoramas, mit dem das Internationale Maritime Museum mehr als 3000 Jahre Schifffahrtsgeschichte lebendig werden« lasse.◀**19** Und auch die Präsentation des viel diskutierten Admiralsstabes von Karl Dönitz, dem Oberbefehlshaber der deutschen Kriegsmarine im Nationalsozialismus, lässt – mit etwas gutem Willen – durchaus einen kritischen Umgang erkennen.

Dieses Objekt, an dem sich ja schon vor der Eröffnung des Museums viel Kritik entzündet hatte, liegt am Rand einer Vitrine, in der sich auch noch zahlreiche andere Gegenstände befinden, und es liegt außerdem auf vergilbtem Zeitungspapier, wobei es sich um einen Artikel aus der Berliner Zeitung handelt, in dem die Urteile der Nürnberger Prozesse (also auch das Urteil gegen Karl Dönitz) bekannt gegeben werden.◀**20**

Die vereinzelt Bemühungen jedoch, der fetischistischen Objektaufladung, wie sie Sammlungen inhärent ist, entgegenzuwirken, fügen sich nicht in das Gesamtbild des Museums. Vielmehr: Sie fügen sich genau in dieses Bild, und zwar als offensichtlich mühsam sich abgerungene Konzession an potentielle KritikerInnen. Als solche – also als Konzessionen – erweisen sich diese Bemühungen dann aber nur noch als peinliche Anbiederei. Peinlich vor allem deshalb, weil sie das eigentliche Präsentationsprinzip der Ausstellung – also die

Objekte hinter Glas, für sich stehend, entsprechend ausgeleuchtet und seriell angeordnet – noch deutlicher hervortreten lassen. Sollte es tatsächlich jemals den Versuch gegeben haben, eine 1-zu-1-Übersetzung der Sammlung in die Ausstellung zu vermeiden, so ist dieser Versuch grandios gescheitert. In diesem Sinne lässt sich resümieren, dass die Ausstellung den Modus des Zur-Welt-Werdens der Sammlung Peter Tamm einfach reproduziert. Wenn wir uns nun noch einmal das Motto in Erinnerung rufen – »Schiffahrtsgeschichte ist Menschheitsgeschichte« –, so müsste man wohl ergänzen oder präzisieren: Tamms Sammlung ist die Schiffahrtsgeschichte ist die Menschheitsgeschichte. Oder ohne Zwischenschritt: Tamms Sammlung ist die Menschheitsgeschichte. Immerhin können sich Sammlung und Menschheitsgeschichte nun auf einigen Tausend Quadratmetern ausbreiten und müssen nicht mehr eingequetscht in einer schwer zugänglichen Villa ihr Dasein fristen.



Abb. 6: Ordnen

Quellenkritik

Man kann das, was wir hier im Hinblick auf den Umgang mit Objekten gesagt haben, auch noch vor einer anderen Folie diskutieren, also nicht vor der Folie Fetischisierung, sondern vor der Folie Wissenschaftlichkeit. Dies bietet sich vor allem deshalb an, weil sich das Museum selbst immer mit dem Hinweis auf Wissenschaftlichkeit zu legitimieren versucht. Auf der Webseite des Museums ist zu lesen, dass die ausgestellten Objekte ein »lebendiges Zeugnis der Geschichte und ihrer Menschen« abgeben würden. Weiter heißt es: »Mit dem Museum erhalten die Zeugnisse der Vergangenheit ein Forum, in dem sie Besuchern ihre Geschichte erzählen können – und zwar in dem historischen Zusammenhang, in dem sie jeweils entstanden sind.«²¹ Nun lernt man in jedem Einführungskurs in die Geschichtswissenschaft, dass Quellen – und um Quellen handelt es sich natürlich auch bei den ausgestellten Objekten im Museum – eben nicht einfach von selbst ihre Geschichte erzählen. Vielmehr müssen Quellen – und hier beginnt die Arbeit von HistorikerInnen – zum Sprechen gebracht werden. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich in Quellen keineswegs einfach eine vergangene Wirklichkeit entfaltet, sich also ein Zustand zu erkennen gibt, wie es tatsächlich einmal gewesen



Abb. 7: Admiralsstab von Karl Dönitz

ist. Vielmehr ist Bestandteil von Quellenkritik – und hierbei handelt es sich um *das* zentrale Werkzeug von HistorikerInnen –, in Rechnung zu stellen, dass es sich bei Quellen stets um Repräsentationen von Vergangenen handelt, und dass diesen Repräsentationen natürlich immer spezifische Perspektiven und Sichtweisen eingeschrieben sind. Entsprechend lässt sich die Geschichtswissenschaft auch als Auseinandersetzung mit vergangenen Repräsentationsweisen auffassen. Zumindest aber ist Geschichtsschreibung immer auch Interpretation:

Interpretation dieser vergangenen Repräsentationsweisen vom Standpunkt der Gegenwart aus. Ein weiteres Beispiel mag den Umgang mit Quellen in der Ausstellung, wie er sich bereits auf der Webseite ankündigt, verdeutlichen. Im Museum sind an verschiedenen Stellen Hör- und Soundstationen installiert. Im 5. Stock zum Beispiel gibt es eine solche Hörstation. Eine tiefe männliche Stimme spricht zu uns. Sie verkündet, dass nur diejenigen Staaten mächtig sein könnten, die eine See-Flotte haben. Weiter wird über die Bedeutung von Küsten gesprochen, und dass eine Kriegsflotte für Küstenstaaten unentbehrlich sei. Es geht also um strategische Überlegungen zu den Themen Schifffahrt, Kriegsführung, Macht, Einflussbereiche und Geopolitik. Man sucht nach einem Zusammenhang, nach einer Erklärung, nach einem Hinweisschild. Man fragt sich, wer spricht. Ist es eine Stimme aus der Vergangenheit, die uns ihre Geschichte erzählt, also die Stimme zum Beispiel eines Kriegsstrategen aus dem 19. Jahrhundert? Handelt es sich um Peter Tamm selbst, der uns seine Begeisterung für Schifffahrt erklären möchte? Man kann diese Rede, in der immerhin imperiale Großmachtphantasien zum Ausdruck kommen, nicht zuordnen. Und also beginnt man, in seinen Überlegungen hin- und herzuschwanken: Vielleicht wurde hier einfach ein Hinweisschild vergessen. Vielleicht scheint hier aber auch das *wahre Gesicht* des Sammlers bzw. der AusstellungsmacherInnen durch. Eine solche Irritation jedenfalls ist dem anachronistischen und mitunter naiv anmutenden Umgang mit Quellen geschuldet, wie er sich durch die gesamte Ausstellung zieht.

Teil 3: Modelle und Maßstäbe

Ein Modell ist eine Miniatur von etwas, eine Abstraktion, ein Stellvertreter. Es steht in der Regel für eine Klasse von Objekten, meistens mit dem Ziel, diese handhabbar und anschaulich zu machen, wenn sie zu groß, zu klein (Atommodell), zu weit weg oder nicht erfassbar sind (Globus). Sie sollen handhabbar und anschaulich sein, um – meistens – didaktischen Zwecken zu dienen oder um etwas daran auszuprobieren (also in Lehre, Unterricht, Experimenten).

Ein Modell hat seinen Sinn darin, ein Stellvertreter für viele andere zu sein (und gerade nicht ein kleineres oder größeres Abbild von einer einmaligen Figur). Wer Modelle sammelt, interessiert sich für die Serie. Dass also im Kurzführer betont wird, hinter jedem Modell der Tammschen Schiffssammlung stehe ein besonderes »reales« Schiff mit einem »eigenen Schicksal«, fällt auf. ◀22 Viele der großen Modelle sind tatsächlich mit bestimmten Namen versehen und mit konkreten historischen Ereignissen verbunden. ◀23 Für die überwiegende Mehrzahl der gesammelten Schiffsmodelle – die Zahlenangaben schwanken, auf der Webseite zwischen 25.000 und 27.000, im Kurzführer steht 36.000 – trifft das nicht zu – die Modelle stehen für Schiffstypen. Ist es nun die Menge an Modellen oder die Verbindung der Modelle mit dem echten Leben, die das Museum weltweit einzigartig machen soll? Und auch jenseits der Eigenwerbung ist die Rolle, die das Modell spielt, keineswegs trivial. Am Modell zeigt sich einmal mehr der Umgang mit dem Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem, und das spielt sich auch in philosophischen, politischen u.a. Bereichen ab, wie am Beispiel von »Menschheitsgeschichte« schon diskutiert. Und an der Frage nach dem Modell entscheidet sich letztlich auch, ob das Museum ein Konzept hat, wie es mit Dingen, mit dem Sammeln, dem Ausstellen usw. umgeht, denn das hängt an der Frage nach dem Original, der »Aura«, der »historischen Zeugenschaft« von Dingen. Das zentrale Element des Maritimen Museums, die Menge an Schiffsmodellen, wäre also mit Blick auf »das Allgemeine und das Besondere« zu betrachten.

Erstens: Das Allgemeine.

Der Freundeskreis des Museums wirbt für sich auf der Webseite unter der Überschrift »Unsere Menschheitsgeschichte muss erhalten bleiben«. ◀24 Wie eine bedrohte Tierart, vom Aussterben bedroht (*die Serengeti darf nicht ster-*



Abb. 8: Eine Waffenvitrine

ben), erscheint nicht nur »die Geschichte« (z.B. der Seefahrt), sondern die »Menschheitsgeschichte«, und noch mehr: »Unsere Menschheitsgeschichte«. Das ist möglicherweise inkludierend gemeint, im Sinne von »wir alle sind die Menschheit«, ist aber in der doppelten und dreifachen Anhäufung von maximalen Hohlformen (›die‹ Geschichte, ›die‹ Menschheit, und was wäre dann ›nicht unsere?‹) so merkwürdig, dass man fast schon wieder meinen könnte, es gebe eine andere Menschheitsgeschichte (nicht »unsere«), die nicht erhalten werden müsse. Diese Formulierungsweise ist aber kein Einzelfall. Der Kurzführer – mit dem Untertitel: »Was die Menschheit dem Meer verdankt«, womit das Wort Schiff oder auch das Wort Geschichte gar nicht fällt, ist es also ein Museum der Meere? Museum der Menschheit? – schreibt: »Die Menschheitsgeschichte ist ohne die Meere nicht vorstellbar.« Man nehme zwei Maximalgrößen und sie werden sich schon plausibilisieren. ◀25 Wer solche Hülsen ohne Situierung seiner Perspektive verwendet, maßt sich an, für alle zu sprechen, ohne zu markieren, zu welchem Teil von ›alle‹, von welcher Position aus er denn spricht.

Wenn Tamm »doziert« – so noch mal das Abendblatt –, »Am Anfang war das Schiff! Ohne das Schiff würde es keine Zivilisation geben!« ◀26, oder: wenn es auf der Tafel im Waffenraum heißt »Der Mensch greift als Jäger und bei Konflikten zur Waffe«, wenn – wie oft kritisiert und mit zahlreichen Zitaten belegt – der Krieg zur Natur des Menschen erklärt wird, dann kann von der laut verkündeten Ideologiefreiheit und Ausstellung reiner Fakten natürlich keine Rede sein: das ist die pure Ideologie. Naturalisiert wird jeglicher Kampf als eigentliche Bestimmung des (männlichen) Menschen. Zitat Tamm im Deutschlandradio: »Die ganze Natur besteht ausschließlich aus Fressen und gefressen Werden. Nur der, der sich wehren kann, überlebt auch. Dieser Totalfrieden, so schön wie er wäre, er ist wider die Natur.« ◀27

Eine eigenartige Vererbungslehre wird assoziativ auch für die Museumsleute bemüht, stammt doch der Vater von Russalka Nikolov, die das Ausstellungskonzept mit entwickelte und realisierte, »vom Schwarzen Meer und trieb alle Sportarten, die mit der See zusammenhängen«. ◀28 Vor allem aber, wenn sich Tamm als »Nachfahre eines Hamburger Störtebeker-Jägers« ausgibt (so schreibt das Abendblatt – zumindest nimmt er in Anspruch, von Konvoischiffahrern abzustammen, was sich allerdings nicht beweisen lässt). Und natürlich bis in die Springer-Metaphorik hinein, die Formulierungen anhäuften wie »Ein Mann wie ein Mast«, »er hat Salzwasser im Blut«, er »führte den Springer-Verlag wie ein Admiral von der Kommandobrücke, wie einen Flottenverband«, erlebte Stürme und umschiffte Klippen; hierher gehören auch die berühmten antidemokratischen Zitate Tamms, im Sturm helfe auf einem Schiff

keine Demokratie u.v.m.◀29, oder wenn Tamm von eigenen Erfahrungen bei der Marine spricht (im letzten Kriegsjahr meldete er sich mit 17 Jahren freiwillig und war enttäuscht, als er nicht mehr zum Einsatz kam: Er wäre gerne »auf den Spuren seiner Ahnen dem Ruf der See gefolgt«.◀30 Aber das ist angeboren, ob man kämpferischer oder feiger Natur ist. Die Seefahrt »ist eine grandiose Auslese für Menschen überhaupt.«◀31 Auch Nikolov meint, »die Waffe [habe] den Menschen über andere erhoben«.◀32

Kampf ist die Basis der Natur, kürzer kann man die Essenz des Museums kaum bekommen. Dieses Museum zeigt also *alles*. Die Natur, den Menschen, die Geschichte. Wie soll man »alles« ausstellen? In Verkleinerung, im Modell. Peter Tamm, so berichtete das Abendblatt am 3.2.2008, »hat sich etwas vorgenommen, das es sonst nirgendwo gibt: ›Wir werden das einzige Museum sein, das die gesamte See- und Schifffahrtsgeschichte weltweit umfasst – von den Anfängen bis zur Gegenwart. Alle anderen Schifffahrtsmuseen sind national oder thematisch begrenzt, wir werden das nicht sein«, sagt der Hausherr.« Ein »schier grenzenlose[s] Spektrum«.◀33 Grenzenlos in seinen Ansprüchen. Schon der Titel »Internationales Museum« erscheint aufgesetzt – heißt es »international«, weil Exponate aus verschiedenen Ländern gekauft wurden? Dann müsste jede Kunsthalle Internationale Kunsthalle heißen. Der Name wirkt eher wie ein pseudo-multilateraler Anstrich für eine unilaterale, einäugige Sicht auf die Weltgeschichte.

Zweitens: das Besondere.

Es gibt einen Ursprungsmythos des ganzen Museums. Wie in allen Zeitungen und Führern zu lesen steht, war Peter Tamm als Junge krank, fieberte, im Alter von sechs Jahren (1934), und im Eppendorfer Laden namens Kinderparadies kaufte ihm die Mutter ein Modellschiff von der Firma Wiking. Dieses wird entsprechend der pseudodarwinistisch-evolutionären Diktion gerne als die Urzelle von Tamms Sammlung bezeichnet oder auch als »Urvater«.◀34 Es wird kategorisiert als »Küstenmotorschiff«◀35, eine nicht besonders viel sagende Bezeichnung, die aber in jedem Fall signalisiert: Es war kein Kriegsschiff. Der unmittelbare Kontext auch dieses Schiffchens jedoch ist militärisch.

Der Kurzfürher verschweigt das nicht. Die Schiffsmodelle auch der Firma Wiking dienten von Anfang an nicht nur als Kinderspielzeug, sondern zur militärischen Schulung. Man lernte an ihnen, die Form feindlicher Schiffe zu erkennen, und sie dienten dem Nachstellen und Vorstellen kriegerischer Situationen in Marineschulen und Admiralitäten (den alten Marine-Kommandozentralen) – »um Flottenmanöver und Seegefechte nachzustellen oder zu

konzipieren.«**36** »Der eigentliche Schöpfer der maßstabsgerechten Wasserlinienmodelle war der britische Marinehistoriker Fred T. Jane (1865-1916), der bei seinen Vorträgen über Strategie und Taktik des Einsatzes militärischer Schiffe« schon um 1900 Modelle benutzte und 1905 eine Firma zur Vermarktung der Modelle gründete.**37** Anfang der 1930er Jahre stellt auch die deutsche Firma Friedrich Karl Peltzer »Kriegs- und Handelsschiffe aller Nationen« her, »die sich als Wiking-Modelle nach wie vor größter Beliebtheit erfreuen.«**38** Das war bereits bei Friedrich Möwe zu lesen – dort allerdings genauer:

Die Wehrmacht verwendete sie bei ihren Sandkastenspielen für Schulungen in der Schiffserkennung. Denn die eigenen Kriegsschiffe und Bomber sollten nur solche Kriegs- und Handelsschiffe angreifen und vernichten, die zuvor als gegnerische identifiziert worden waren. Die Produktion der Firma Wiking wurde aufgrund der militärischen Nachfrage stark ausgeweitet und erfolgte nun unter dem Protektorat des *Reichsbundes Deutscher Seegeltung*, der 1934 gegründeten Dachvereinigung der an einer erneuten Flottenrüstung interessierten Organisationen. Es existiert ein Foto von Hitler und diversen Uniformträgern mit einer Armada von Wiking-Schiffen. Seine Adjutanten schenkten ihm 1938 »die wiedererstandene deutsche Flotte in Wikingmodellen« zum Geburtstag.**39**

Die Schiffsmodele bilden Vergangenheit ab, verweisen auf historische Schiffe oder stellen historische Situationen nach; sie dienen in der Gegenwart zur Entscheidungsfindung, wenn ich zwischen Freund und Feind unterscheiden muss, wenn ich schieße; und sie haben einen Bezug zur Zukunft und zu virtuellen Situationen, die so nie waren, die vielleicht kommen, die so gewesen sein könnten oder auch nicht. Nochmals das Abendblatt. »Tamm wurde zum Kündler der Allmacht der See... Wenn ihn der Hafer sticht, führt er seinen zahllosen Besuchern, unter ihnen etwa Schwedens König oder ein halbes Hundert Admirale, auch mal eine Seeschlacht zwischen römischen Trieren, die von Sklaven gerudert einst das Mittelmeer beherrschten, und amerikanischen Atom-Flugzeugträgern vor.«**40** Kündler der Allmacht nicht der See, sondern der eigenen kriegerischen Phantasie, quer durch die Jahrhunderte. Das Modell enthebt das Schiff der konkreten Zeit, und wer Herr über die Zeit ist, Geschichte aufhebt, die Verfügbarkeit der miniaturisierten Symbole bestimmter Ereignisse inszeniert, wird mit einiger Wahrscheinlichkeit auch die Menschheit und den Menschen in ein eigenartiges Verhältnis zueinander setzen. Modelle sind prognostisch, und: Mit dem Gestus der Raumeroberung geht die der historischen Zeit einher. Die gesamte Evolution. In dem Raum, in dem zahllose von Waffen in Vitrinen angestrahlt glänzen, befindet sich eine Wandmalerei oder sagen wir: Wandgrafik.

Bei einer Führung◀41 sagte Russalka Nikolov andeutungsschwer, das sei bewusst im Bogen gemalt – als ob sie damit den Niedergang einer Zivilisation durch Hightechwaffen symbolisieren wolle. Im Kurzführer heißt es:

Die ausgestellten Objekte, welche eine kulturgeschichtliche [sic] Entwicklung von 7000 Jahren dokumentieren, reichen von primitiven Waffen, welche zum Teil zunächst als Werkzeug dienten, bis zu prächtigen Exponaten, deren einziger Zweck die Zierde ist [das Umbringen zwischendrin fällt weg, d. Verf.]. Eine eindrucksvolle Grafik begleitet die Entwicklungsgeschichte der Handwaffe – ausgehend von dem mit einem Faustkeil bewaffneten Menschen der Vorzeit bis zu einem mit modernsten Waffen ausgestatteten Marinesoldaten, der unter der Last seiner Ausrüstung bereits wieder eine gebückte Haltung einzunehmen beginnt.◀42

Eine Beschreibung mehr, die man sich auf der Zunge zergehen lassen kann mitsamt ihrem Darüberhinwegschwadronieren. Und dazu eine Naturalisierung mehr: Getreu der Grafik der Evolution des Menschen aus dem Affen, die sowohl mit dem klassischen Fortschrittsbild der Krone der Schöpfung verbunden ist wie mit einer zwangsläufig stattfindenden Entwicklung, erscheint in der Waffenkammer der waffentragende Mann als eine Gattung unter anderen Lebewesen. Vielleicht auch ein nekrophiler Zug oder eine Koketterie mit der Herrschaft über Leben und Tod.◀43 Dass der Mann mit Maschinengewehr ›am Schluss‹ sich duckt, ist eine typische Kämpferhaltung, die beim Duell im 18. Jahrhundert vielleicht keine Rolle spielte, aber für die sportlich trainierten Kämpfer des 20. Jahrhunderts ein vertrautes Bild abgibt und die jeder sofort aus Film, Fernsehen und Computerspiel nachspielen könnte. (Wo ist die Grafik, die die Kurve der toten Soldaten, der zivilen Toten usw. abbildet?)◀44

Wir wollten zum Besonderen und sind schon wieder beim Allgemeinen gelandet, und das ist kein Zufall: Das Museum beansprucht »Menschheitsgeschichte«, aber in dieser kommen irgendwie keine Menschen vor; es gibt sie nur als solche Einzelne, die sich für Überhöhung und Sakralisierung eignen: Helden. Diese Menschen und diese Menschheit sind a-historisch, gottgleich, sie ›geschehen‹ in einer Weise einer höheren Macht wie in der Rede vom »Krieg, der ausbricht«, wie von allein. Etwas Größeres ist am Werk im Sammelwerk des Peter Tamm.

In anderen Museen (historischen wie naturwissenschaftlichen) ist die Vermittlung von Singulärem und Allgemeinem zum Standard geworden und wird kritisch reflektiert.◀45 Hier hat

Abb. 9: Das Urboot



es wohl nicht geklappt, die Sammlung zum Museum zu machen: Was Tamm gesammelt hat, eignet sich nicht für eine Aufbereitung, die erlauben würde, etwa die Biografie eines Heizers in Bezug z.B. zur Sozial- oder auch Technikgeschichte um diesen Beruf zu setzen.◀46 Nun sind aber Museen in Mode, gerade solche, in denen es um Wissensfelder und um Dinge geht. Es eröffnen immer mehr Wissenschaftsmuseen und andere Lern- und Erlebnisausstellungen, es gibt *Museum Studies*, die Weltausstellungen erneuern sich, es gibt Studiengänge, Buchreihen und Ausbildungen, die Ausstellungsmanagement, Techniken, Interaktivität, Museumspädagogik, Lernkonzepte u.v.m. bearbeiten, es gibt ein großes diskursives Feld rund um ›Wissen und Begreifen‹, um körperliches und sinnliches Erfahren, um Evidenz und Anschaulichkeit, um Inszenierungspraktiken, Dramaturgie, »*crowd management*«, ethische Fragen... und in alldem geht es immer um den Abschied von der Vitrine, vom Frontalunterricht, der Belehrung. Stattdessen geht es um die Suche nach Erfahrbarkeit, Nachvollziehbarkeit, um Einsicht in Zusammenhänge durch einen individuellen Eindruck, durch Mitexperimentieren usw. Nichts davon findet sich hier.◀47 Tamm und Nikolov betonen bei jeder Gelegenheit, sie wollten nur die Fakten ausstellen, frei von Ideologie: die Geschichte, so wie sie wirklich war.◀48

Echtheit und Original

Wie ist es mit den Dingen bei Tamm, haben sie eine Aura, soll hier einfach ganz nach altem kapitalistischen Fetisch das Geld, die Ware, das Gold angestrahlt und bewundert werden? Für den Bezug auf Geld spricht Einiges, nicht nur über die Fetischtheorie, sondern einmal mehr Äußerungen Tamms: »Mit dem Bewusstsein, im Besitz von Unikaten zu sein, leistet man zugleich einen nützlichen Beitrag zum Verstehen nicht allein der internationalen Schifffahrts-, sondern auch der gesamten Menschheitsgeschichte«.◀49 Abgesehen davon, dass man sich fragen kann, wie die BesucherInnen begreifen sollen, die nicht das Bewusstsein haben, die Objekte zu besitzen, müssten demzufolge die Objekte ja sämtlich alte Originale sein. Viele sind es auch. Dasjenige aber, was das Museum so einzigartig in der Welt machen soll, sind die Schiffsmodelle (genauer: die Anzahl der Schiffsmodelle). Und Modelle, das ist ihr Wesen, sind interessant durch ihre Konstruiertheit, ihre Austauschbarkeit; sie sind in größeren Mengen hergestellt wie von der Firma Wiking, und selbst wenn nicht (wie bei Einzelstücken), so ist Originalität doch per se und a priori insofern nicht gegeben, als dass sie ein großes Schiff nachbilden. Model-



Abb. 10: Wandbild zur Evolution von/mit Waffen

le und Originale gehören zwei verschiedenen Registern an – der Unterschied wird verwischt bei Tamm durch die Rede vom »Unikat« –, und damit stellt sich auch die Frage nach der Aura neu. Wie kann es sein, dass eine industriell hergestellte Menge von Dingen als so kostbar gepriesen wird?

Mit Readymades haben wir es natürlich nicht zu tun und mit keinem Kommentar auf die Serialität von z.B. Schiffen oder kriegerischem Töten. Im Museum ist eine Auratisierung der Modelle möglicherweise angelegt (vielleicht durch Glas und Strahler für die größeren Modelle in Einzelvitrinen), aber sie funktioniert nicht. Die Schiffe müssen schon in Masse beieinander stehen, sie wirken nur zu vielen.

Alles das allerdings, was man nicht kaufen kann – so schrieb Walter Benjamin zwei Jahre nach dem Kinderparadies-Geschenk an Tamm –, was sich im Laufe der Geschichte in den Objekten abgelagert hat, Gebrauchsspuren oder das, wovon die Dinge in ihrem Kontext »Zeuge geworden sind«, das Es-ist-so-Gewesen eines Dings, das ist nach Benjamin die Aura: »Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierten.«⁵⁰ Nun ist, so schreibt der Kunstwissenschaftler Peter Geimer, die »geschichtliche Zeugen-schaft ... nicht einfach eine stabile Eigenschaft der Dinge, auch nicht in den Zuschreibungen – sie zeigt sich in einem Raum der Imagination.«⁵¹ Kann nun auch ein Modell eine Imagination evozieren? Irgendwie ja – sie heftet sich aber nicht an das Objekt, das ist nicht original genug, nicht selbst anschaulich in seiner Historizität, sondern die Imagination muss woanders entstehen, eigentlich im Kopf der BesucherInnen, und dazu bedarf es Narrationen, bestimmter Texte, Licht und Schatten. Daran arbeitet das Museum mit mehr oder weniger großem Erfolg. Hierin geht es um Maßstäbe, um Relationen, um Größenordnungen und Angemessenheit.

Dinosaurier

Angemessene Maßstäbe möchten wir nun gerne nicht nur auf Schiffen, sondern auch in der Kulturpolitik angelegt sehen. Wenn sich die Autorin bei einer Führung durch das Museum von Russalka Nikolov beschimpfen lassen musste, sie und die anderen Kritiker hätten der Stadt ja nichts gegeben, die Sammlung Tamm aber habe der Stadt 100 Millionen Euro gegeben (in herablassendem Tonfall: »Aber Sie sind ja auch noch jung...«) ◀52, verschiebt sich der »Blick auf die Fakten« auf die Herkunft der Blicke, geordnet nach Generationen und Klassen. Im Jahr 2008 haben zahlreiche Veranstaltungen, Ausstellungen, Publikationen oder Fernsehsendungen darauf verwiesen, wie sich die Gesellschaft »seit 1968« verändert habe. Im Tamm-Museum scheint das ebenso wenig stattgefunden zu haben wie die Kenntnisnahme geschichtswissenschaftlicher oder ausstellungspraktischer Entwicklungen. Würde man dem musealen darwinistischen Konzept folgen, so könnte man denken, dass Dinosaurier aussterben. Aber sie sitzen weiterhin in ihrer ökologischen Nische, welches die Kommandobrücke ist, und regieren, insofern sie Verbindungen haben, in die dominante Kultur hinein.

Teil 4: Von Helden und anderen Untoten

Abschließend wollen wir nun auf die Frage zu sprechen kommen, was genau die Ausstellung unter Menschheitsgeschichte versteht, welche Art von Geschichtsschreibung hier also praktiziert wird. Wir wollen versuchen, das an einigen Beispielen zu verdeutlichen.

Den Anfang des Museums bildet ein Raum, der »Dichter und Maler der See« betitelt ist. Eine großformatige Projektion, auf der das ewige Anbränden von Wellen zu sehen ist, stellt das atmosphärische Setting dar, in dem die BesucherInnen ausgewählte Bilder und Zitate zum Thema Seefahrt goutieren können. Anhand einiger dieser Zitate wird eigentlich schon klar, aus welcher Perspektive hier Geschichte geschrieben wird. Das erste Zitat stammt von Sir Walter Raleigh, der als militärischer Befehlshaber und als Seefahrer maßgeblich an der Kolonisierung Nordamerikas und Irlands beteiligt war: »Wer die Meere beherrscht, beherrscht den Handel. Und wer den Welthandel beherrscht, herrscht über die Reichtümer der Welt und deshalb über die Welt selbst.« Ein weiteres Zitat stammt von James Cook, der vor allem durch seine Forschungsreisen in die Südsee Berühmtheit erlangte: »Wäre nicht die Genugtuung, die sich für einen Mann ergibt, der erste Entdecker zu sein, so

wäre diese Berufsart unerträglich.« Schließlich noch ein Zitat von Themistokles, einem Feldherr Athens: »Wer immer auch die See behaupten kann, gebietet über alles.«

Natürlich könnte man einwenden, dass mit diesen Zitaten ein Panorama unterschiedlicher Formen der Mythisierung sowohl von Meer als auch von Schifffahrt eröffnet werden soll. Und man könnte außerdem einwenden, dass auch noch andere Autoren zitiert werden, die weniger Martialisches und Kriegerisches von sich

geben. Doch zum einen gibt es keine Zitate, die eine dezidiert andere Perspektive ins Spiel bringen und somit dem Kult von Herrschaft, Eroberung und soldatischer Männlichkeit, wie er sich in den Zitaten manifestiert, entgegenwirken würden. Und zum anderen ziehen sich eben diese Themenkomplexe – also Herrschaft, Eroberung, soldatische Männlichkeit – wie ein roter Faden durch große Teile der Ausstellung. In diesem Sinne geben die Zitate einen ersten und durchaus treffenden Eindruck, was einen im weiteren Verlauf der Ausstellung erwartet.

Gegenüber vom Zitatenraum, prominent im Treppenhaus platziert, befindet sich eine Galerie, bestehend aus Büsten von »Entdeckern«. Kolumbus steht hier und Vasco da Gama, Bartholomeu Diaz, Magellan, Cook etc. Überhaupt fällt auf, dass in dem Museum durchgehend von Entdeckern gesprochen wird. Natürlich gibt es Texttafeln, in denen die Seefahrt mit Eroberung und geopolitischen Machtansprüchen in Verbindung gebracht wird (wie ja übrigens auch Kolonialismus und Sklaverei thematisiert werden – dazu gleich mehr). Doch vermögen diese Texttafeln nicht zu durchbrechen, was sich eben zum Beispiel in der Galerie der Büsten manifestiert: eine Huldigung derjenigen, die vermeintlich mutig und aller Vernunft zum Trotz andere Länder und Kontinent *entdeckt* haben. Nun ist ja der Begriff der Entdeckung im Zusammenhang mit der Expansion Europas seit dem 15. Jahrhundert vor allem deshalb kritisiert worden, weil er die Geschichte ausschließlich aus europäischer Perspektive darstellt, weil er impliziert, dass es in den eroberten Weltgegenden zuvor weder Menschen noch Geschichte gegeben habe. Dies war ja auch ein zentrales Narrativ des Kolonialismus: dass erst mit dem Eindringen Europas die Geschichte in den Kolonien begonnen habe. Insofern vermittelt auch das durchgängige Festhalten an dem Entdeckerbegriff einen ersten und durchaus treffenden Eindruck von der Perspektive, aus der hier Geschichte erzählt wird.



Abb. 11: Schiffsmodelle



Abb. 12: Entdecker

Kommen wir zur Kolonialgeschichte, die an mehreren Stellen thematisiert wird. Es geht im Folgenden nicht darum, einen möglichst vollständigen Überblick zu vermitteln. Vielmehr soll anhand einiger ausgewählter Beispiele veranschaulicht werden, wie das Zusammenspiel von Objektauswahl und Textebene zu eben jenem historiographischen Narrativ gerinnt, das dann als Weltgeschichte bezeichnet wird. Wir sehen hier die Vitrine zum Thema »Kolonialismus in Ostasien«. Und was wir genau sehen, ist dies: Links oben ein Tropenhelm für Offiziere.

Daneben ein Strohhut für die Soldaten der Infanterie. Dann der Orden *Pour le Merite*, den der Korvettenkapitän Hans Lans 1906 erhalten hat. Dazu heißt es auf der Texttafel: »Mit der Einnahme der Taku-Forts war eine mögliche Gefährdung der nach Peking marschierenden internationalen Truppen gebannt. Für seinen Einsatz erhielt Hans Lans« usw. Wir sehen das Modell eines Iltis-Kanonenbootes. Der Text besagt: »Für den Einsatz beim Kampf um die Taku-Forts während des Boxeraufstandes wurden Kommandant Hans Lans und das Schiff mit dem Orden Pour Le Merite ausgezeichnet.« Außerdem sehen wir ein Schwert, von dem es heißt, dass es aus der Zeit des Boxeraufstandes stamme und außerdem ein Mitbringsel aus den Kolonien sei. Dann sehen wir den Interimsstab des Feldmarshall Alfred von Waldersee, von dem es heißt, dass er während des Boxeraufstandes den Oberbefehl über die europäischen Interventionstruppen geführt habe. Schließlich sehen wir noch das Reisebesteck eines Marineinfanteristen, der am Boxeraufstand teilgenommen haben soll. Neben der Vitrine hängt ein Titelblatt des Berliner Lokalanzeigers, auf dem von der Ermordung eines deutschen Gesandten in Peking berichtet wird. Außerdem gibt es noch eine Texttafel. Darauf steht u.a.: »In der sich radikalisierenden sozialen Protestbewegung der Boxer nahmen die fremdenfeindlichen Tendenzen zu und führten schließlich zur Belagerung des Gesandtenviertels in Peking. Sechs europäische Mächte, die USA und Japan entsandten Schiffe und Truppen zur Niederschlagung des Aufstands.«

Der Boxerkrieg also ist hier Thema. Was wir erfahren, ist, dass es sich um eine soziale Bewegung gehandelt hat. Außerdem erfahren wir noch, dass diese Bewegung fremdenfeindlich war und europäische Diplomaten bedroht hat. Was wir nicht erfahren, ist, dass die Boxer-Bewegung auch und vor allem als Reaktion auf die imperialistischen Bestrebungen westlicher Staaten und Japans entstanden ist. Wir erfahren auch nichts über die berühmt-berüchtigte Hun-

nenrede Kaiser Wilhelms, die er bei der Verabschiedung der deutschen Invasionsstruppen gehalten hat, und in der die aggressive imperialistische Rationalität der deutschen Regierung deutlich zum Ausdruck kommt. ◀53

Schließlich – die Liste ließe sich natürlich fortführen – erfahren wir nichts über die von den alliierten Truppen durchgeführten Strafexpeditionen, die Terror unter der chinesischen Zivilbevölkerung verbreiten sollten. Maßgeblich verantwortlich für diese Strafexpeditionen war übrigens Generalfeldmarshall von Waldersee, nicht zuletzt auch bekannt durch seinen Kampf gegen die Sozialdemokratische Partei Deutschlands wie durch seine Idee eines Präventivkrieges gegen das zaristische Russland, die später dann einen Eckpfeiler des so genannten *Schlieffen-Plans* bildete, also jenes strategisch-operativen Plans des Generalstabs im Deutschen Kaiserreich, der gleichsam als Grundlage der deutschen militärischen Aktionen zu Beginn des Ersten Weltkrieges fungierte. Der Boxeraufstand – so lässt sich resümieren – durchzieht das in der Ausstellung gezeigte Kapitel »Kolonialismus in Ostasien«. Er ist dort präsent als roter Faden wie als Folie, vor der die Größe deutscher imperialistischer Kriegspolitik samt ihrer kultischen Rituale profiliert wird.

Ein kurzer Nachtrag noch zum Boxeraufstand: An ganz anderer Stelle im Museum hängt ein Bild an der Wand. Die Bildunterschrift teilt in knappen Worten mit: »Reservistenbild. Zur Erinnerung an China 1900 bis 1901«. Auf dem Bild sind die Staatsflaggen der alliierten Invasoren zu sehen. In der Mitte, gewissermaßen von den Flaggen umrahmt, befindet sich das Foto eines aus Tempelhof stammenden Mannes in Uniform und mit Gewehr. Unter diesem Bild ist ein Text, in dem es heißt: »Ruft uns das Vaterland einst wieder, als Reservist, als Landwehrmann, dann legen wir die Arbeit nieder und folgen Deutschlands Fahnen.« Dieses Bild, das wohl der Rubrik »billiger Kolonialsoldatenkitsch« zuzuordnen ist, verwundert zunächst, weil es ohne jeglichen Kontext oder Erklärungszusammenhang gezeigt wird. Und doch bringen Bild und Präsentationsweise zweierlei zum Ausdruck: zum einen ein wesentliches Prinzip der Ausstellung, das Prinzip nämlich, dass das, was Bestandteil der Sammlung Tamm ist, irgendwie im Museum präsentiert werden soll oder muss; zum anderen den weltanschaulichen Charakter des Museums, der nicht zuletzt davon gekennzeichnet ist, dass die Erinnerung an die Geschichte des deutschen Kolonialismus hier zu der Erinnerung an deutschen Kolonialkitsch gerinnt.

Kommen wir zu einem anderen Thema, das so anders aber eigentlich gar nicht ist. Wir sehen eine Vitrine, in der an Otto Schniewind und Otto Weddingen erinnert wird. Wir sehen Fotos von Schniewind und von Weddingen. Und wir sehen vor allem Orden und Auszeichnungen, die Schniewind und Weddingen

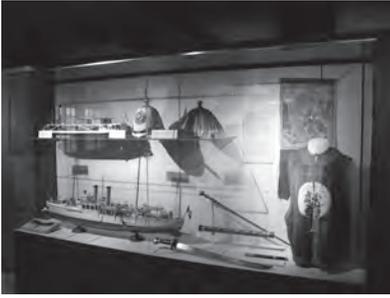


Abb. 13: Vitrine Ostasien

während ihrer militärischen Laufbahn erhalten haben. Was erfahren wir über Schniewind? Seine militärische Karriere begann laut Texttafel im Ersten Weltkrieg und endete 1952, als er Chef des unter alliierter Leitung stehenden *Naval Historical Team* war. Wir erfahren auch, dass er von 1944–1945 Generaladmiral der Führerreserve war. Wir erfahren nicht, dass Schniewind auch im Prozess gegen das Oberkommando der Wehrmacht aufgrund seiner Rolle bei der Besetzung Norwegens angeklagt und bis zu seinem Freispruch 1948 in Kriegsgefangenschaft war.

Überhaupt erfahren wir nicht mehr von Schniewind. Aber wir sehen seine Orden – immerhin. Otto Weddingen ist da schon ergiebiger. Er hat – so teilt uns die Texttafel mit – im 1. Weltkrieg drei britische Panzerkreuzer versenkt. Nach dem Krieg dann – so heißt es weiter – habe die Verehrung und Legendenbildung ungeahnte Ausmaße erreicht. Wie diese Verehrung konkret ausgesehen hat, veranschaulicht der Mittelteil der Vitrine, der schlicht »Heldenverehrung« benannt ist. Eine Spielkarte ist zu sehen sowie eine Postkarte, ein Schokoladenpapier und ein Tütchen mit Pflanzensamen, auf denen Name oder Konterfei des Verehrten abgedruckt sind.

An anderer Stelle im Museum nun taucht Weddingen erneut auf, und zwar in der U-Boot-Abteilung. Hier sehen wir, unter entsprechender Beflaggung, den Nachlass von Weddingen: einen Koffer voller Devotionalien, Fotoalben und Urkunden. Erneut werden wir darauf hingewiesen, dass Weddingen im 1. Weltkrieg drei britische Panzerkreuzer versenkt hat, und zwar als Kommandant der U 9. Und abermals erfahren wir von dem Heldenkult, der nach dem Krieg eingesetzt habe. Die Frage stellt sich, warum diese Information zwei Mal auftaucht. Man hatte doch schon beim ersten Mal verstanden, dass Weddingen ein deutscher Kriegsheld war. Beim zweiten Mal allerdings beginnt man zu ahnen, dass der Kriegskult um Weddingen nie aufgehört hat. Im Tammschen Universum scheint er beständig gepflegt worden zu sein. Und das Museum verschafft uns die Möglichkeit, dieser Pflege beizuwohnen.

Übrigens steht der Weddingen-Schrein direkt neben der Vitrine, in der sich der Admiralsstab von Dönitz befindet. Auf die Präsentation dieses Stabes sind wir ja bereits eingegangen. Aber wir haben noch nicht von den militärischen Leistungen des militärischen Oberbefehlshabers der deutschen Kriegsmarine im 2. Weltkrieg und Hitler-Nachfolgers berichtet, wie sie auf der Texttafel aufgelistet werden. Hier eine kurze Zusammenfassung: Dönitz hat den

Neuaufbau der U-Boot-Flotte unter Hitler organisiert, er dirigierte mehr als 1000 Boote und 40.000 Fahrer, im Krieg dann entwickelte er die Rudeltaktik (zu der dann aber weiter nichts gesagt wird).

Versuch, zu einem Ende zu kommen

Man könnte einwenden, dass wir uns hier mit Kleinigkeiten befassen, mit einzelnen Vitrinen und einzelnen Protagonisten, und dabei die Gesamtschau aus den Augen verlieren. Wir könnten aber auch noch unendlich weiter machen und zum Beispiel von Lord Nelson berichten oder von Alfred von Tirpitz oder von Alexander Meurer oder von Wilhelm Souchon oder von Guido von Usedom oder von Wolfgang Wirth oder von Erich Raeder usw., allesamt Admiräle oder Militärs, meist Deutsche, deren Karriere und Taten während kolonialer Eroberungen oder während der beiden Weltkriege in eigenen Vitrinen und mit entsprechenden Insignien gewürdigt werden. Wir könnten auch noch endlos mit anderen Themen weiter machen. Zum Beispiel mit beiläufigen Bemerkungen auf Texttafeln. So heißt es an einer Stelle, dass es einem General nicht gelungen sei, »die Meuterei in Kiel 1918 zu *ersticken* (Hervorhebung v.Verf.).« An anderer Stelle heißt es ebenfalls mit Bezug auf die deutsche Revolution von 1918, dass die deutsche Seekriegsleitung trotz Waffenstillstandsverhandlungen ein letztes »ehrenvolles« Gefecht gegen die Briten geplant habe. Und da wir gerade beim Thema Revolution sind, das ja immerhin mit einer Texttafel, einer Filmprojektion und drei Vitrinen vertreten ist: Im Gegensatz zu den unzähligen Admirälen und Generälen in ihren Vitrinen, mitunter lebensgroß in Uniform nachgebildet, fällt auf, dass die Revolutionäre, spärlich vertreten und auf kleinen Fotos kaum zu erkennen, entweder keinen Namen haben oder kein Gesicht. Aber sie sind wohl auch weniger zur See gefahren.

Wir könnten auch noch über den Umgang mit Zitaten sprechen, darüber zum Beispiel, dass und wie Karl Marx in der Ausstellung und Friedrich Engels im Ausstellungsführer zitiert werden. Oder über das Zitat von Jean Cocteau, dass dem ganzen Kriegs- und Waffenkult ein kritisches Gebaren geben soll. Oder über die Monitorstation, auf denen neben kritischen Kommentaren zum Krieg u.a. von Bertold Brecht auch historische Daten zum Zweiten Weltkrieg



Abb. 14: Vitrine Weddigen - Schniewind

nachzulesen sind, wo es dann zum Beispiel heißt: »19. April 1943 – Aufstand im Warschauer Ghetto«, oder aber auch: »17. September 1939 – Britischer Flugzeugträger von deutschem U 29 versenkt.«

Wir könnten auch über die mehr oder weniger gelungenen, aufgrund ihrer Marginalität aber vor allem peinlich anmutenden Versuche sprechen, neuere Tendenzen innerhalb der Geschichtsschreibung, die so neu nun auch wieder nicht sind, in das Ausstellungskonzept zu integrieren. Natürlich gibt es Sektionen, in denen so etwas wie Sozial- oder Alltagsgeschichte zumindest zu erahnen ist. Es fällt aber eben kaum ins Gewicht.

Wir könnten auch über Frauen sprechen, über die wir aber eigentlich nicht wirklich sprechen können, weil sie in der Ausstellung nicht vorkommen, weil sich das Museum sowie das Tammsche Seefahrtuniversum als ein von Frauen bereinigter Raum erweist, in dem sich männliche Phantasien von Forscherdrang und Eroberungsgeist ungestört ausleben können.

Untote Sieger

Doch kommen wir zum Schluss: Russalka Nikolov, zweite Geschäftsführerin der Peter Tamm Sen. Stiftung und maßgeblich an der Konzeption der Ausstellung beteiligt, hat in einem Interview mit Frank Keil auf die Frage nach der Sichtbarkeit von Opfern in der Ausstellung geantwortet: »Die Opfer? Wie soll man denn die Opfer darstellen? Sollen wir hier Tote ausstellen?«⁵⁴ Bemerkenswert ist diese Antwort nicht nur aufgrund ihrer kaum zu überbietenden Einfältigkeit. Bemerkenswert ist sie auch, weil sie den Ausschluss von Opfern aus der Geschichtsschreibung und somit aus der Geschichte legitimiert. Bemerkenswert ist sie aber vor allem, weil in ihr die Programmatik des Museums zum Ausdruck kommt. Wenn von Opfern die Rede ist, dann muss es wohl auch Täter geben. Im Museum allerdings hat man es eher mit Siegern zu tun. Und wenn man die Opfer, weil sie ja tot sind, nicht ausstellen kann, dann heißt das im Umkehrschluss, dass es sich bei den Siegern, die ja ausgestellt werden, obwohl sie im eigentlichen Sinne auch nicht wirklich mehr lebendig sind, um Untote handelt. Letztlich sind es diese untoten Sieger, denen im Museum gehuldigt wird. Es handelt sich nicht um die Art Untote, die die Lebenden heimsuchen und ihnen den Garaus machen (das wäre wohl eher die Bestimmung der Opfer). Vielmehr handelt es sich um Untote, in denen sich die Lebenden wieder erkennen sollen: als männliche Forscher, Entdecker und Krieger, die mutig voranschreiten in Zeit und Raum und dabei das Wohl



Abb. 15: Vitrine Weddingen - U-Boote

des Menschengeschlechts garantieren. Das Internationale Maritime Museum Hamburg erweist sich also als ein Museum der Sieger. Ein Heldenmuseum.

Anmerkungen

- 1► Bei diesem Beitrag handelt es sich um einen (leicht überarbeiteten) Vortrag, den wir am 19. Juli 2008 im Rahmen der von *Feld für Kunst* organisierten Veranstaltungsreihe »Wo der Krieg wohnt« in der Hamburger Galerie Linda gehalten haben. Thema des Beitrags ist eine Besprechung und Kritik der seit Ende Juni 2008 eröffneten Ausstellung im Internationalen Maritimen Museum Hamburg, die die Schiffssammlung des ehemaligen Springer-Vorsitzenden Peter Tamm zeigt; der Hamburger Senat hat für den Museumsort in der Hafencity, den Kaispeicher B, 30 Millionen Euro bewilligt, ohne dass es ein Ausstellungskonzept oder irgendeine Mitbestimmung zur Ausstellungsgestaltung gäbe. Wir haben uns hier im Wesentlichen auf die Ausstellung, ihre Inhalte, ihre Geschichtsschreibung und ihre Inszenierungsstrategien konzentriert und die Reaktionen und Nicht-Reaktionen seitens der Hamburger Lokalpolitik auf die u.a. in überregionalen Tageszeitungen geäußerte vehemente Kritik nach der Eröffnung des Museums nicht eigens thematisiert.
- 2► Mit Hilfe der NASA und anderen erstellt von den berühmten kalifornischen Designern, Architekten und FilmemacherInnen Charles und Ray Eames: Powers of Ten, USA 1977, 9 min. Webseite des Eames Office: <http://www.powersof10.com/>; Video unter <http://video.google.com/videoplay?docid=-8421194520293889489>: Eine Reise durch 40 Potenzen von 10 hoch 24 bis zu 10 hoch minus 16 Metern. Während die Kamera vom Picknickpaar wegzoomt, vergleicht der Sprecher die Entfernungen mit den Strecken, die ein 100-Meter-Läufer oder ein Flugzeug zurücklegt; bei der Fahrt in die Hautzelle kommentiert er: »Das Universum des Atoms. Im Atomkern: unendliche Leere, wie im Weltall.«
- 3► Kees Boeke, Cosmic View: The Universe in 40 Jumps, New York (John Day) 1957, online unter <http://www.vendian.org/mncharity/cosmicview/>, gesehen am 12.03.2012 und unter <http://nedwww.ipac.caltech.edu/level5/Boeke/frames.html>, gesehen am 12.03.2012..
- 4► Boeke, Cosmic View, 32.
- 5► Boeke schließt: Wir sehen nur unsere kleine Welt – »our attitudes may become narrow and provincial. We need to develop a wider outlook, to see ourselves in our relative position in the great and mysterious universe in which we have been born and live. At school we are introduced to many different spheres of existence, but they are often not connected with each other, so that we are in danger of collecting a large number of images without realizing that they all join together in one great whole. It is therefo-

re important in our education to find the means of developing a wider and more connected view of our world and a truly cosmic view of the universe and our place in it.« It is »about the relationships of things to each other«. Und »Cosmic View« endet: »It therefore is a matter of life and death for the whole of mankind that we learn to live together, caring for each other regardless of birth or upbringing. No difference of nationality, of race, creed, or conviction, age or sex may weaken our effort as human beings to live and work for the good of all.« Boeke, *Cosmic View*, 48.

- 6 ▶ Matthias Gretzschel, Michael Zapf, Was die Menschheit dem Meer verdankt. Ein Rundgang durch das Internationale Maritime Museum Hamburg, Hamburg (o. Verlag) 2008, 133.
- 7 ▶ Matthias Gretzschel, Ideen, Skizzen, Entwürfe – Erste Einblicke in Hamburgs Schiffahrtsmuseum. Erstmals sprechen die Ausstellungsmacher über das Konzept des Internationalen Schiffahrtsmuseums der Sammlung Tamm im Kaispeicher B, in: Hamburger Abendblatt, 3.2.2007.
- 8 ▶ Genauer: der Vor- oder Vorderstevan, ein besonders wertvolles Teil, der auch von einem Schiff für das nächste aufgehoben wurde. Übrigens vergleicht die Seite soldatenweb.de auch das Marineehrenmal in Laboe, errichtet im Kaiserreich zum Gedenken an gefallene Marinesoldaten und 1936 von Hitler neu eingeweiht, seit 1954 dem Gedenken an die gestorbenen Seefahrer aller Nationen gewidmet, wegen seines gebogenen Turms mit einem Wikingerschiff.
- 9 ▶ Marie Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, New York (Routledge) 1992, Neuauflage 2008.
- 10 ▶ Vgl. Magnus Magnusson, *Die Wikinger. Geschichte und Legende*, Düsseldorf (Albatros) 2007 u.v.a.
- 11 ▶ Vgl. auch <http://de.wikipedia.org/wiki/Wikinger>.
- 12 ▶ Gretzschel, Was die Menschheit dem Meer verdankt, 67.
- 13 ▶ <http://www.internationales-maritimes-museum.de/>, gesehen am 12.03.2012., Link zu »Stiftung«.
- 14 ▶ Als ein Gegenmodell ist im Rahmen des interdisziplinären Projekts der *Postcolonial Studies*, das sich seit einigen Jahrzehnten innerhalb der akademischen Landschaft zu etablieren begonnen hat, das Konzept der *entangled histories*, also der miteinander verflochtenen Geschichten entwickelt worden. Vgl. als Einführung María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld (Transcript) 2005.
- 15 ▶ Vgl. Friedrich Möwe, Tamm-Tamm. Eine Anregung zur öffentlichen Diskussion über das Tamm-Museum, hg. vom Informationskreis Rüstungsgeschäfte in Hamburg, Hamburg (VSA) 2005, 2. Aufl. 2008.
- 16 ▶ Der Beitrag mit dem Interview mit Peter Tamm ist am 23. Juni 2008 auf Deutschlandradio ausgestrahlt worden. Anhören kann man sich den Beitrag auf <http://www.dradio.de/>

dkultur/sendungen/fazit/805719/, gesehen am 12.03.2012..

- 17 ► Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften Band V.1, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1998, 50.
- 18 ► Vgl. Jochen Brüning, Die Sammlung als Text, in: Zeitschrift für Germanistik 3 (2003), 560–572. Allgemein zum Sammeln vgl. Justin Stagl, Homo Collector: Zur Anthropologie und Soziologie des Sammelns, in: Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl (Hg.), Sammler – Bibliophile – Exzentriker, Tübingen (Gunter Narr) 1998, 37–54. Zum Zusammenhang zwischen Sammeln und Fetischismus vgl. Hartmut Böhme, Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Hamburg (Rowohlt) 2006, v.a. 352–372.
- 19 ► Vgl. Gretzschel, Was die Menschheit dem Meer verdankt.
- 20 ► Bei einer Führung hat Russalka Nikolov, die maßgeblich an der Konzeption der Ausstellung beteiligt war, übrigens genau auf die Präsentation des Admiralsstabes verwiesen, als Indiz oder Beweis für die Bemühungen, Verherrlichungstendenzen entgegenzuarbeiten.
- 21 ► <http://www.internationales-maritimes-museum.de/>, Link zu »Museum«.
- 22 ► Gretzschel, Was die Menschheit dem Meer verdankt, 133.
- 23 ► Nur ein Beispiel: das Schlachtschiff Bismarcks von 1939 inklusive der hakenkreuzgeschmückten Gedenktafel mit der Aufschrift: »Zur Erinnerung an den Heldentod des Admirals und Flottenchefs Günther Lütjens an Bord des Schlachtschiffs »Bismarck« am 27. Mai 1941«. Vgl. hierzu detailliert Möwe, Tamm-Tamm, 49.
- 24 ► <http://www.internationales-maritimes-museum.de/>, Link zu »Freundeskreis«.
- 25 ► Genauso ließe sich formulieren: Das Leben ist ohne Luft nicht denkbar, die Raumfahrt ist ohne Kraft nicht denkbar, die Welt ist ohne Geschichte nicht denkbar, das Feuer ist ohne den Menschen nicht denkbar usw. usf.; das Schiff allein scheint an Sinnggebung jedenfalls nicht zu reichen. (Ganz abgesehen davon, dass das Museum gerade nicht zeigt, was man dem Meer »verdankt«, sondern eher, was man auf dem Meer alles veranstalten kann.)
- 26 ► Günter Stiller, Peter Tamm: Schiffe sind meine Glücksbringer, in: Hamburger Abendblatt, 10.5.2008, – in dieser Reihenfolge: »Seefahrt ist für ihn Entdeckungs-, Eroberungs- und Kulturgeschichte.«
- 27 ► O-Ton Tamm im Interview im Deutschlandradio Kultur, KulturNachrichten, 24.6.2008: Er will nicht den »totalen Frieden«. Bis zum 23.11.2008 kann man den ganzen sehr empfehlenswerten Beitrag noch im Archiv anhören unter http://ondemand-mp3.dradio.de/file/dradio/2008/06/23/drk_20080623_1921_51ef3bc6.mp3.
- 28 ► H.S., Hausbesuch: Russalka Nikolov, in: Klönschnack: Aus den Elbvororten, Heft 02/02, <http://www.kloenschnack.de/archiv/einzelartikel/archiv/2002/februar/artikel/hausbesuch-russalka-nikolov.html>. »Der Vater stammt vom Schwarzen Meer und trieb alle Sportarten, die mit der See zusammenhängen. Seine Liebe zum Wasser brachte er

auch im Vornamen der Tochter zum Ausdruck: Russalka – das heißt Meerjungfrau.«

- 29** ▶ sti., Prof. zur See, in: Hamburger Abendblatt, 6.8.2002, 13; <http://www.abendblatt.de/daten/2002/08/06/54603.html>: »Wären die Würfel anders gefallen, Peter Tamm wäre wahrscheinlich Admiral geworden. So brachte es der Nachfahre eines Hamburger Störtebeker-Jägers zum Seekadetten und Bewunderer Nelsons, zum Vorstandsvorsitzenden der Axel Springer Verlag AG, deren Zeitungen er ›wie einen Flottenverband gefahren‹ hat, zum ›Herr der Meere‹, wie ihn Zeitungen nannten, zum Marine- und Seefahrtsexperten erster Instanz... Das Miniaturmodell eines Küstenfrachters, das die Mutter dem kranken Sohn geschenkt hatte, setzte den Mann, der Salzwasser im Blut haben muss, auf jenen Kurs, der – an den Klippen der Macht vorbei – dorthin führte, wo die Götter der Meere wohnen müssen.« – »Ein Mann wie ein Mast... Er fuhr mit dem LKW Leichenberge – mit 15 Jahren. [...] Seine elb-blauen Augen blitzen. Ewige Neugier.« Körzdörfers Begegnungen: »Ich liebe die Freiheit, nicht die Bevormundung«, in: BILD, 10.5.2008, www.bild.de/BILD/news/politik/2008/05/10/koerzdoerfer-peter-tamm/geburtstag-museums-eroeffnung.geo=4498440.html. Hier befindet sich auch eine Bilderstrecke mit der folgenden Bildunterschrift unter Bild 4: »Tamm war Springers Admiral (43 Jahre im Verlag): ›Einen Konzern muss man führen wie ein Schiff. Im Sturm hilft keine Demokratie.« Und auf die Frage nach seiner »Lebens-Philosophie« sagt Tamm: »Das ganze Leben ist letzten Endes ein Kampf mit sich selbst. Ein Überlebenskampf. Es beginnt mit dem Aufstehen – das ist die erste Schlacht. Man muss den inneren Schweinehund besiegen.« (Ebd.)
- 30** ▶ Die Rede ist vom letzten Jahr des nationalsozialistischen Vernichtungskriegs. »Einer seiner Vorfahren, so erzählt Peter Tamm gern, hat als Konvoischiffskapitän einen der prunkvollen ›schwimmenden Barockpaläste‹ befehligt, mit denen die Hamburger Admiralität im 17. Jahrhundert Handelsschiffe der Hansestadt gegen Korsaren verteidigen ließ. Korsaren nannte man nordafrikanische und türkische Seeräuber, die den Mittelmeerraum unsicher machten und sich nicht nur Schiffsladungen aneigneten, sondern die Besatzungen gefangen nahmen und die Seeleute als Sklaven verkauften oder für sie hohe Lösegelder erpressten. Auch Peter Tamm wäre auf den Spuren seiner Ahnen gern dem Ruf der See gefolgt. Die erste Hürde hatte er auf dem alten Segelschulschiff Gorch Fock bereits genommen, als die stolze Bark kurz vor Kriegsende in der Ostsee versenkt wurde und alle Träume des jungen Kadetten mit sich untergehen ließ. Kapitän ist Peter Tamm trotzdem geworden: Als ›Master next God‹ hat er bis 1991 auf der Kommandobrücke des Verlagsschiffes Axel Springer gestanden, viele schwere Stürme abgeritten und wirtschaftliche Klippen umschiffte.« Kurt Grobecker, Ein Vermächtnis an meine Vaterstadt, in: Magazin ATLANTIC, Heft 2/2007.
- 31** ▶ O-Ton Tamm im Deutschlandradio, 24.6.2008: »An Bord gilt etwas, das an Land verloren gegangen ist, nämlich das Wir-Gefühl. Mittlerweile leben wir ja in einer Zeit des totalen Egoismus, jeder Satz fängt mit ich an. Ich bin in meiner Jugend groß geworden,

da waren WIR das Wort, welches, und das gilt auf See immer. [sic, d. Verf.] Dann gibt es eben welche, die sind feige, die kneifen, die fahren gar nicht erst hin, und dann gibt es andere, die wollen es wissen, die wollen sich auch messen. Und insofern ist die Seefahrt eine grandiose Auslese für Menschen überhaupt. Egal was sie später werden. Kampf ist nun mal die Basis der Natur.« Deutschlandradio Kultur, 23.6.2008, http://ondemand-mp3.dradio.de/file/dradio/2008/06/23/drk_20080623_1921_51ef3bc6.mp3.

- 32►** Als Teil der Initiative »Tamm Tamm. Künstler informieren Politiker – KIP« 2005 (<http://news.web-hh.de/tamm.php>, gesehen am 12.03.2012.) berichtete Andreas Baumgart über sein Gespräch mit der SPD-Abgeordneten Luisa Fiedler (<http://news.web-hh.de/tamm.php?lid=23522>, gesehen am 12.03.2012.):

»Beider öffentlichen Sitzung des Kulturausschusses vom 11. August 2004, auf der es um das *Internationale Schifffahrts- und Meeresmuseum Peter Tamm* ging, und deren Protokoll mir vorliegt, hat Frau Fiedler einige kritische Fragen zu der Bürgerschaftsvorlage mit dem »Konzept« des Museums gestellt«. Darin heißt es: [Fiedler:] »Frau Nikolov, Sie schrieben in Ihrer Begründung zur Senatsvorlage an die Bürgerschaft: »Seefahrt ist friedliche, aber auch kriegerische Eroberung. Der Machtausgleich auf See erfolgte auch im Schlachtgetümmel. Der Besucher wird im militärhistorischen Bereich durch Modelle, Waffen, Uniformen und Gemälde Antworten erhalten. Kriege, Gefechte, Untergang und menschliches Leid werden immer die Sehnsucht nach Frieden wecken... Die Waffe hat den Menschen über andere erhoben.« Ich habe, offen gesagt, ein paar Probleme mit diesen Formulierungen. Wenn ich das Wort »Getümmel« im Zusammenhang mit kriegerischem Töten höre, dann finde ich es schon recht unangemessen. Ich höre daraus, dass Krieg ein fast unüberwindbares Schicksal ist und sich der Stärkere durchsetzt. Das ist beinahe so eine Art Darwinismus. Was mir in diesem Zusammenhang fehlt, ist eine Art moralisches Urteil. Nun frage ich Sie gerade in Bezug auf die Militärgeschichte, wie Sie von Ihnen gesehen und beurteilt wird in Anbetracht der Tatsache, dass Hamburg, historisch gesehen, eine offene, liberale, demokratische Stadt ist.

Frau Nikolov: »Das ist das Stichwort und trotzdem haben hier Kriege stattgefunden. (...) Wir haben bis jetzt nie Schulklassen bei uns gehabt, weil es eben eine Sammlung ist und keine museale Darstellung. Wir haben das bis jetzt nicht gemacht, weil wir die Kinder nicht erschrecken wollten und genau das Gegenteil erreichen, was wir wollen, dass die sagen, nie wieder ins Museum, das ist ja fürchterlich. Nun hat sich eine Mutter, die Freundin des Hauses ist, durchgesetzt und wollte unbedingt die Klasse ihrer Tochter zu uns bringen. Sie ist zusammen mit der Lehrerin zu uns gekommen und wir haben eine gekürzte Führung für die Kinder vorbereitet. Das war ein Erlebnis für uns alle, Sie glauben gar nicht, wie schön das war. Das gibt uns Kraft und auch Ideen, was wir machen wollen. Der pädagogische Bereich, über den ich gar nicht gesprochen habe, wird übrigens sehr, sehr groß bei uns sein und da wird der Krieg nicht ausgelassen.

Ich komme aus Bulgarien und habe vielleicht eine etwas freiere Einstellung zu diesen

Dingen als Sie alle hier. Ich weiß nicht, woher Sie kommen, Sie sind ja belastet, ich bin frei.«

33 ▶ Gretzschel, Ideen, Skizzen, Entwürfe.

34 ▶ »Als Sechsjähriger hatte er von seiner Mutter das Modell eines kleinen Küstenmotorschiffes im Maßstab 1:1.250 bekommen, das gewissermaßen der Urvater einer auf mehr als 18.000 Modelle angewachsenen Flotte war.« Kurt Grobecker, Ein Vermächtnis an meine Vaterstadt.

35 ▶ »... zum Preis von 50 Reichspfennigen. Das Kümo sollte zur Vorhut der größten Modellflotte der Welt mit mehr als 20 000 Einheiten werden«, wusste Günter Stiller, Herrn Peltzers Gespür fürs Maritime, Hamburger Abendblatt, 15.2.2003, <http://www.abendblatt.de/daten/2003/02/15/124251.html>, gesehen am 12.03.2012 - (zum 100. Geburtstag Peltzers). Selbstverständlich wird der Einsatz des Schiffchens sofort militarisiert (Vorhut = eine kleinere militärische Einheit, die das Gelände vor dem Eintreffen der Haupttruppe erkundet und sichert). Denn wer ein Modell betrachtet, ist ein »künftiger Seekrieger«, so der einfühlsame Abendblatt-Autor: »Im Zweiten Weltkrieg wurden Wiking-Modelle ›bewirtschaftet‹, weil sie für den Schiffserkennungsdienst der Wehrmacht in rauen Mengen benötigt wurden. Der Maßstab 1:1250 eignete sich dafür in geradezu idealer Weise. Ein in Augenhöhe aufgestelltes 1:1250-Modell der ›Hood‹ etwa sah der künftige Seekrieger so wie den realen britischen Schlachtkreuzer auf dem großen Atlantik aus 2000 Meter Entfernung. Ein Modell der ›Bismarck‹, auf dem Fußboden aufgestellt und stehend aus Augenhöhe betrachtet, bot einen ähnlichen Eindruck, wie ihn im Mai 1941 der Beobachter eines britischen ›Catalina‹-Flugbootes aus rund 1000 Meter Höhe empfinden sollte.« Ebd.

36 ▶ Gretzschel, Was die Menschheit dem Meer verdankt, 130.

37 ▶ Zielgruppe waren sog. »Marineliebhaber« (ebd.).

38 ▶ Es seien »Kunstwerke«, aber »keine Liebhaberstücke« wegen der praktischen Nutzung der Modelle (ebd.). Selten war so deutlich, dass das Wörtchen maritim quasi synonym mit militärisch ist.

39 ▶ Möwe, Tamm-Tamm, 51 f., verweist hier auf: Peter Schönfeldt, Wiking-Modelle. Die Schiffe und Flugzeuge, Hamburg (Koehler) 1998. – »Wiking« war außerdem eine beliebte Bezeichnung der Nationalsozialisten, vgl. die fünfte Panzerdivision der Waffen-SS »Wiking«, die »Wiking-Jugend« u.a.

40 ▶ Stiller, Peter Tamm: Schiffe sind meine Glücksbringer: »Er wurde zum Kunder der Allmacht der See, deren Belege und Beweise er ein Leben lang sammelte. Nur Exponate und Bordbücher der Arche Noah sind bei ihm (noch) nicht zu finden.«

41 ▶ Am 27.6.2008.

42 ▶ Gretzschel, Was die Menschheit dem Meer verdankt, 90.

43 ▶ Das Ganze geht auch narrativ: An seinem 80. Geburtstag schilderte Tamm, wie man im Orkan zum Menschsein findet. Zitat: »Erst glaubst du, du stirbst. Dann willst du

nach der Mutter schreien. Dann hast du Angst, dich vor den Kameraden zu blamieren. Dann wirst du fatalistisch wie ein Chinese. Dann denkst du: Verdammt, jetzt wirst du es dem Kommandanten, dem Schiff und der See aber zeigen! Und dann hast du es geschafft!« Stiller, Peter Tamm: Schiffe sind meine Glücksbringer. Eine umgekehrte Entstehungsgeschichte: Vom Tod zur selbst erschaffenen Wiedergeburt. Von der Mutter aufsteigend über den Chinesen zum Kameraden richtet sich der Mensch an den Kommandanten, das Schiff und die See, um schließlich geläutert wiederzuerstehen. Gerne bleibt das Benennen des Schrecklichen im Ungefährten oder selbst Verherrlichenden, wie man es von Ernst Jünger kennt; dieser Tonfall kennzeichnet heute revanchistische Texte, Militaria-Kataloge und Heftchen ebenso wie auch manche Begleitpublikationen zum Museum. Ein sanfteres Beispiel: Die Geschichte der Schifffahrt. Die Sammlung Peter Tamm, Bd. 23 aus der Reihe Schümanns Hamburger, Das Magazin für Hamburger Angelegenheiten, Oktober 2007, Text von Tim Holzhäuser, mit Geschichten zu »Seefahrtsgeschichte ist Menschheitsgeschichte« (14), zu Schicksalsstunden, Abenteuerberichten aus einem U-Boot (44), von Jägern und Gejagten (58), spektakulärer Technik, widersprüchlicher Faszination der U-Boote, überlegenen Waffensystemen...

- 44 ► Warum überhaupt Waffen gesammelt und ausgestellt werden mussten, erschließt sich nicht so recht; wenn man die Minimalabteilung »Alltag der Matrosen« betrachtet (mit einer zeitweilig unbeleuchteten Tafel und drei kleinen Vitrinen: Kautabak, ein Rumfass, eine neunschwänzige Katze für die Bestrafung und ein Admiralsschreibtisch), dann muss man schließen: Auf 500 Stunden Säbelfechten kam einmal Kautabak.
- 45 ► Nur eins von zahlreichen Beispielen: Ein Gegenmodell hierzu wäre das Verfahren des Holocaust-Museums in Washington, das jedem Besucher die Kopie eines Passes mitgibt, dessen vormaligen Besitzer man in der ausgestellten Geschichte wieder zu finden aufgefordert ist – eine vielleicht extreme Personalisierung und Aufforderung zur Identifikation, die aber immerhin die Problematik der Vermittlung von Einzelschicksal und Geschichte zu denken gibt.
- 46 ► In der ZEIT übrigens hat Jens Jessen das Museum dafür kritisiert, es »verrate seine Größe ans Anekdotische«. Diese Kritik bleibt der alten Gegenüberstellung von klein und groß verhaftet, anstatt sich zu überlegen, wie denn eine sinnvolle Bezugnahme aussehen könnte (und unterstellt außerdem, die Sammlung habe eine mehr als quantitative ›Größe‹). Jens Jessen, Nippes zum Staunen, in: ZEIT, 26.6.2008, 55.
- 47 ► Man kann die wiederholten Beteuerungen im Kurzführer, verfasst von Abendblatt-Mitarbeitern, das Museum sei »mit modernster Ausstellungstechnik« ausgestattet, nur als Hohn verstehen. Es ist ein Vitrinen-Museum. Mit architektonischen oder akustischen Mitteln wird kaum gearbeitet, die Beleuchtung arbeitet konventionell nach Hell und Dunkel, es gibt keine Mitmach- oder Anfassobjekte, fast keine digitalen Techniken oder interaktive Screens, keine räumlichen Eindrücke und nur wenige Filmausschnitte. Im

»ersten« Raum, in dem eine breite Leinwand die Projektion einer sich brechenden Welle ohne Ton zeigt, soll vielleicht die Größe des Meeres, die Kraft der ewigen Brandung o.ä. zeigen, aber die Leinwand hängt zu tief, die davor tretenden Besucher werfen Schatten usw.; ein paar Ausnahmen sind nur in der Unterwasser-Abteilung zu finden, die ja auch von externen Instituten verantwortet wird.

- 48►** Neben interessanten Finanzierungsdetails findet man im Quartier, Magazin für HafenCity, Speicherstadt und Katharinviertel auch eine Einschätzung zum Thema Objektivität. Museen seien keine »Lagerhäuser der Kultur« – mit ihnen sei man »im Kommunikationsgeschäft«; Tamm wird mit den Aussagen zitiert, man solle keine vorgefasste Meinung zur Schifffahrtsgeschichte haben, sondern die Fakten sprechen lassen, denn »die Basis ist die Wahrheit der Geschichte.« (In: Nikolai Antoniadis, Maritimes Museum. Eins kommt zum anderen, in: Quartier, Nr. 2, Juni 2008, 8–15, hier 14f.) Jede Wahrheit braucht einen Mutigen, der sie ausspricht, möchte man hier mit BILD assoziieren, würde nicht die Ignoranz frapieren, mit der hier die geschichtswissenschaftlichen Grundlagenforschungen der letzten beiden Jahrzehnte zum Thema Objektivität, historische Fakten, Quellen usw. ausgeblendet werden. Was »Unparteilichkeit« im Tamm-Museum ist, kann man auch im Museumsshop lernen, wo Publikationen des hauseigenen Koehler-Mittler-Verlags liegen, unter anderem die Zeitschrift MarineForum.
- 49►** Grobecker, Ein Vermächtnis an meine Vaterstadt.
- 50►** Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), hier aus: ders., Medienästhetische Schriften, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2002, 531–383, hier 354. Vgl. hierzu besonders: Peter Geimer, Über Reste, in: Anke te Heesen, Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, Bd. 4, Weimar, Wien (Böhlau) 2005, 109–118, hier bes. 111. Vgl. auch Benjamins Passagenwerk: »Man erinnere doch nur, von welchem Belang für einen Sammler nicht nur sein Objekt, sondern auch dessen ganze Vergangenheit ist, ebensowohl die zu dessen Entstehung und sachlichen Qualifizierung gehört wie die Details aus dessen scheinbar äußerlicher Geschichte: Vorbesitzer, Entstehungspreis, Wert, etc. Dies alles, die »sachlichen« Daten wie alle anderen, rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer einer ganzen magischen Enzyklopädie, zu einer Weltordnung zusammen, deren Abriss das Schicksal des Gegenstandes ist.« Walter Benjamin, Das Passagenwerk, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1982, Bd. 1, 274, hier zit. n. Geimer, Über Reste, 111 f.
- 51►** Geimer, Über Reste, 112. Georges Didi-Huberman: »Auratisch wäre also folglich jener Gegenstand, dessen Erscheinung über seine eigene Sichtbarkeit hinaus das verbreitet, was mit Vorstellungen zu bezeichnen wäre, Vorstellungen, die Konstellationen oder Wolken um ihn herum bilden...« Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an, München (Fink) 1999, 137.
- 52►** Nachtrag: Nikolov, seit 1991 »Geschäftsführerin des wissenschaftlichen Instituts

für Schifffahrts- und Marinegeschichte Peter Tamm«, von 2002 bis 2008 Vorstand des Maritimen Museums Hamburg und verantwortlich für die Bereiche Wissenschaft, Ausstellungen, Marketing und Pädagogik, wurde zum Jahreswechsel 2008/09 ohne Angabe von Gründen durch den emeritierten Historiker Hermann Schäfer ersetzt, der bereits vorher eng mit der Stiftung Tamm zusammengearbeitet hatte.

- 53 ▶** Da diese Rede für das Verständnis des Boxerkrieges, für das Verständnis also von dem Konflikt zwischen imperialistischem Herrschaftsanspruch und antiimperialistischem Widerstand nicht ganz unbedeutend ist, seien hier einige Zeilen zitiert. »Kommt ihr vor den Feind, so wird er geschlagen. Pardon wird nicht gegeben, Gefangene nicht gemacht. Wer euch in die Hände fällt, sei in eurer Hand. Wie vor tausend Jahren die Hunnen unter ihrem König Etzel sich einen Namen gemacht, der sie noch in der Überlieferung gewaltig erscheinen lässt, so möge der Name Deutschlands in China in einer solchen Weise bekannt werden, dass niemals wieder ein Chinese es wagt, etwa einen Deutschen auch nur scheel anzusehen.« Nachzulesen ist die Rede auf <http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/wilhelmoo/index.html>, gesehen am 12.03.2012.
- 54 ▶** Frank Keil, Kriege und Kreuzfahrten, in: Hinz & Kunzt, Juni 2008.

Gekaufte Demonstranten. Überlegungen zum Mieten von Körbchengrößen im öffentlichen Raum

Sicher war schon in den 1990er Jahren eine Demonstration nicht mehr das, was sie einmal gewesen sein mag. Wer etwa in Greifswald oder sonstwo Transparente wie »Freiheit ist immer die Freiheit der Andersdenkenden« von Neonazis getragen sah oder die bepisssten Müllberge nach einer Love Parade als fröhliche Zeichen unbefangener Antispießerkultur deuten musste, hat Räume und Symboliken öffentlicher Meinungsäußerung bereits wandern sehen. Warum sich dann jetzt noch wundern, wenn Vermietungsagenturen unter ihre Güter- und Dienstleistungsangebote auch »Demonstranten« aufnehmen?

Vielleicht liegt es an einer alteingefahrenen Verwechslung von weißen Kitteln mit weißen Westen. Wenn etwa die KBV, die Kassenärztliche Bundesvereinigung, 170 Personen für eine sog. Kundgebung gegen die Gesundheitsreform bei einem Hostessenservice (sic) anmietet und die entsprechenden Pressefotos initiiert, befördert nicht nur der Preis von 30 Euro die Assoziation an Prostitution. Menschen in weißen Kitteln jedenfalls wurden am 14. Dezember 2006 vor dem Reichstag mit den entsprechenden Parolen fotografiert, gefilmt, in den Nachrichten versendet (Abb. 1).¹ Am nächsten Tag erst wurde die Mietpraxis bekannt.² In Erklärungsnot ließ die KBV verlauten, es habe sich nicht um eine Demonstration gehandelt, sondern um eine PR-Kampagne.

Gesundheit für die Bilderpolitik

Ärztelhostessen sind nur ein Mosaikstein in der Kommerzialisierung des öffentlichen Raums, in dem solche Orte, die der Allgemeinheit (der Nutzer, der AnwohnerInnen, oder für repräsentative, symbolisierte Plätze wie den vorm Reichstag auch: BeobachterInnen) zugehörig sind, von dort bestimmt werden, wo Geld ist.

Abb. 1



Demonstrant / Promoterin Adeline

Artikelnummer: 6603945459



Bild 1 | Bild 2 |

Wer eine Meinung hat soll sie sagen.
Ich komme zu Ihrer Demonstration.

Ich möchte darauf hinweisen, dass nicht alle Demonstrationsthemen meiner Meinung entsprechen und von diesen möchte ich mich dann auch distanzieren. Diese wären z. B. Demos für den Rechtsextremismus, Diskriminierungen o. ä.

Ich komme zu Ihrer Demonstration / Promotionaktion

Körpergröße: 165
Hautfarbe: gebräunt
Erscheinungstyp: südländisch
Haarfarbe: brünett
Haarlänge: sehr lang
Augenfarbe: blau
Jeansgröße: 28-W / 32-L
Konfektionsgröße: 36-
Schuhgröße: 36
Einsatzorte: 150 km um Buttenheim
Die Tätigkeitsbeschreibung bezieht sich auf 6

Kontaktdaten erhalten

Vermieter: (184)
[andere Artikel des Vermieters](#)

Land: Deutschland
PLZ: DE-96155 Buttenheim

Abb. 2

Zwar braucht jede Demonstration, jeder Schlager-Move und jeder CSD Geld, Vereinsgeld, Sponsoren, aber das legitimiert sich durch ein ungefähres Allgemeinwissen um solche Strukturen (und nicht zuletzt durch Vertrauen in das Versammlungsrecht, die kommunale Vergabepaxis für die Nutzung öffentlichen Raums durch gemeinnützige oder private Träger je nach Zweck). Logos an Umzugswagen weisen das aus und werden bei Bedarf ausgepfiffen. Wenn die Ärztedarsteller vorm Reichstag fotografiert werden, entsteht eine neue Verknüpfung von Finanzierung, Verbandsinteressen und symbolischer Währung eines Bilds, das immer noch mit persönlicher Betroffenheit, Einsatzbereitschaft, Protest aufgeladen ist. Nun gehört der weiße Kittel, die weiße Weste der freien Meinungsäußerung offensichtlich nicht mehr denen, die sonst keine Öffentlichkeit bekommen. Symbole kann man kaufen, ihre Entwicklung in Auftrag geben, Bush verbietet Bilder von Särgen der Irakkriegsopfer, Greenpeace tuts ja auch nur noch mit Blick aufs Fotogene, es gibt keine unmanipulierten Bilder – so lässt sich mit mitwissendem Augenzwinkern konstatieren. Und wir sind schließlich nicht in China, nicht in den USA und nicht

Demonstrant / Promoter Benedikt

Artikelnummer: 2953526431



Bild 1 |

Wer eine Meinung hat soll sie sagen.
Ich komme zu Ihrer Demonstration.

Ich möchte darauf hinweisen, dass nicht alle Demonstrationsthemen meiner Meinung entsprechen und von diesen möchte ich mich dann auch distanzieren. Diese wären z. B. Demos für den Rechtsextremismus, Diskriminierungen o. ä.

Ich komme zu Ihrer Demonstration / Promotionaktion

Körpergröße: 180
Hautfarbe: mittel
Erscheinungstyp: europäisch
Haarfarbe: dunkelblond
Haarlänge: kurz
Augenfarbe: blau
Jeansgröße: 33-W / 34-L
Konfektionsgröße: 52-
Schuhgröße: 44
Einsatzorte: 100 km um Bonn
Die Tagespauschale bezieht sich auf 6 Stunden.

[Kontaktdaten erhalten](#)

Vermieter: (184)

[andere Artikel des Vermieters](#)

Land: Deutschland

PLZ: DE-53113 Bonn

Abb. 3

in Russland. Und sind Latschdemos nicht schon lange langweilig. Und kann nicht jeder im Internet seine Öffentlichkeit finden. Und weiter: Warum noch für dpa posieren, wenn ich mein Handyfoto online stellen kann. Was soll die Aufregung.

Gesetz und Singular

Die Internet-Firma Erento bietet seit Anfang 2007 über 200 Demonstranten zum Verleih an (Mitte Februar waren es schon 341). Kunden, die medienwirksamen Protest brauchen, Lobbyisten und Verbände, deren PR-Abteilungen die Straße mitnehmen, sind mögliche Adressaten für Demonstrantin Adeline und andere.

Die Taz zitierte den Leipziger Staatsrechtler Christoph Degenhart, der einen Missbrauch des Demonstrationsrechts und eine nötige Ergänzung des Grundgesetzes gegeben sah: Wenn die öffentliche Meinungsäußerung eine Frage

326 Treffer, geordnet nach Entfernung, zu Ihrer Suche nach "demonstrant"

Sortieren nach Distanz zu Ihrer PLZ **UMKREISSUCHE** Ihre PLZ: 20099

[zurück](#) | 11-20 von 326 | [weiter](#)

	Promoter Hinzke So gut wie für alles zu haben!	PLZ: DE-21335 Lüneburg (45km)
		Details z.Zt. € / Pauschal 144,90
	Demonstrant Mario vertritt ihre Meinung (flexibel) ich demonstriere für sie in Hamburg, Lüneburg und Umland	PLZ: DE-21337 Lüneburg (47km)
		Details z.Zt. € / Pauschal 145,00
	Demonstrant / Promoter Mathias Demonstrant / Promoter Mathias	PLZ: DE-27446 Sandbøstel (54km)
		Details z.Zt. € / Pauschal 145,00
	Demonstrant / Promoterin Tine Demonstrant / Promoterin Tine	PLZ: DE-23566 Lübeck (59km)
		Details z.Zt. € / Pauschal 145,00
	Demonstrant / Promoterin Mandy Demonstrant / Promoterin Mandy	PLZ: DE-27367 Sottrum (70km)

Abb. 4

des Geldes wird, bewegten sich solche Praktiken an der Grenze zur Sittenwidrigkeit und gefährdeten perspektivisch die Verfassung. ◀4

Wie fühlt man sich als gekaufter Demonstrant? Sagt man sich: ich bin Fotomodell? Ich lass mich halt casten, das ist ein Repräsentationsjob wie andere auch, sonst kann man sich seine Chefs ja auch nicht aussuchen, weiß doch jeder, dass das nur noch Symbolpolitik ist, solange es nicht für die Nazis ist, oder: wäre ja auch komisch, wenn die Ärzte vom Krankenbett weggingen? Ist ökonomischer, wenn hochqualifizierte Leute für ihren Stundenlohn arbeiten und sich billiger vertreten lassen?

Im Text zum Erento-Bild lautet die erste Zeile standardisiert bei jedem/jeder sogenannten »Demonstrant/PromoterIn«: »Wer eine Meinung hat soll sie sagen. Ich komme zu Ihrer Demonstration.« In gezielter grammatikalischer Verknüpfung nicht nur der Kommasetzung, sondern in einer Vertauschung von »eine Meinung haben«, »seine Meinung sagen« und »zur Demonstration kom-

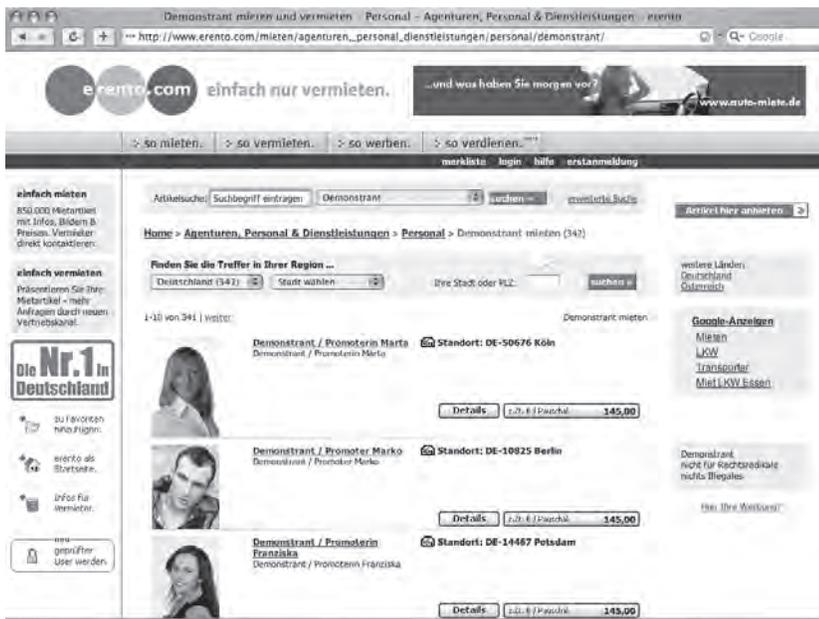


Abb. 5

men«. Du hast eine eigene Meinung? Prima, ich sage sie! Du lädst mich ein? Prima, ich komme (von Geld ist hier so wenig die Rede wie in einer Sexanzeige, und gerade dieses Fehlen macht es anrühlich).

Die Personen haben ebensolche Firmen-Artikelnummern wie die mietbaren Laster oder Geräte. Dass ein Mensch eine Artikelnummer trägt, fällt hier gar nicht mehr ins Gewicht, das muss man rational und kann man leicht ironisch sehen, wenn überhaupt Kommentierungsbedarf besteht. Artikelnummer 6603945459 jedenfalls, Adeline (ohne Nachnamen...), hat »sehr lange Haare«, einen »südländischen Erscheinungstyp«, Jeansgröße 28W-322, übernimmt wie Benedikt, Artikel Nr. 2953526431, aus Bonn, »europäischer Erscheinungstyp«, Schuhgröße 44, den Standardtext, dass »nicht alle Demonstrationsthemen meiner Meinung entsprechen...« – also schon die meisten? – »... und von diesen möchte ich mich dann auch distanzieren. Diese wären z.B. Demos für den Rechtsextremismus, Diskriminierungen o.ä.«. Gut, sie werden nicht für Satzbau bezahlt, aber ich würde schon gerne wissen, wie so eine Distanzierung dann aussieht und wer jemals eine »Demonstration für Diskriminierungen o.ä.« organisiert hat.

Exkurs: Fackeln der Freiheit. Eine frühe gekaufte Demo

Spin Doctors, bekannt aus Tony Blairs Regierung, haben die Aufgabe, jede Nachricht regierungsfreundlich umzuformulieren. Den Begriff *spin doctoring* gibt es (mit Ausnahme einer früheren Nennung◀5) seit der Amtszeit von Ronald Reagan 1984, dessen Presseagenten gleichzeitig die Berater zuerst des Kandidaten, dann der Regierung waren und deren Aufgabe darin bestand, sich nach den Pressekonferenzen unter die Reporter zu mischen und positive, optimistische Statements von sich zu geben. Bis heute heißt der Bereich hinter der Bühne, der für die Presse reserviert ist, »spin alley«, das Reden der Berater »spin patrol«. Trotzdem ist *Spin doctor* fast nie eine Selbstbezeichnung, zwar mittlerweile ein beliebter und hochdotierter Beruf, aber der Manipulation stets verdächtig.◀6 Auch der sogenannte »Father of Spin«, Edward L. Bernays (gestorben 1995 im Alter von 103 Jahren), distanzierte sich vom Namen *Spin doctor*.◀7 Seine berühmteste Aktion war die Mobilisierung einer riesigen Konsumentenschicht für Lucky Strike. Die Frauen rauchten in den 1920er Jahren nicht – wie also diese potentiellen Käuferinnen gewinnen? Slogans wie *Smoke statt sweets; dancers reach for a cigarette, smoke is good for the vocal chords* bescherten schon im ersten Jahr der Kampagnen 1928 einen Riesengewinn.◀8 Bernays wusste früh, dass Nikotin im Tierversuch Krebs erzeugt und wollte seiner Frau das Rauchen verbieten, betrieb aber weiterhin Kampagnen über die Gesundheit des Rauchens. Als 1929 die Gewinne noch gesteigert werden sollten, weil Frauen, die nur im Haus rauchen, ja die Gelegenheit verpassen, das auf der Straße zu tun, erfand Bernays einen pseudoemanzipatorischen Demonstrationszug unter dem Motto »Torches of Freedom«, Fackeln der Freiheit, in der Presse lanciert durch Aussagen seiner Sekretärin (die leugnete, dass sie dafür bezahlt wurde) und College-Absolventinnen, und die Fotos der gut gekleideten, auf der Straße Zigarette rauchenden Frauen gingen um die Welt. Die Eroberung der Straße, die von männlich besetzten Symbolen, die Erweiterung auch sexuell codierten Spielraums ist verwoben mit ihrer Vermarktung – eine Ausbeutung, die im Gegenzug allerdings auch für eine Öffentlichkeit sorgte, die ohne das »Kommunikationsfeld Kapitalismus« und die Sprachen des Geldes nicht erreicht worden wäre.

Unter/laufen

Das heißt: die Benutzung der emanzipatorischen Aura öffentlicher Raumnahme von verschiedenen Seiten ist alt, alle Spieße können umgedreht werden, und das erinnert an künstlerische Praktiken, die sich entsprechende Formate schon lange nutzbar machen. Ob die *Yes Men* als Manager in hochkarätigen Veranstaltungen auftreten und kapitalistische Theorien ins real Grotteske übersteigern◀9 – oder ob wiederum *Nike* versucht, urbanen Räumen halbwegs unerkant sein Branding aufzudrücken◀10: Repräsentationstechniken und der Gebrauch von *public spaces* sind nicht mehr umstandslos auf ein bestimmtes Set an Intentionen oder Ideologien zurückzuführen. Wo die aktuellen Verschiebungen stattfinden, was erwartbar wird oder wo noch für eine mittlere Weile Provokationspotential sitzt, muss jeweils ausgetüfelt werden. Und ist ebenfalls bei Bedarf anzueignen. Die Schanzenturm-Ini könnte sich eben nur Ein-Euro-DemonstrantInnen leisten.

No rento

Dass in der Erento-Rubrik »Demonstrant mieten« noch der Begriff »Promoter/in« auftaucht, illustriert neuere Verwischungen von Fremd- und Selbstbestimmung. Wie schön einfach ist es dagegen noch zu verstehen, dass Ole von Beusts Hamburger Regierung ebenso das Volksbegehren außer Kraft setzt wie juristisch einwandfreie Volksbeschlüsse schlicht ignoriert: Hier steht noch Herrscher gegen Volk, und wer den Hebel manipulieren kann, gewinnt. Erento, die KBV und Adeline bilden ein komplizierteres Konglomerat, das eine Gouvernentalisierung verschiedener Akteure unserer medialen Mainstream-Öffentlichkeiten anzeigt.

Erentos Werbeslogan »All you can miet« trifft es schon ganz gut: Hier gilt nicht mehr »All you can eat«, das grenzenlose Angebot, denn ich kann gar nicht so viel essen wie ich, irgendwie Teil des Konglomerats, kotzen möchte. Öffentlich ist da, wo alle, die hinschauen, wissen müssen, dass die Fackeln der Freiheit von Hostessen getragen werden können. Öffentlichkeit hat sich freundlicherweise in verschiedenste Medienöffentlichkeiten vervielfältigt, in denen wiederum – unfreundlicherweise – weiblich gegenderte Pappenauftritte hinlegen, die zumindest für einen kurzen historischen Moment noch zu ärgern vermögen: Das Format Transparent ist durch die politischen Lager gewandert, auch eine Party kann ein Politikum sein, und was nicht



Abb. 6a-b

meiner Meinung entspricht, davon möchte ich mich dann auch distanzieren, nachdem ich gekommen bin.

Anmerkungen

- 1 ► Tausende von Arztkitteln wehten bei der Aktion »Geiz macht krank« vor dem Deutschen Reichstag. Mit der längsten Garderobe der Welt protestierte die Kassenärztliche Bundesvereinigung (KBV) gegen die Gesundheitsreform. Die Garderobe war 400 Meter lang und bestand aus 170 Balken. Diese waren jeweils 2,50 Meter lang und wurden von 170 jungen Menschen gehalten. Den allerletzten Kittel hängte KBV-Chef Köhler an den Nagel. Köhler ist Arzt, die 170 »jungen Menschen« nicht. Von der KBV irreführenderweise als »Studenten« bezeichnet (in einer Bildunterschrift auf der Webseite, die hochauflöste Fotos zum Download anbietet), waren sie für 5.000 Euro angemietet. In der offiziellen Presse-Einladung der KBV stand allerdings kein Wort von einer PR-Kampagne. Laut der »Berliner Zeitung« war die Aktion vor dem Reichstag sehr wohl als politische Kundgebung angemeldet. Für eine PR-Aktion hätte eine eigene Verwaltungsgebühr bezahlt werden müssen. Vgl. KBV, Eigentor vorm Reichstag. Mit einer ziemlich instinktlosen Aktion hat die KBV das Jahr der Ärzteproteste mit einem Eigentor beendet, 18.12.2006, http://www.aerztlichepraxis.de/rw_5_News_politik_NewsID_1166446151_Drucken.htm, oder <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,454936,00.html>, gesehen am 12.03.2012. Der »KBV-Mediaservice« bietet Bildmaterial der Aktion zum Download: <http://www.kbv.de/presse/5143.html>. (Dort steht immer noch die Bildunterschrift

»Studenten hängen Kittel an die Garderobe«.)

- 2 ▶ Und zwar von der Bildzeitung. Bildblog nimmt ausnahmsweise Bild in Schutz: http://www.bildblog.de/?page_id=1948, gesehen am 12.03.2012.
- 3 ▶ http://www.erento.com/mieten/agenturen_personal_dienstleistungen/personal/demonstrant/, gesehen am 12.03.2012. - Vgl. vier Jahre nach Entstehen dieses Artikels die Fortsetzungen, beschrieben in: Nina Marie Bust-Bartels, Der bezahlte Protest, taz, 1.-3-Oktober 2011, 20.
- 4 ▶ Nico Pointner, »Demonstranten ab sofort zu mieten«, taz, 6.1.2007, 6. Vgl. Wolf Schmidt, »Mächtige Meinungsmieter«, taz, 6.1.2007, 18.
- 5 ▶ Christian Mihr, Wer spinnt denn da? Spin Doctoring in den USA und in Deutschland: Eine vergleichende Studie zur Auslagerung politischer PR, Münster, Hamburg (Lit) 2003, 61.
- 6 ▶ Im Versuch, den Begriff ins Deutsche zu übersetzen, schrieb die FR, er habe »etwas von grauer Eminenz von Manipulation, von Fachmann im Spinnen von politischen Netzen. Vielleicht ist Hexenmeister die treffendste Übersetzung«, mit einem Repertoire aus der weiblich konnotierten Verdachts- und Intrigengeschichte. Entstanden in den 1920er Jahren in den USA, wuchs die Nachfrage für das, was dann PR, Public Relations, hieß, vor allem in den 1940er Jahren mit der Verbreitung des Fernsehens enorm, zunächst nur vor Wahlen, heute immerzu: Politik ist zur »permanenten Kampagne« geworden. In Deutschland beginnt die Geschichte »staatlicher Öffentlichkeitsarbeit« zwar auch in den 1920ern, floriert aber erst im Nationalsozialismus. Goebbels las begeistert die Schriften von Hans Domitzlaff; der Amerikaner Ivy Ledbetter Lee arbeitete für Hitler und die IG Farben; die drei Gründungsväter der deutschen PR (Albert Oeckl, Carl Hundhausen, Franz Ronneberger) unterhielten sämtlich Verbindungen zu Hitler, waren Mitarbeiter oder Verteidiger des Nationalsozialismus. Über die Nachkriegsgeschichte wäre zu viel zu erzählen; Berufsverbände, Fachzeitschriften, Selbstverständnis und Ausbildung in Public Relations oder »Politikberatung« wären zu besprechen.
- 7 ▶ Larry Tye, The Father of Spin. Edward L. Bernays and the Birth of Public Relations, New York (Henry Holt) 1998.
- 8 ▶ Weitere geheime Strategien bestanden darin, Meinungsführerinnen, Sportlerinnen oder populäre Opernsängerinnen (Atmung!) in der Zigarettenwerbung einzuspannen, oder auch darin, Grün als Modefarbe der Saison 1934 zu lancieren, als Umfragen zeigten, dass Frauen die Lucky-Strike-Packung mit dem grünen Ring als unpassend zu



Abb. 6c

ihrer Garderobe empfanden.

9 ► Vgl. <http://www.theyesmen.org/>.

10 ► Vgl. Friedrich von Borries, Wer hat Angst vor Niketown? Nike-Urbanismus, Branding und die Markenstadt von morgen, Rotterdam (episode publishers) 2004; Lukas Wieselberg, Das Just-Do-It-Marketing, in: Jungle World, Nr. 24, 5.7.2002, 21; Krystian Woznicki, Ein Interview mit Tom Holert zum Themenkomplex IT-Business, Intelligenz-Rassismus, Nike und Sport: Brainware im Strukturwandel, in: Die Springerin, Outside Europe, Nr. 4, Wien, 2000; Verena Dauerer, Den öffentlichen Raum neu formatieren. Die Nike-Strategie [Interview mit Friedrich von Borries]. In: de:bug, Januar 2003, 30.

Was wird politisch gewesen sein? Medien, Magie und eine Renaissance der Einbildungskraft

Einige der aufregenderen gegenwärtigen Ideen zu einem feministischen Politikverständnis gruppieren sich um die Begriffe Treue, Einbildungskraft und Magie.

Isabelle Stengers' Plädoyer für den Gebrauch von Konzepten wie Magie und Hexenflug (z.B. mit Blick auf antikapitalistische Globalisierungsbewegungen, die *capitalist sorcery* von ›Seattle‹ etc.), Donna Haraways Beharren auf einer Verbundenheit von Lebewesen, inklusive Hunden und anderen Tieren, Linda Zerillis feministisch motivierte Uminterpretationen der Kantischen »radikalen Einbildungskraft«, etwa mit Blick auf Frauenkollektive (»die Mailänderinnen«) - solche Arbeiten, die um 2005 erschienen sind, spielen für die Medienwissenschaft aus verschiedenen Gründen bisher keine Rolle. Mag es zur Wissenschaftsgeschichte noch Bezüge geben, also zu Isabelle Stengers' Spekulativem Konstruktivismus, ihren Whitehead-Lektüren oder zu Donna Haraways Cyborg-Essay aus den 1980er Jahren, so sind doch ansonsten nicht nur die Themen auf den ersten Blick »medienfern«, sondern vor allem auch, sozusagen, grenzwertig. Gleichzeitig erheben die Autorinnen das Grenzwertige wenn nicht zum Programm, so doch zu den Unvermeidlichkeiten einer Kritik an kontemporären politischen Imaginationen, den gegenwärtigen Imaginationen des Politischen. Hiermit sind wir dann doch mit dem ersten Fuß in der Medienwissenschaft, denn das Denk- und Vorstellbare ist ebenso wie eine gemeinschaftliche Praxis grundsätzlich medial. Den drei Ansätzen geht es darum, Vermittlungsprozesse mit Begriffen wie »radikale Einbildungskraft«, »Magie« oder »Spekulation« neu auszuleuchten. Die Frage einer stets fragilen Basis des Politischen wird damit von Wissens- und Identitätsfragen abgerückt und mediale Praxen (des Zeigens, des Erzählens, der Bildproduktion, der Konstruktion von Räumen) treten in den Vordergrund.

Es sind auf den ersten Blick recht unterschiedliche Denkfiguren, die uns zur Formel »Was wird politisch gewesen sein?« geführt haben. Zum einen ist da Linda Zerillis Buch zum Feminismus als Abgrund der Freiheit, in dem sie versucht, Hannah Arendts Politikbegriff als eine »inaugurale Freiheitspraxis« zu reklamieren. Sie hebt darin darauf ab, dass eine solche Politik weniger ra-

tionale Argumente als vielmehr Einbildungskraft brauche. Diese ermögliche das »Aufmachen einer neuen Reihe« (wie es bei Kant heißt), die Emergenz politischer Akteure und Subjektivierungen, sowie eine Praxis des Situierens des eigenen Standpunkts: Dass wir uns vorstellen können, wie jemand anderes eine Streitfrage »sieht«, ist demzufolge eine wesentliche Grundlage politischen Agierens. Imkompatible Wahrnehmungen stehen hier an jener Systemstelle, wo bei Habermas der vernünftige Gebrauch der Sprache steht. In Isabelle Stengers' Plädoyer für eine magische Kosmopolitik, die das Ungeusste nicht als künftiges Wissen, sondern als kritischen Impuls gegenüber Wahrheitsbehauptungen begreift, schwingt die Praxis kontrafaktischen Erzählens mit: Im Sinne von Robert Musils »fantastischer Genauigkeit« geht es ihr darum, dass was sich als wissenschaftlich, als faktisch, als gültig gibt nicht nur als »historisch konstruiert« zu begreifen, sondern in eine Korona paradoxer Interpretationen und Versionen einzuspinnen. ◀1 Auch Donna Haraway geht es um die Anerkennung des Umstands, dass Fakten und Fiktionen gleich gültig an wissenschaftlichen Wissensformen beteiligt sind. Ihr Konzept des »Situierens« folgt einem ähnlichen Impuls wie Zerilli/Arendt: Zu wissen, dass der eigene Blick ein spezifischer ist, impliziert, dass es konfligierende Visionen gibt. Die Parteiname für eine Version/Vision bleibt unbegründbar und ein riskanter Akt. Haraway lenkt zudem den Blick auf die Medien der Herstellung von Fakten, auf Medien im engeren Sinne: Es ist nicht egal, ob man durch ein Fernrohr oder ein Mikroskop blickt; vielmehr sind diese Geräte jeweils Verkörperungen eines Konzepts von Wissen, das überblickt oder eindringt, beherrscht und manipuliert. Ein weiterer Begriff des Medialen lässt sich aus Haraways Überlegungen gewinnen: Der Begriff der Diffraktion, der Brechung. Auch hier ist wieder eine mediale Praxis aus der Welt der Optik angesprochen: Das Umbiegen eines Strahls durch eine Linse. Wenn Haraway von einer kritischen Praxis der Diffraktion in Bezug auf Wissensformen spricht, bedeutet das, dass es keinen ungebrochenen Blick gibt. ◀2 Astrid Deuber-Mankowsky macht deutlich, dass eine solche »optische Täuschung« weder wahr noch falsch ist, sondern eine kulturtechnisch generierte perspektivische Ansicht, welche die Grenze zwischen natürlicher und künstlicher Sicht aushebelt; Diffraktion ist demnach auch die Kunst, Differenzen als Differenzen ins Blickfeld zu rücken.

Was die drei Denkerinnen verbindet, ist eine Idee des Politischen, die sich nicht auf etablierte politische Körper und Körperschaften bezieht: Es geht um eine Politik, die interventionistisch und lokal ist, sich stets aufs Neue rund um Probleme zentriert und mittels der Einbildungskraft über das Gegebene hinausgehen kann.

Traditionelle Politik und das Politische als inaugurale Praxis, als Praxis der Erfindung politischer Subjekte, stehen in etwa so zueinander wie konkrete Medien zum Medialen. Erstere sind historisch formiert und fungieren als eine Art »Policey« des Bewusstseins, das Mediale hingegen wäre die fungible Kraft des Dazwischen, das Scharnier, das Wahrnehmungskonventionen und Kommunikationen umleitet, bricht, transformiert. In dieser Reihe können auch das konkrete Bild und die Einbildungskraft stehen. All diese Gegensatzpaare sind nach dem Paar *natura naturans* und *natura naturata* gebildet; hier die Potenz der Natur, die tut was sie tut, dort die formierte Natur. Genau diese im Werden begriffene Welt (*natura naturans*), Körper, von denen man nicht weiß, was sie können, diese sollen nach Isabelle Stengers neue Praktiken des Wissens provozieren. Sie sollen sie provozieren wie jenes Ei, das Denis Diderot den Mathematiker D'Alembert imaginieren lässt. ◀³ Er fordert ihn in der berühmten fiktiven Konversation auf: »Sehen Sie dieses Ei? Damit kann man alle Theologenschulen und Tempel der Welt umstürzen.« Das Ei ist opak, es zeigt nichts. Erst die Einbildungskraft kann im Inneren die Entstehung des Kükens verfolgen. Diderot fordert D'Alembert also dazu auf, seinen Empirismus um die Einbildungskraft zu erweitern und sich davon sein Denken provozieren zu lassen.

Freiheit und Risiko

Zentral verantwortlich für die spekulative Haltung von Stengers, Zerilli und Haraway ist eine Parteinahme für ausgeschlossene Wissensformen, von Praktiken, die in der Tradition der Aufklärung als irrational und deshalb unwissenschaftlich gelten. Das Verdikt der »Unwissenschaftlichkeit« ist dem Ausschluss von »nicht demokratiefähigen« Artikulationen aus dem Raum des Politischen analog. So mussten Frauen und Nicht-Europäer zuerst ihre Vernunftfähigkeit (und die Nützlichkeit ihrer Inklusion) unter Beweis stellen, bevor sie das Wahlrecht erhielten. Die Provokation, die vom Denken der drei Theoretikerinnen ausgeht, ist, dass sie Demokratie nicht als vernünftigen Austausch von Argumenten und als Interessensausgleich konzipieren und auch nicht als nützliche Form der Organisation von Gemeinschaft, sondern als eine affektive Praxis. Als eine Praxis, die nicht im Austausch von mehr oder weniger rationalen Argumenten, sondern im Kampf um Inklusion besteht. Zerilli geht hierbei am weitesten in der Konfrontation mit klassischen Politikbegriffen. Wie Jacques Rancière begreift sie Demokratie als eine ästhetische Praxis, als eine Praxis, in der es darum geht, ungehörte Stimmen

hörbar zu machen und Konflikte zu artikulieren. »Ästhetik« meint hier nicht eine künstlerische Praxis im engeren Sinn, sondern bezieht sich auf den Status des Geschmacksurteils, das ohne Begründung auskommt (»Freiheit muss man spüren« heißt es schon bei Kant). Diese Praxis ist manchmal vermischt mit »bestimmtem Urteilen«, also mit Entscheidungen, die historisch oder kategorial herleitbar sind. Sie beginnt aber im eigentlichen Sinn immer an jener Stelle, wo Wahrheitskriterien keine Geltung beanspruchen können. Denn was wir wissen, bezieht sich auf Dinge, die wir schon kennen, auf Systematiken, die sich bewährt haben, auf Zusammenhänge, die wir gelernt haben als Ordnung zu lesen. Wenn etwas ganz Neues auftaucht, sprengt es, ähnlich dem »epistemischen Ding« (Rheinberger) der Wissenschaftsgeschichte, den Rahmen, es markiert die Grenze. Man kann diese Provokation ignorieren oder aber zulassen, dass es den Rahmen des Wissens rekonfiguriert. Das »Grenzwertige«, das Riskante, das »nur Gefühlte« ist ein Ort, an dem Subjektivität neu entstehen kann. Es ist eine Subjektivierung im Futur II: Erst retroaktiv wird sichtbar, ob etwas (ein Ereignis, eine Forderung, ein Akteur) politisch gewesen ist. Ist ein Argument, eine Akteurin, eine Artikulation einfach nur überraschend, kann man es/sie ignorieren oder in etablierte Ordnungen einfügen. Nur wenn es/sie insistiert und eine Gruppe es/sie als relevant erkennt und anerkennt, kann es/sie politisch werden. Mit dem politischen Urteil als ästhetischem Urteilen korrespondiert bei Zerilli die »Bejahung der menschlichen Freiheit« als Abgrund. Eine Entscheidung, z.B. die Parteinahme für etwas ist nur dann eine wirkliche, wenn sie sich nicht auf eindeutige Kriterien stützen kann, gefährdet bleibt.

Aber kann es um eine Entscheidung ohne Kriterien gehen? Hier sind Romantizismen zu umschiffen und die Begründung (etwa mit den Kategorien der Urteilskraft) im Auge zu behalten. Dazu ein weiteres Beispiel.

Wie Latour über Stengers schreibt, versucht sie, mit etablierten Dichotomien neu umzugehen, etwa der von Konstruktivismus und Realismus (und warum man eine Alternative zu diesem Gegensatzpaar wählen sollte, für die Konstruieren und Realisieren synonym sind) oder auch der von wissenschaftlich/unwissenschaftlich. Es solle nicht mehr um diese Unterscheidung gehen, sondern, nach Latours idealtypischer Verkürzung, darum, wie sich Wissenschaftler einem ebenso großen Risiko aussetzen wie ihre Forschungsgegenstände (oder auch Versuchspersonen, auch Versuchstiere). »Wenn man mutig genug ist, sich der Prüfung zu unterziehen, sollte man vielmehr bereit sein zu beweisen, dass die Fragen, die man mit seinem Experiment aufgeworfen hat, das Risiko eingehen, durch die Phänomene neu definiert zu werden, die im Labor oder in der Theorie mobilisiert wurden.«⁴ Aussagen, mit denen Wissen-

schaftlerInnen kein Risiko eingehen, seien schlecht konstruierte Aussagen, und: sie seien »nicht kosmopolitisch korrekt«.◀5 Auch Standpunktpolitik sei zurückzuweisen, weil darin »der Schreiber beim Schreiben keinerlei Risiko einging, aus seinem Standpunkt hinausgeworfen zu werden«.◀6 Kurz: Wenn kein Risiko, dann keine gute Konstruktion.

Dem mag man entgegenhalten: Nicht jede Forschungsackgasse ist aussagekräftig; jedes Risiko nimmt Scheitern in Kauf, und was habe ich vom Scheitern, vom Rezipieren des Scheiterns; was für ein Paradox, ein Risiko zum Programm zu erheben, ein Widerspruch in sich; welche Koketterie, etc. Dieser unendlichen Schleife ist nur dadurch zu entkommen, dass man einfach behauptet, ein Risiko einzugehen, und dabei auch das Risiko in Kauf nimmt, sich billige Ausflüchte vor Anstrengungen wissenschaftlicher Arbeit oder eben Koketterie vorwerfen zu lassen. Und so kann man Stengers lesen: Sie schreibt merkwürdige Dinge über Hexen, über die Hexe Starhawk in den USA, über mehr oder eben auch weniger metaphorische Ritte auf Hexenbesen. Donna Haraway schreckt nicht davor zurück, die Liebe zu Tieren zu einem wesentlichen Element ihrer Arbeit zu machen.

Haraway und Stengers haben darin jeweils einen sehr eigentümlichen Schreibstil entwickelt. Ein wichtiges Element ist – bei aller Unterschiedlichkeit – vielleicht, dass sich beide gezielt angreifbar machen. Sie nehmen die Haltung des Sophisten ein, der sich einer Sache verschreibt und im Dienste der Sache argumentiert, der dezidiert eine Meinung vertritt und sich nicht mittels übergeordneter Wahrheitsbehauptungen absichert. Er muss rhetorische Strategien verwenden, um für sich einzunehmen. Haraways bekanntester Text, das Cyborg-Manifest, spielt mit einer der effizientesten Gattungen der künstlerischen Avantgarden. Ihre neueren Texte kombinieren persönliche Erzählungen, Anekdoten, Comics (also minoritäre Genres) mit theoretischen Texten. Stengers wiederum geht es als Deleuzianerin um eine »Minorisierung« der Philosophie, um ein Aufsprengen der Philosophie von innen. Sie kombiniert Referenzen an die klassische Philosophie mit der Terminologie der theoretischen Physik und sehr entlegenen Beispielen, um »einen Zwischenraum im Boden der guten Gründe (...) zu schaffen«.◀7 zu graben. In letzter Zeit nimmt sie auch direkt Partei, etwa für die Antiglobalisierungsbewegung. Ihre Rhetorik ist in jedem Fall ausufernd und sie schickt die LeserInnen in ein Universum an Referenzen, das spürbar macht, wie sehr das, was sich im Alltagsdiskurs als logische und deshalb zwangsläufige Abfolge präsentiert, ein nur möglicher Schnitt ins Kontinuum des Daseins ist.

Wo Linda Zerilli sich auf Arendts Kantlektüre und den Begriff der Einbildungskraft bezieht, übergeht sie einfach ein paar der methodischen Abgrün-

de, die dieses Konzept prinzipiell von konkreten Bildern trennt, um schließlich zu fordern, dass eine neue Art von Theoriebildung eingesetzt werden möge, die sich eben dieser Einbildungskraft für neue Bilder bedient. (Wir sind uns nicht sicher darüber, wie bewusst Zerilli dieses Risiko, diese Bewegung unternimmt, aber sie ist da.)

Einbildungskraft mit und ohne Bild

Um das *Risiko* zu verstehen, welches Zerilli mit ihrem Vorschlag eingeht, ist ein Nachvollziehen des Wegs der Bildlichkeit notwendig, auf den sie sich beruft und dem sie eine Wendung zu geben versucht.

Zerilli beginnt mit einem klassischen Feld genderbezogener Kritik. Ist eine Travestie eine Vorführung der Künstlichkeit normativer Geschlechterbilder? Inszeniert sie nicht, um mit Butler zu sprechen, dass die geschlechtliche Identität eine Kopie ohne Original ist? ◀8 Das ist nicht garantiert, meint Zerilli: Zweifeln hängt vom Kontext ab (es kann sein, dass eine Vorführung gleichzeitig »für eine Person existenzielle Fragen über die Geschlechtsidentität aufwirft, eine zweite Person in dem bestätigt, was sie bereits dachte, und von einer dritten Person einfach als obszönes Spektakel aufgenommen wird«). ◀9 Ob die performativen Akte kritische Wirkung entfalten oder nicht, kann man überhaupt nur sehen, wenn man Kritik neu konzeptioniert. ◀10

Theorie, Einbildungskraft und Verstand in einem Verhältnis, das sich zur Frage nach Begriffen, Regeln und Bildern spezifisch verhält: Der Zusammenhang zielt auf Kants Konzept der Einbildungskraft, auf Arendts Interpretation dessen und die jeweils neuen Rollen, die Bilder darin spielen.

Im Herbst des Jahres 1970 führte Arendt die Idee der »radikalen Einbildungskraft« als politischer Kraft (in einer Vorlesung an der New School of Social Research) aus. Es ging weiter um die Einbildungskraft, nach Kant das Vermögen, das gegenwärtig zu machen, was abwesend ist, für die Anschauung, die *facultas imaginandi*, die ein Bild, *imago*, im Geist produziere. ◀11 Und dieses Bild, oder Quasi-Bild, spielt eine zentrale Rolle im Erkennen und Urteilen.

Die sinnliche Anschauung und die Begriffe des Verstandes kommen zum Erkennen zusammen, so Kant schon in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781/1787). Aber wie? Wenn ich einen Tisch sehe und den Begriff Tisch kenne, kommen sie zusammen, aber: »Ist dieser Begriff ›Tisch‹ überhaupt ein Begriff? Ist er vielleicht nicht auch eine Art Bild?« Die Synthese beider ist Effekt der Einbildungskraft, die »einem Begriff sein Bild verschafft«. Ein solches Bild werde »Schema« genannt. ◀12 Das Schema ist, genau gelesen: »so etwas wie ein

Bild«. Kein Bild, so Kant, etwa einer Triangel, könnte jemals die Allgemeinheit des Begriffs erreichen, die für alle Triangeln in allen Größen und Formen stehen kann. Ein Bild zeigt eine konkrete Triangel. Ein Schema kann immer nur in Gedanken existieren.◀13 Arendt kommentiert trocken: »Allerdings.«, und fährt fort: »Obwohl es nur in Gedanken existiert, ist es doch eine Art ›Bild‹; es ist weder ein Gedankenprodukt, noch ist es der Sinnlichkeit gegeben; und am wenigsten ist es ein Produkt der Abstraktion von sinnlich gegebenen Daten. Es ist etwas jenseits oder zwischen Denken und Sinnlichkeit; es gehört zu den Gedanken, insofern es nach außen unsichtbar ist, und es gehört zur Sinnlichkeit, insofern es so etwas ist wie ein Bild.«◀14 *Jenseits oder zwischen*, noch nicht einmal hier kann man sich entscheiden. Dieses »BILD« ist kein Mittler, keine Vermischung und es ist auch nicht ganz Draußen, Jenseits, etwas ganz Anderes. Das Schema ist ein Produkt der Einbildungskraft, aber auch eine reine Synthesis und als solche wiederum der sinnlichen Anschauung entzogen - das Ineinander von Begriff und Bild kann selbst nicht begriffen oder angesehen werden.◀15 Die Übertragung von Bild und Schema ist eine grobe Angelegenheit, deren Zulässigkeit immer mindestens auf der Kippe steht. Oder eigentlich gar nicht geht, aber immerfort dazu einlädt.

Um die Frage nach der feministischen Kritik heute neu zu stellen, legte Linda Zerilli nun eine Relektüre von Arendts Verwendung der Kantschen Einbildungskraft vor. »Die Einbildungskraft eröffnet uns die Möglichkeit, etwas zu denken, was jenseits der epistemischen Forderungen liegt, zwischen wahr und falsch zu entscheiden.« Bei Kant war sie noch Bestandteil des Urteilens, jetzt ist sie eigenständige Kraft. »Die Möglichkeit, das System der Repräsentation, innerhalb dessen wir über wahr und falsch entscheiden, zu unterbrechen und zu verändern, erfordert ein Vermögen der Darstellung oder Gestaltung, d.h. eine Fähigkeit, Formen oder Bilder zu schaffen, die nicht schon in der sinnlichen Erfahrung oder in der Ordnung der Begriffe gegeben sind.«◀16 Denn man braucht Einbildungskraft, um zum Beispiel in einer Travestie eine Aufführung der Artifizialität von Geschlechternormen zu sehen. Die Einbildungskraft erlaubt, Einzelfälle und Besonderheiten in ein unerwartetes und potentiell kritisches Verhältnis zueinander zu setzen (kritisch, insofern es abweicht von dem Kontext, der Standpunkte zur Urteilsbildung bereitstellt). Eine Travestie ist nicht nur wertvoll, weil sie eine empirische Behauptung oder Realisierung liefert, die eine Norm Lügen straft. »Wertvoll ist vielmehr«, so Zerilli, »dass eine solche Darbietung herangezogen werden kann, um ein Bild des neu Denkbaren zu evozieren, das uns die die Lage versetzt, Körper auf neue Weise zu vergegenwärtigen. Dieses Bild des neu Denkbaren wohnt nicht dem Objekt selbst inne. Vielmehr kann das Objekt – etwa die Travestie

– von der radikalen Einbildungskraft, ihrer Darstellungs- oder Organisationsmacht, dafür benutzt bzw. daraufhin bearbeitet werden, das Denken umzugestalten.«◀17

Die Einbildungskraft emanzipiert sich hier vom Denken und gestaltet das Denken um, sie wird zum Subjekt der Umgestaltung. Eine namenlose Intentionalität hält Einzug, die nicht mehr nur erkennen, sondern die etwas verändern will.

Zerilli hält sich hier nicht lange mit den Untiefen von »Bild, Schema und Begriff« auf. Sie überträgt das individuelle Synthetisieren von Bild und Begriff im Schema auf das gemeinschaftliche Synthetisieren. Auch das »Schema«, das Einzelfälle und den abstrakten Begriff verbindet, braucht einen Freiraum im Wahrnehmen der Singularität des Einzelnen.«18 Die Übertragung der Einbildungskraft vom individuellen Erkennen zum *sensus communis* hinkt zwar deutlich, aber Zerilli geht weiter: »Politische Verhältnisse sind nicht so sehr mit der Fähigkeit verbunden, Besonderes unter Begriffe zu subsumieren, als mit der Fähigkeit, neue Verkettungen zu sehen oder zu schmieden.«19 So dient Zerillis unscharfer Bildbegriff dazu, einen einfachen und auffordernden Bezug zum feministischen Handeln herzustellen. Schritt für Schritt: (1) »Bilder des neu Denkbaren sind für eine Form der feministischen Kritik, die dem Köder der Epistemologie und der doppelten Versuchung von Dogmatismus und Skeptizismus widersteht, von überragender Bedeutung. Solche Bilder sind integraler Bestandteil einer Form des reflektierenden und schöpferischen Urteilens.«20

- Jedes Erkennen ist auch immer eine Erzeugung von Neuem. Der produktive Anteil der Einbildungskraft wird entgegen ihrem reproduktiven Anteil nach vorne gestellt.

(2) »Und wenn wir Theorie nun neu konzipierten als die Erzeugung neuer Bilder des Denkbaren?«21 »Wenn man Theorie als fortwährende Erzeugung von Bildern des neu Denkbaren begreift, könnten Feministinnen das Verhältnis von Theorie und Praxis neu konzipieren.«22

- Handlungsfähigkeit entsteht in diesem Modell durch intentionale Aneignung eines Teils des Denkens und seiner Umarbeitung.

(3) »Eine Theorie, die mehr auf dem Vermögen der Einbildungskraft als auf dem des Verstandes basiert, hat weder die Absicht, Begriffe und Regeln hervorzubringen, unter die sich Einzelfälle subsumieren ließen, noch die Absicht, einen externen Standpunkt einzunehmen, von dem aus man solche Begriffe in Frage stellen könnte.«23

Die Einbildungskraft könne ans Werk gehen, ohne Einzelfälle unter allgemeine Begriffe (Regeln, Klischees) zu ordnen? Sie kann jeglicher Abstraktion ent-

sagen? Und sie steht dem Willen des Subjekts zur Verfügung? Wenn man in Kants Terminologie bleibt, wäre das nicht möglich. Und weiter gefragt: Was würde zu Anfang des 21. Jahrhunderts eine solche Verschiebung in Kants Theorie motivieren?

Letztlich sind Zerillis feministische Handlungsbezüge, ihr Verständnis etwa von Kollektivität, die riskieren, sich mit ihrem Kant-Bezug an den Rand des Akademischen zu stellen, eigentlich daneben. So ist das mit der Offenheit. Aber wir werden sie erst retrospektiv beurteilen können. ◀24

Schluss

Die verbindenden Elemente von »radikaler Einbildungskraft«, »Magie« und »Spekulation« könnten sein:

- ein Begriff des Politischen, der sich um konkrete Probleme versammelt und mittels einer spekulativen Praxis über diese hinausgeht
 - die Aufwertung für Wissens- und Wahrnehmungsformen, die als irrational gelten
 - ein Interesse am Realitätsgehalt fiktionaler Formen, an ästhetischen Formen als wirklichkeitsverändernden Faktoren
 - die Idee, dass mittels des Sich-Vorstellen-Könnens eine Erweiterung von Kollektiven stattfindet
 - das Festhalten an einer fundamentalen Unbegründbarkeit eines solchen »inkluisiven Humanismus« (Thomas Macho)
- das Risiko, das damit verbunden ist; nämlich der Möglichkeit, dass niemand
- die Parteinahme teilt.
 - die Forderung nach Situierung von Wissen, das Bestreiten von ahistorischen Wahrheitskriterien
 - eine Neubewertung der Funktion von Bildern im Prozess der Politisierung/ Kollektivierung.

Aus all dem resultiert ein großes Interesse an der medialen und rhetorischen Formen von Aussagen, denn diese verleihen Aussagen Macht und Wirksamkeit. Wissenschaftliche Aussagen haben demnach den Charakter von magischen Zaubersprüchen, die uns zwingen, Dinge auf eine bestimmte Art und Weise zu sehen. Aber auch umgekehrt: ein Text, ein Wort, ein Bild können Sichtweisen überraschend auf den Kopf stellen.

Stengers arbeitet auch mit Gedankenexperimenten, wie z.B.: Wenn die Schließung von Produktionsstätten und die Entlassung von Arbeitern ein notwendiges »Opfer« für die Wettbewerbsfähigkeit der Industrie sei, so müsse man

für die Opfer dieses Krieges, die Arbeitslosen, Rituale der kollektiven Ehrerbietung einrichten: Zeremonien, Orden, jährliche Prozessionen, Ehrenmedaillen etc. ◀²⁵ Fiktion ist dabei nicht als Gegenprogramm zum Faktischen, sondern als Erweiterung des Realitätsbegriffs der positiven Wissenschaften oder einer Sachpolitik zu verstehen.

Wenn wir davon ausgehen, dass sich stets erst retrospektiv zeigt, was politisch gewesen sein wird; wenn in der Konfrontation von Fakten und Fiktionen und inkompossiblen Visionen Streitfragen politisch werden, wird es auch so sein, dass wir immer erst hinterher gewusst haben werden, welche Medien politisch gewesen sein werden. Erst im Rückblick wird die Zeitung das Medium der bürgerlichen Öffentlichkeit, Facebook das Medium der Arabellion gewesen sein; erst wenn die Geste der Ergreifung eines Mediums aufgegriffen wird, wird es politisch. Insofern ist es müßig darüber zu spekulieren, ob das Web 2.0 »demokratischer« ist als seine Vorläufer: Es ist die riskante Geste der Ergreifung und die Weitergabe dieser Geste, die den politischen Charakter eines Mediums ausmachen. Ob nun ein Stein ergriffen wird, ein Transparent, ein Handy, eine Hundeleine, ein Buch von Hannah Arendt.

Anmerkungen

- 01** ▶ Zum Verhältnis von Situiertem Wissen und Kosmopolitik zum Fiktionalismus oder Robert Musils Möglichkeitssinn vgl. Karin Harrasser, »Treue zum Problem. Situiertes Wissen und Kosmopolitik«, in: Astrid Deuber-Mankowsky und Christoph F.E. Holzhey: *Situiertes Wissen und Regionale Epistemologie. Zur Aktualität Georges Canguilhem und Donna J. Haraways*, Wien, Berlin: Turia + Kant 2013, S. 241-259.
- 02** ▶ Astrid Deuber-Mankowsky hat ausgehend von Kants notwendig »illusionärer« Idee menschlicher Freiheit den Begriff der Diffraktion als erkenntniskritischer Figur, die selbst keine Abbildung liefert, stark gemacht. Astrid Deuber-Mankowsky, *Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway*, Berlin: Vorwerk 8 2007.
- 03** ▶ Zu Stengers Diskussion von Diderot vgl. Isabelle Stengers, »Wondering about Materialism«, in: Levi Bryant, Nick Srnicek und Graham Harman: *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Melbourne: re-press 2011, S. 368-380, hier: S. 371f.
- 04** ▶ Bruno Latour: »Stengers« Schibboleth. Vorwort«, in: Isabelle Stengers, *Spekulativer*

Konstruktivismus, übers. v. Gabriele Ricke, Henning Schmidgen, Ronald Voullié, Berlin: Merve 2008, S. 7-32, hier: S. 26.

- 05** ▶ Latour, Stengers: Schibboleth, S. 22.
- 06** ▶ Latour, Stengers: Schibboleth, S. 31.
- 07** ▶ Stengers, *Spekulativer Konstruktivismus*, S. 160.
- 08** ▶ Linda M. G. Zerilli, *Feminismus und der Abgrund der Freiheit*, übers. v. Bettina Engels, Wien, Berlin: Turia und Kant 2011. (orig.: *Feminism and the Abyss of Freedom*, Chicago 2005)
- 09** ▶ Ibid. S. 86f.
- 10** ▶ Ibid. S. 88f.
- 11** ▶ Hannah Arendt, Die Einbildungskraft [Aufzeichnungen zu einem Seminar über Kants ›Kritik der Urteilskraft‹, gehalten an der New School for Social Research, New York, im Herbstsemester 1970], in: dies., *Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie*, übers. aus dem Amerikanischen v. Ursula Lud, hg. u. mit einem Essay v. Ronald Beiner, München, Zürich: Piper 1998, S. 104-111. (*Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago 1982)
- 12** ▶ Ibid. S. 106f.
- 13** ▶ Ibid. S. 107f.
- 14** ▶ Ibid. S. 108.
- 15** ▶ Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer, Intellektuelle Anschauung — unmögliche Evidenz, in: dies. (Hg.), »*Intellektuelle Anschauung*«. *Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld: transcript 2006, S. 9-21, hier: S. 14. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Teil I, Werkausgabe Band III, und Teil 2, Werkausgabe Band IV, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974. (Teil 1; *Critic der reinen Vernunft*. Erste Auflage Riga 1781, zweite Aufl. 1787, 11-19 Vorrede zur ersten Auflage, 20-41 Vorrede zur zweiten Auflage, 189 f.) Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Bd. X, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M.: Suhrkamp 14. Aufl. 1996. (Erste Auflagen 1790, 1793, 1799, Erste Fassung der Einleitung in die Kritik der Urteilskraft, 9.)
- 16** ▶ Arendt, Die Einbildungskraft, S. 89.
- 17** ▶ Zerilli, *Feminismus und der Abgrund der Freiheit*, S. 92f.
- 18** ▶ Ibid. S. 206f.
- 19** ▶ Linda M. G. Zerilli, »Wir fühlen unsere Freiheit«. Einbildungskraft und Urteil im Denken Hannah Arendts« (2004), http://republicart.net/disc/publicum/zerillio1_de.pdf, zuletzt gesehen am 28.01.2013. Vgl. auch: Hannah Arendt: *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, hg. von Ursula Ludz, München, Zürich: Piper 4. Aufl. 2010 [Materialien v. 1950-1959 zusammengestellt, Arendt-Nachlass in Washington, Kommentar v. U. Ludz], S. 31, S. 33.
- 20** ▶ Zerilli, *Feminismus und der Abgrund der Freiheit*, S. 93.
- 21** ▶ Ibid. S. 94.

22 ▶ Ibid. S. 95.

23 ▶ Ibid. S. 96.

24 ▶ Wie es in Rilkes *Sonetten an Orpheus* (II/4) über das Einhorn heißt: »Sie nährten es mit keinem Korn, nur mit der Möglichkeit, es sei.«

25 ▶ Stengers, *Spekulativer Konstruktivismus*, S. 165.

Weißabgleich und unzuverlässiges Vergleichen, Vortrag im Rahmen des Panels

»Blackouts und ›White Balance«. Politische Schwierigkeiten ästhetischer Normsetzung«

im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft GfM,

»Dysfunktionalitäten«, 7.10.11, Universität Potsdam (unveröff.).

Das Planetarische. Vom Denken und Abbilden des ganzen Globus, in: Ulrike Bergermann, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hg.), *Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter*, München (Fink) 2010, 17–41.

Darstellungsraum Welt: gekrümmte Horizonte, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 3/2009, »Planetarische Perspektiven. Bilder der Raumfahrt«, hg. v. Annette Tietenberg, Tristan Weddigen, 24–33 (gekürzt).

Konrad Zuses Computerdraht und Programmierschleifen in der Medienwissenschaft, in: *butis butis* (Hg.), *Goofy History. Über unbeholzene Geschichte*, Wien, Köln, Weimar (Böhlau) 2009, 298–313.

Linkspeicher Google. Zum Verhältnis von PageRank und Archäologie des Wissens, in: Thomas Weitin, Burkhardt Wolf (Hg.), *Gewalt der Archive. Beiträge zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung*, Konstanz (Konstanz University Press) 2012, 371–391.

Spiegelneurone und Tanzkaraoke: Echo Objects und Napoelon Dynamite, in: Hannelore Bublitz, Roman Marek, Christina Louise Steinmann, Hartmut Winkler (Hg.), *Automatismen*, München (Fink) 2010, 173–204.

Fortpflanzungsbewegungen. Digitale Dinosaurier und die Evolution von Wissensarten, in: Meike Adam, Gisela Fehrmann, Ludwig Jäger (Hg.), *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*, München (Fink) 2012, 175–191.

Tastaturen des Wissens. Haptische Technologien und Taktilität in medialer Reproduktion, in: Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer (Hg.), »Intellektuelle Anschauung«. *Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld (Transcript) 2006, 301–324.

1,5 Sex Model. Die Masculinity Studies von Marshall McLuhan, in: Derrick de Kerckhove, Martina Leeker, Kerstin Schmidt (Hg.), *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Bielefeld (Transcript) 2008, 76–94.

Transgender Pictures. Subkultur und Herr von Eden, in: *FKW // Zeitschrift für*

Geschlechterforschung und visuelle Kultur, 48/2009, »Kanones?«, 73–86.

Vom Fach das nicht eins ist. Selbstberührung, Lippentechniken, Doppeldisziplinen und die Tür zum Wissen, in: Hedwig Wagner (Hg.),

Gendermedia-Studies. Zum Denken einer neuen Disziplin, Weimar (VDG) 2008, 55-75 (gekürzt).

Gehen Sie zu weit! Generation und Geschlecht in der Bologna-Anrufung,

in: Michael Wimmer, Karl-Josef Pazzini, Marianne Schuller (Hg.), Lehren bildet. Das Rätsel unserer Lehranstalten, Bielefeld (transcript) 2010, 85-106.

zusammen mit Andrea Seier: **Im Diskurspop. Wir kommen um uns zu beschweren und uns dabei zu beobachten**, in: off topic [Zeitschrift der KHM Köln], 2/2010, »beschweren«, 8-14.

Polkes Schweineschlachten: Zwei Arten Fleisch, in: Petra Lange-Berndt,

Dietmar Rübel (Hg.), Sigmar Polke: Wir Kleinbürger! Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Die 1970er Jahre, Köln (Verlag Walther König) 2009, 130-137.

We love to gendertain you: Sexualität digitaler Romantiker. Zu »Could it be« von Monochrom, in: Frauen und Film, »Sexualität«, Heft 66, 2011, 7-19.

Autostadt Wolfsburg - Space On, Vortrag auf der NECS-Jahrestagung »Urban Mediations«, Istanbul, 26.6.2010 (unveröff.).

zusammen mit Felix Axster: **Maßstäbe. Von Größenordnungen und**

Modellierungen im Internationalen Maritimen Museum Hamburg, in: the

thing Hamburg – Internetplattform für Kunst und Kritik, August 2008, <http://www.thing-hamburg.de/index.php?id=826>, zuletzt gesehen am 8.1.2012.

Gekaufte Demonstranten. Überlegungen zum Mieten von Körbchengrößen im öffentlichen Raum, in: the thing Hamburg – Internetplattform für Kunst und

Kritik, 19.2.2007, <http://www.thing-hamburg.de/index.php?id=487>, zuletzt gesehen am 8.1.2012.

zusammen mit Karin Harrasser: **Was wird politisch gewesen sein?**

Medien, Magie und eine Renaissance der Einbildungskraft, unveröff.

Vortragsmanuskript zur Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft, »Spekulationen«, Frankfurt/M. 2012.

Ich danke den Ko-AutorInnen, HerausgeberInnen und Rechteinhabern, insbesondere Raimund Zons, für die Möglichkeit zum Wiederabdruck.

Abbildungsnachweise

Weißabgleich und unzuverlässige Vergleiche

Abb. 1: http://www.hughmclean.com/EI_combined_o2.jpg, zuletzt gesehen am 22.2.2013

Abb. 2: Archiv der Autorin / Abb. 3: Bildbeispiel zum Weißabgleich aus Wikimedia.

org: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lily-M7292-As-shot-and-manual.jpg?uselang=de>, letzter Abruf 20.2.2013 / Abb. 4, 5: Fotoausstellung »The Family of Man«

im New Yorker Museum of Modern Art, 1955 / Abb. 6, 7: Screenshot aus »Life in a Day«

(Regie: Kevin Macdonald, USA 2011) / Abb. 8, 9: Screenshots aus »Die Erde von oben«

(Regie: Renaud Delourme, Frankreich 2004) / Abb. 10-14, 16: Screenshots aus »6 Milliarden Andere«

(Regie: Yann Arthus Bertrand, F 2010) / Abb. 15: Screenshot: www.7billionothers.org/fr/testimonies, letzter Abruf 20.2.2013 / Abb. 17: The Color Wheel Company, Gray Scale

and Value Finder gray scale and value finder, <http://www.learningsea.info/product/The-Color-Wheel-Company-Gray-Scale-and-Value-Finder-gray-scale-and-value-finder.html>,

zuletzt gesehen am 3.5.2010

Das Planetarische. Vom Denken und Abbilden des ganzen Globus

Abb. 1: Foto von Bill Anders aus der Apollo 8, 25.12.1968, Quelle: NASA/public domain,

<http://history.nasa.gov/apo8fj/photos/a/aso8-16-2593hr.jpg>, letzter Abruf 20.2.2013 / Abb.

2: »blue marble«, Quelle: Johnson Space Center of the United States National Aeronautics

and Space Administration (NASA), Photo ID: AS17-148-22727, http://nssdc.gsfc.nasa.gov/imgcat/html/object_page/a17_h_148_22727.html, letzter Abruf 20.2.2013 / Abb. 3: Filmstills

aus Powers of Ten (Regie: Ray und Charles Eames, USA 1977) / Abb. 4: Abbildungen aus

Kees Boeke, The Cosmic View, New York 1957 / Abb. 5: Google Earth, Screenshot der

Einstiegsanimation auf der Webseite / Abb. 6: Street View, Screenshot von London

Darstellungsraum Welt: Gekrümmte Horizonte

Abb. 1: Illustration aus: Ernst Mach, Antimetaphysische Vorbemerkungen, in: ders., Die

Analyse der Empfindungen und das Verhältnis der Physischen zum Psychischen, 2., verm.

Aufl. Jena 1900. Die erste Auflage erschien 1886 unter dem Titel Beiträge zur Analyse

der Empfindung. Hier aus dem Neudruck der 9. Aufl. 1922, Darmstadt 1985, online un-

ter: <http://www.payer.de/fremd/mach.htm>, letzter Abruf 20.2.2013 / Abb. 2: Fotografie

von Neil Armstrong, »Buzz Aldrin walks on the moon, July 20, 1969«, Quelle: NASA/

pu-blic domain, NASA Headquarters of the United States National Aeronautics and Space

Administration (NASA) under Photo ID: GPN-2001-000013 AND Alternate ID: AS11-40-

5903/ Abb. 3: Ausschnitt aus Abb. 2: Buzz Aldrins Visor, aus: LIFE, Special Double Issue: The '60s. Decade of tumult and change, 22.12.1969

Konrad Zuses Computerdraht und Programmierschleifen in der Medienwissenschaft

Abb. 1: Foto von Helmuth Schreyer und Konrad Zuse beim Bau der Z1 in der Wrangelstraße 37, Berlin-Kreuzberg, 1937, mit freundlicher Genehmigung von Dr. Horst Zuse (Archiv Horst Zuse, www.zuse.de)

Spiegelneurone und Tanzkaraoke: Echo Objects und Napoleon Dynamite

Abb. 1: A newborn macaque imitates tongue protrusion, aus: Liza Gross, Evolution of Neonatal Imitation, *PLoS Biology* Vol. 4/9/2006, e311, <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pbio.0040311>, dort datiert 5.9.2006 (Creative Commons), letzter Abruf 20.2.2013 / Abb. 2: Mirror Neurons F5, die sich entladen (A) beim Beobachten einer Greifbewegung bzw. (B) bei der Greifbewegung des Affen, in: Giacomo Rizzolatti, Maddalena Fabbri Destro (2008), in: Scholarpedia, The free peer reviewed encyclopedia, 3(1):2055, gesehen am 21.11.2009 / Abb. 3: Tasse, Grafik von Daniel Pirch, 2000, bis November 2008 unter <http://www.geocities.com/dpirc> / Abb. 4-9: Fotomaterial von der Webseite <http://www.foxsearchlight.com/napoleondynamite/>, Menüpunkt multimedia/downloads/photo gallery, gesehen im November 2008

Fortpflanzungsbewegungen. Digitale Dinosaurier und die Evolution von Wissensarten

Abb. 1: Filmstills aus Jurassic Park (Regie: Steven Spielberg, USA 1993)

1,5 Sex Model. Die Masculinity Studies von Marshall McLuhan

Abb. 1-3 aus: Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium ist the Massage. An Inventory of Effects*, Corte Madera, CA (Ginko Press/Reprint) 1967/2001. Fiore war der Grafikdesigner, Jerome Agel der Produzent des Buchs

Transgender Pictures. Subkultur und Herr von Eden

Abb. 1: Girls Like Us, Nr. 7, Spring 2008, Cover: Bron ‚Richo‘ Richardson, Foto: Mia Mala McDonald; Nr. 8, Fall 2008, Cover: Kim Ann Foxman, Foto: Anne de Vries, Melanie Bonajo / Abb. 2: hugs and kisses, tender to all gender Nr. 1, Okt. 2007, Cover: Océan le Roy, Foto: Christiane Stephan, Paula Winkler; Nr. 2, April 2008, Foto: Paula Winkler; Nr. 3, Okt. 2008, Foto: Paula Winkler / Abb. 3: HvEden-Kollektion 2008, Foto: Daniel Josefsohn, Screenshots der Webseite <http://herrvoneden.com/main.htm>, Menüpunkt collections/2008, letzter Abruf 27.7.2009 / Abb. 4, 5: HvEden-Kollektion 2007, Foto: Daniel Josefsohn, Screenshots der Webseite <http://herrvoneden.com/main.htm>, Menüpunkt gallery/daniel josefsohn, letzter Abruf 9.7.2009

Polkes Schweineschlachten – Zwei Arten Fleisch

Abb. 1: Sigmar Polke: Schweineschlachten 1976. (Copyright VG Bild-Wort) / Abb. 2: Alex Schomburg: *The Caphian Caper*, 1952, aus: Mines, *Thrilling Wonder Stories*, 10f. / Abb. 3: Anonym: Illustration zu Ribes, Patron et Parano, in: *Actuel*, Nr. 41, 29 / Abb. 4: Géraldine

Mandrax, Cover, Actuel, Nr. 41

We love to gendertain you: Sexualität digitaler Romantiker. Zu »Could it be« von Monochrom

Alle Abbildungen sind Screenshots aus Monochroms „Could It Be?“, mit Ausnahme von: Abb. 2-4: Archiv der Autorin / Abb. 9-12: Filmstills aus: Dames (Regie: Ray Enright, Busby Berkeley, USA 1934) / Abb. 13: „Spiel des Lebens“: http://de.wikipedia.org/wiki/Conways_Spiel_des_Lebens, erstellt am 24.6.2010, letzter Abruf 20.2.2013 / Abb. 14-16: „Juicy Delight“, Fotos von Felix Knoke, aus: Johannes Grenzfurthner, Günther Friesinger, Daniel Fabry (Hg.), pronnovation? Pornography and Technological Innovation, San Francisco (Re/Search Publications) 2008, 104.

Autostadt Wolfsburg – Space On

Abb. 1, 5: Screenshots: www.autostadt.de („virtual tour“, Mai 2010) / Abb. 2, 6: Fotos der Autorin / Abb. 3: history.ucsb.edu (Hist 33D, L 5/ 1930s Germany), photo printed in a Karlsruhe newspaper in 1938, displaying Hitler and Ferdinand Porsche over a Beetle model in 1936 / Abb. 4: www.suite101.com, public domain, letzter Abruf 10.5.2010

Maßstäbe. Von Größenordnungen und Modellierungen im Internationalen Maritimen Museum Hamburg (zusammen mit Felix Axster)

Abb. 1, 4: Screenshots aus dem Intro: www.internationales-maritimes-museum.de (Stand Sommer 2010) / Abb. 2, 3: Filmstills aus Powers of Ten (Regie: Ray und Charles Eames, USA 1977) / Abb. 5-8, 12, 13: Fotos: Museum / Abb. 9: dpa / Abb. 10, 11: Fotos: Markus Dorf Müller / Abb. 14, 15: Weddigen

Gekaufte Demonstranten. Überlegungen zum Mieten von Körbchengrößen im öffentlichen Raum

Abb. 1: Aktion »Geiz macht krank« 2006, <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/rent-a-protest-aerzte-mieteten-demonstranten-a-454936.html>, letzter Abruf 20.2.2013 / Abb. 2-5: Screenshot: http://www.erento.com/mieten/agenturen,_personal_dienstleistungen/personal/demonstrant/, letzter Abruf 13.2.2007 / Abb. 6a-c: CSD Hamburg 2006, Archiv der Autorin

Medien´Welten

Braunschweiger Schriften zur Medienkultur



Andrea Seier

Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien

Wie lassen sich Medien und Medienspezifika bestimmen, wenn davon auszugehen ist, dass sie ihren epistemologischen Bestimmungen nicht vorgänglich sind? Dass sie ihre Wirksamkeit auch und gerade in kulturellen Praktiken entfalten, die sie nachträglich als vorgänglich erscheinen lassen? Im Zentrum der vorliegenden Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung steht das Konzept der Remediatisierung. Medien konstituieren sich demnach in unabschließbaren Wiederholungsprozessen, in denen sie andere Medien imitieren, überbieten oder anderweitig wiederholend aufgreifen. Ihre Spezifika sind am besten in der Art und Weise zu erkennen, in der sie andere Medien zitieren. Der Blick verschiebt sich von gegebenen Medien auf heterogene Prozesse der Remediatisierung, die die Grenzen einzelner Medien ebenso konstituieren wie unterwandern. Ein solcher Medienbegriff erscheint auch für das Verhältnis von Gender und Medien produktiv.

Die Schriftenreihe Medien´Welten existiert seit 2004 im LIT-Verlag Münster und wird editorisch betreut von Dr. Rolf F. Nohr. Die Reihe versucht interessante und innovative Auseinandersetzungen mit der Medienkultur zu versammeln. In Fallstudien und ›Probierbohrungen‹ untersucht die Schriftenreihe den genealogischen und archäologischen Kontext, innerhalb dessen sich die kulturellen Praktiken der Medien entfalten. Die einzelnen Beiträge der Reihe erforschen Medien als komplexe und sozial wirksame Formationen, in denen unterschiedlichste Formen von Wissen produktiv werden können. Somit vollzieht sich in dieser Fokussierung auch eine deutliche Wende weg von hierarchischen und institutionell geprägten

2007, 176 S., 19,90 EUR, br., ISBN 978-3-8258-0234-7

Herbert Schwaab: Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur

Auf dem Gebiet der Filmphilosophie hat sich Stanley Cavell eine herausragende Stellung verschafft. »Erfahrung des Gewöhnlichen« führt in Cavells Philosophie und vor allem in seine Auseinandersetzung mit den Komödien und Melodramen des klassischen Hollywoodkinos ein. Die Arbeit erweitert jedoch den filmphilosophischen Ansatz Cavells und seine Beschäftigung mit dem Begriff des Gewöhnlichen zu einer Theorie des Populären. Diese Theorie dient nicht nur zu einer kritischen Reflexion der Medien- und Kulturwissenschaft, sondern stellt auch die Grundlage exemplarischer Lesarten aktueller Fernsehserien wie ER, Gilmore Girls oder King of Queens dar, die Filmphilosophie und Fernsehwissenschaft zusammenführen.

2010, 464 S., 39,90 Eur, br, ISBN 978-3-643-10985-9



Modellen der Medienfunktionalität hin zu einem Verständnis der Medien als in sozialen und subjektiven Bedeutungen, Politiken und Handlungsformen eingebetteten Systemen.

Weitere Informationen unter:

<http://www.nuetzliche-bilder.de/medienw.html>

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



**Judith Keilbach / Alexandra Schneider (Hg.):
Fasten your Seatbelt!
Bewegtbilder vom Fliegen**

Als die ersten Flugzeuge aufbrachen, um am Himmel zu kreuzen, waren Kameras zugegen, um die Erfüllung des alten Traums vom Fliegen festzuhalten. Galt die technische Innovation anfangs als Spektakel, so sind Flugzeuge heute ein alltägliches Fortbewegungsmittel, das seine ursprüngliche Faszinationskraft verloren zu haben scheint. Ungemindert wirkungsmächtig aber ist die Verknüpfung von visuellem Spektakel und Fliegen. Von der Ubiquität von Darstellungen des Fliegens in Film, Fernsehen und auf Internetplattformen wie YouTube bis zur audiovisuellen Nach- und Hochrüstung der Ausstattung von Passagierflugzeugen bleiben Bewegtbilder und die Bewegung des Fliegens aufs vielfältigste aufeinander bezogen. Der visuellen Attraktivität des in Bewegung gesetzten Blicks gehen die Beiträge dieses Buches nach. Die Autorinnen und Autoren beschäftigen sich mit unterschiedlichen Filmen und Genres über das Fliegen, befragen das ästhetische Potential und die epistemologischen Effekte von Flugbildern und Luftaufnahmen und gehen den Unterhaltungsprogrammen im Flugzeug nach.

VORANKÜNDIGUNGEN

Stefan Böhme / Rolf F. Nohr /
Serjoscha Wiemer (Hg.)

Strategie Spielen 2.

Politiken des Strategiespiels

Abschlussband des Forschungsprojekts *Strategie Spielen*.

Mit Texten von Markus Rautzenberg, Mark
Butler, Britta Neitzel, Hartmut Winkler, Ralf
Adelmann und anderen.

Erscheint 2013

2009, 208 S., 19,90 EUR, br., ISBN 978-3-643-10053-5

Rolf F. Nohr
**›Die Natürlichkeit des Spielens. Vom
Verschwinden des Gemachten im Computer-
spiel‹**

Machen uns Computerspiele zu Amokläufern? Machen sie uns schlauer? Sind sie konfigurative, dissidente oder neoliberale Handlungsanleitungen? Auf alle Fälle ›wirken‹ Computerspiele. Sie sind ›sublime Objekte‹, deren Besonderheit in ihrem spezifischen Gebrauchsangebot begründet liegt. Die Annahme dieses Buches ist es, dass Computerspiele weitaus verborgener, unterschwelliger und weitgreifender wirken als es populäre Debatten behaupten. Computerspiele sind Ideologie- und Diskursmaschinen, die Bedeutungen, Wissensformationen und Normen in einer Gesellschaft gleichzeitig umwälzen wie auch stabilisieren. Die Frage, die in diesem Buch im Vordergrund steht, ist, wie das digitale Spiel als Teil des Mediums Computer und als Teil der Gesellschaft beschrieben werden kann, aber auch, wie es seine kulturelle ›Gemachtheit‹ verschleiert und ›unmittelbar‹ wird.

2008. 304 S., br., 24,90 E., ISBN 978-3-8258-1679-7



Andrea Seier / Thomas Waitz (Hg.):
*Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur
des Sozialen*

Benjamin Beil, Lorenz Engell, Jens Schröter,
Herbert Schwaab,
Daniela Wentz (Hg.):
Die Fernsehserie als Agent des Wandels

Benjamin Beil, Lorenz Engell, Jens Schröter,
Herbert Schwaab,
Daniela Wentz (Hg.):
LOST in Media

Rolf F. Nohr / Herbert Schwaab (Hg.)

Metal matters. Heavy Metal als Kultur und Welt.

2012, 464 S., 39,90 Eur, br, ISBN 978-3-643-11086-2 (2. Aufl. 2011)

Rolf F. Nohr / Serjoscha Wiemer / Stefan Böhme (Hg.):

Sortieren, suchen, sammeln, spielen. Die Datenbank als mediale Praxis.

2012, 352 S., 29,90 Eur, br, ISBN 978-3-643-11086-2

Angela Schwarz (Hg.):

»Wollten Sie auch immer schon einmal pestverseuchte Kühe auf Ihre Gegner werfen?«

2010, 240 S., 19,90 EUR, br, ISBN 978-3-643-10267-6 (2. erw. Aufl. 2012)

Herbert Schwaab

Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur

2010, 464 S., 39,90 Eur, br, ISBN 978-3-643-10985-9

Heike Klippel (Hg.)

»The Art of Programming«. Film, Programm und Kontext

2008, 296 S., 24,90 EUR, br., ISBN 978-3-8258-1323-9

Judith Keilbach

Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen

2008, 304 S., 24,90 EUR, br., ISBN 978-3-8258-1141-9

Markus Stauff

»Das neue Fernsehen«. Machtanalyse, Gouvernementalität und Digitale Medien

2006, 304 Seiten, 24,90 EUR, br., ISBN 3-8258-7802-3

Michael Glasmeier / Heike Klippel (Hg.)

»Playtime« – Film interdisziplinär. Ein Film und sieben Perspektiven

2006, 144 S., 19,90 EUR, br., ISBN 3-8258-8375-2,

Rolf F. Nohr (Hg.):

Evidenz - »...das sieht man doch!«

2005, 288 S., 19,90 EUR, br., ISBN 3-8258-7801-5

Kann man auf der Erde ein Bild von der ganzen Erde haben? Steht der digitale Weißabgleich in einer rassistischen Tradition? Was für ein Archiv ist Googles Linkspeicher, und was könnten »transgender pictures« sein? Aufsätze aus Mediengeschichte, Gender und Science Studies treffen auf Fragen nach kommerzialisierten Räumen oder der Renaissance der Einbildungskraft.

100% BLACK
VALUE 1

PI

WHITE
VALUE 10

ISBN 978-3-643-11089-3



9 783643 110893