

Ein moderner Körper – zum Beispiel Gregor Samsa

„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.“ Mit diesen Worten beginnt Franz Kafkas berühmte Erzählung „Die Verwandlung“.¹ Daß der Handlungsreisende Samsa seine menschliche Gestalt verlor, stattdessen nun die eines Käfers, mit gepanzertem Rücken und kleinen zappelnden Beinen, vorfindet, „war kein Traum“. Die Deutlichkeit der Sprache seines neuen Körpers läßt auch den Gedanken nicht zu, es handele sich um Einbildungen oder Halluzinationen. Spätestens der Schmerz belehrt Samsa, daß dieser Körper seine unübergehbare Wirklichkeit hat.

„Die Verwandlung“ erzählt eine Geschichte vom modernen Körper, von den Formen, in denen der Zugang zu ihm möglich ist, und von den Zonen, um die sich die Aufmerksamkeit dem Körper gegenüber zentriert. Von der Geschichte jenes Gregor Samsa mit seinem Käferkörper ausgehend, lassen sich die Konstruktionen entfalten, die den modernen Körper in verschiedener Weise figurieren: der „Aufstieg“ des Körpers zu einem unhintergehbaren Bezugspunkt für jeden; die Profilierung seiner „ambivalenten“ Stellung als *point de résistance*; und schließlich ein schizoides Interesse am ihm, von dem nicht loszukommen ist. In diesen Konstruktionen ist der Körper eingefangen und eingezwängt – doch es sind zugleich Konstruktionen, in denen auch die Garantie für seine fortgesetzte, verfängliche, immer wieder auf ihn zulaufende Thematisierung und Diskursivierung liegt.

Im folgenden werde ich versuchen, die Interpretation von Kafkas „Die Verwandlung“ und Themenschleifen, in denen spezifische moderne Körperkonstruktionen dargestellt werden, so miteinander in Beziehung zu setzen, daß der Leser Linien ziehen kann, die uns das Bild vom modernen Körper zu umreißen erlauben.

„... und bestimmt ist ihm nicht wohl“

Am Anfang von Kafkas Erzählung fällt eine Grenzziehung, die sich im allgemeinen durch ihre Selbstverständlichkeit auszeichnet: die Diskriminierung zwischen Mensch und Tier. Tiere sind nicht gebo-

rene Mitglieder der menschlichen Gesellschaft, die sich über den Naturzustand erhaben dünkt.

Gregor Samsa nun erwacht mit dem Körper eines Tieres, genauer, mit dem eines Schädlings – also keineswegs gesellschafts-fähig. Es gäbe gute Gründe, diesen Körper von dem der Gesellschaft kurzerhand auszuschließen, abzutrennen – doch die Geschichte beginnt gerade erst. Denn so selbstverständlich die Grenze zwischen Mensch und Tier erscheinen mag – ein genauerer Blick belehrt sehr schnell darüber, daß sie kaum endgültig gezogen wird, daß sie vielmehr changiert und das unwiderrufliche „Nein“, das eine Gesellschaft dem Monströsen, Außer-Menschlichen entgegensetzt, zwar zum Selbstbild einer Gesellschaft gehören mag, weit mehr aber eine Zone ist, die immer wieder neue Herausforderungen stellt und getroffene Zuordnungen ungewiß werden läßt. Böte Samsas Körper die Gewißheit, daß es sich um nichts als ein Ungeziefer handelt – warum wird er nicht getötet?

Georg Samsa selbst gelingt es mit seinem abstoßenden Körper gar, „sich wieder einbezogen in den menschlichen Kreis“ zu fühlen, da man sich um ihn sorgt (DV S. 67); mehr noch, er weiß gute Gründe zu nennen, warum er dazu gehört, zumal die Möglichkeit zugegeben werden müsse, daß auch anderen etwas Ähnliches passieren könne wie heute ihm (DV S. 63). Die Grenze ist so deutlich keineswegs, und ein Leben mit diesem Körper scheint möglich.

Zug um Zug entfaltet die Erzählung Voraussetzungen und Möglichkeiten dafür. Die Augen schließen, schlafen, vergessen, die Mißachtung des tierischen Körpers – dies alles scheitert sehr schnell. Die dünnen, zappelnden Beine, Probleme mit der Beweglichkeit des gepanzerten Körpers, eine Veränderung der Stimme, Gliedmaßen, die wie freigelassen arbeiten, drohende Verletzungen und unerklärliche kleine weiße Punkte am Körper fordern Samsas höchste Aufmerksamkeit, „ruhige und ruhigste Überlegung“ (DV S. 61). „Wie das nur einen Menschen so überfallen kann! Noch gestern abend war mir ganz gut“ (DV S. 65). Vielleicht doch nur eine Krankheit, oder einfach eine Vorstellung? Aber dieser Körpermasse allein nur eine Richtung zu geben, bereitet große Schwierigkeiten. Dieser Willkür des Körpers setzt Samsa seinen Willen entgegen, um den Ausnahmezustand, in dem der Körper keinem Gesetz mehr zu gehorchen scheint, zu beenden. Mit Geschick, List und Verstand gelingt es Samsa, den gesetzlosen Körper mühsam unter seine Kontrolle zu bekommen und nach übermenschlicher Anstrengung schließlich das Bett zu verlassen. Eine letzte Anstrengung – und er steht aufrecht da. Man kann Samsa nicht vorwerfen, er bemühe sich nicht, des Tierischen seines Körpers

Herr zu werden. In der Sorge um seinen Körper liegt die Chance seines Lebens beschlossen.

Warum diese Sorge um den Körper? Warum rückt er ins Zentrum? Warum diese Arbeit an der Grenze zum Außer-Menschlichen, um sich eines Restbestandes von Menschlichem zu vergewissern? Samsas Fähigkeit zu „ruhiger, ruhigster Überlegung“, Reflexion, sein Geist, seine Empfindungsfähigkeit, sein Denken in Beziehungen und an gesellschaftliche Aufgaben, die Sorge für seine Familie sind durch seine Verwandlung ja nicht tangiert worden. Gerade das, was dem Bereich des Menschlichen zudedacht wird, hat Samsa auch weiterhin anzubieten. Arbeit, Verdienst, Leistungsbereitschaft, Wohlverhalten - auch daran besteht, wie Samsa versichert, kein Zweifel. Doch finden all diese Fähigkeiten – Überlegung, Geist, Wohlverhalten oder Arbeit – kein Interesse. Was als Bedingung von Gesellschaft gelten kann, von Eltern und Firma gefordert wird, wird zugleich von ihnen übergangen, mißachtet. Samsas Hoffnung, daß sein Körper für eine Teilnahme an Gesellschaftlichkeit unwesentlich ist, wird enttäuscht. Was zählt, ist jetzt allein sein Körper. Die Frage von Gesellschaft entzündet sich nun an einer Schrumpfung: des „Menschen“ auf den Körper. Es geht um einen Restbestand, den auch der letzte hat: immerhin, einen Körper!

Diesen Körper muß er vorzeigen, um den „größten Verdacht“ und die „Ungewißheit, welche die anderen bedrängte und ihr Benehmen entschuldigte“, auszuräumen. Vater, Mutter und Schwester sind besorgt: „bestimmt ist ihm nicht wohl“ (DV S. 62, 64). Die Präsenz des Körpers wird Gewißheit bringen. Und so will denn Samsa „tatsächlich sich sehen lassen ...; er war begierig zu erfahren, was die anderen, die jetzt so nach ihm verlangten, bei seinem Anblick sagen würden. Würden sie erschrecken, dann hatte Gregor keine Verantwortung mehr und konnte ruhig sein. Würden sie aber alles ruhig hinnehmen, dann hatte er auch keinen Grund sich aufzuregen, und konnte, wenn er sich beeilte, um acht Uhr tatsächlich auf dem Bahnhof sein“ (DV S. 66). Das Erschrecken vor dem Körper wäre ein unwillkürlicher Vertragsbruch, das Indiz eines Defizits, das seinerseits von einer Verantwortung für sozialen Zusammenhalt entbindet. Die undramatische Akzeptanz gegenüber dem Käfer dagegen setzte die alten sozialen Regeln mit ihren Verpflichtungen, Verträgen, Rechnungen sogleich wieder in Kraft.

Aber der Körper sans phrase läßt keinen Spielraum. Beim Anblick Gregors ballte der Vater „mit feindseligem Ausdruck die Faust, als wolle er Gregor in sein Zimmer zurückstoßen, sah sich dann unsicher im Wohnzimmer um, beschattete mit den Händen die Augen und

weinte, daß sich seine mächtige Brust schüttelte“ (DV S. 68). Schließlich stößt er Zischlaute aus, wie ein Wilder, und treibt Gregor in sein Zimmer zurück. Kurz zuvor fiel Gregor Samsa „mit einem kleinen Schrei auf seine vielen Beinchen nieder. Kaum war das geschehen, fühlte er zum erstenmal an diesem Morgen ein körperliches Wohlbefinden; die Beinchen hatten festen Boden unter sich; sie gehorchten vollkommen, wie er zu seiner Freude merkte“ (DV S. 71).

Man könnte dieses Ende des ersten Teiles der Erzählung so lesen, daß die Zentrierung um den Körper zu Vereindeutigungen geführt hat: Gregor Samsa besitzt nicht mehr den aufrechten Gang des Menschen, er ist noch mehr Käfer geworden; die Familie trennt sich von ihrem monströsen Mitglied, weil sie mit ihm nichts gemein hat. Solange man davon ausgeht, daß die Schwelle, die Gregors Zimmer von den anderen Teilen der Wohnung trennt, einen zentralen Status besitzt, wird man von einem derart vereindeutigenden Abschluß sprechen müssen – wäre es doch diese Schwelle, an der das Menschliche vom gesellschaftsunfähigen Außer-Menschlichen geschieden wird und ein einziger Blick auf den Körper genügt hätte, sie nicht mehr zu übertreten. Die Übertretung erfolgt jedoch von beiden Seiten, und die Sorge um den Körper ist mit dem Einschluß nicht beendet.

Das Zusammenleben wird über die Schwelle hinweg fortgeführt; es erhält gleichsam eine tierische Dimension. Die „traurige und ekelhafte Gestalt“ mit Namen Gregor Samsa ist kein Feind des Sozialen, sein Leben bedarf der Schonung, sein Körper hat ein Recht“ (DV S. 90).

Leib und Leben

Das moderne Bewußtsein hat an die Stelle einer Unterordnung des Körpers unter je für wichtiger Erachtetes seine zentrale Bedeutung gesetzt. Konnte ein Hartmann von Aue über den Hl. Gregorius mit seinem verwilderten Körper noch schreiben: „Wie sehr indes durch seine Martern/ der von Gott geliebte/ am Körper entstellt worden war/ immer war doch der Heilige Geist/ sein Beistand gewesen,/ der so mächtig wirkte,/ daß ihm bei allem Verfall/ seine Weisheit geblieben war,/ die er einst von seinen Lehrern/ und aus Büchern gewonnen hatte“,² und war beispielsweise Erkenntnis, wie vieles andere auch, körperunabhängig, so erhält nun der Körper den Status einer elementaren Voraussetzung der Existenz.

Maurice Merleau-Ponty erklärt, „daß mein Leib der Angelpunkt der Welt ist: ich weiß, daß die Gegenstände viele Gesichter haben, da ich um sie herumgehen könnte, und insofern bin ich der Welt bewußt

durch das Mittel des Leibes.“³ Nicht ein Durchgang durch Vorstellungen ermöglicht es dem Subjekt, sich oder die Welt zu begreifen, umgekehrt gilt der Leib als das „Werkzeug all meines ‚Verstehens‘ überhaupt.“⁴ Dieses „Werkzeug“ entzieht sich dem Kontext eines jeden instrumentellen Denkens; es „gibt eine gewisse von allem willentlichen Denken relativ unabhängige Kraft des Pulsschlags der Existenz“⁵, eine gleichsam eigenständige Kraft, die es verbietet, im Körper weniger, nämlich nur ein System von Reflexen oder ein „Gerüst räumlich zusammengestellter Organe“ zu sehen.⁶ Solche Schnitte im Körper selbst zu legen verbietet sich, wenn nur von ihm aus die Welt der Objekte wie das Bewußtsein des Subjekts sich erschließen sollen, kurz: wenn die Existenz „im Leibe selbst“ zu finden ist.⁷

So erhält der Körper eine doppelte Stellung. Zum einen ist er die Voraussetzung für die Konzeption eines Ich, das trotz aller Bewegung mit sich identisch bleibt; zum anderen gilt er als „das Vehikel des Zur-Welt-Seins“, das das „Aufmerken auf das Leben“ erlaubt und schließlich das Ich in der Welt verankert.⁸ Der Weg zum Ich wie der zur Welt geht dem modernen Bewußtsein über den Körper. So kann Sartre sagen: „Der Leib ist das *Übergangene*, das *stillschweigend Geschehene*“, dennoch ist er das, was dieses Bewußtsein *ist*, es ist gar nichts anderes als Leib, der Rest ist nichts und Schweigen.“⁹ Die materialistische Wende zur Basis der Existenz führt zum Körper sans phrase. So muß man ihm schließlich „den Sinn eines Wahrzeichens zuerkennen.“¹⁰

Das „Wahrzeichen“ Körper seinerseits aber zeichnet sich durch seine Unzulänglichkeit aus. Ich kann den eigenen Körper nicht sehen wie ein Gegenstand, kann nicht um ihn herumgehen und verschiedene Perspektiven einnehmen, er steht nicht vor mir, seine Einheit verdankt sich nicht der Subsumtion unter ein Gesetz, das alle seine Teile in einer bestimmten Ordnung versammelte, und seine Konstruktionsgesetze kann ich nur erschließen. Wenn „ich mein Leib bin“, so Merleau-Ponty,¹¹ wie soll ich je von dem, wovon alles andere abhängig ist, vom Primordialen, je Kenntnis erlangen? Dieser Körper, so heißt die Lösung, öffnet sich nur der Kenntnis, indem ich „mich einlasse auf diesen meinen jetzt wirklich erfahrenen Leib“,¹² also nur in einem Vollzug, in dem er sich selbst erklärt und interpretiert. Er ist „dem Kunstwerk vergleichbar“, dessen „Sinn nur in unmittelbarem Kontakt zugänglich ist“.¹³ Zur „Kenntnis des menschlichen Leibes führt kein anderer Weg als der, ihn zu er-leben“, sagt Merleau-Ponty apodiktisch.¹⁴

Der primordiale Status des Körpers, die Bedeutung, die er erlangt hat, führt dazu, daß der Körper unmittelbar dem Begriff des Lebens

verbunden wird. Es geht ausschließlich um die „Funktion des lebendigen Leibes“.¹⁵ Der physiologische Standpunkt, insbesondere die „synthetische Rekonstruktion des Lebendigen von der Leiche aus“, erfährt eine heftige Kritik, da sie vom Leben nichts versteht: „selbst die Vivisektionen, selbst das Studium des Protoplasmas, selbst die Embryologie oder das Studium des Eies können“, so Sartre, „das Leben nicht wiederfinden.“¹⁶ Gegen den Körper als „wohlgereinigte Maschine“, wie ihn die Physiologie konstruiert, setzt Merleau-Ponty das „Aufmerken auf das Leben“, eine „Perspektive des Zur-Welt-Seins“.¹⁷ Wenn denn also das Leben schon nicht direkt zu finden ist, so erscheint doch wenigstens über den primordialen Status des Körpers der *Bezug* zum Leben gesichert.

Das Leben schlechthin ist in der Moderne zum unhintergehbaren Bezugspunkt geworden. Schon Dilthey sprach vom „Leben selber“, von der „Lebendigkeit, hinter die ich nicht zurückgehen kann“.¹⁸ In einem anderen Kontext als dem der Lebensphilosophie ist das Relevantwerden des Lebens schlechthin und des Körpers sans phrase wiederzuentdecken: welcher politische und gesellschaftskritische Diskurs kommt heute ohne diese Referenzpunkte aus? Bei aller Schwierigkeit, den Körper der Erkenntnis zugänglich zu machen und das Leben zu finden, sind sie aus diesen Diskursen nicht mehr wegzudenken.

„Das Leben“, schreibt Henri Lefebvre, „hat noch gar nicht begonnen“.¹⁹ Alfred Schmidt kritisiert gesellschaftliche Verhältnisse, durch die das Leben „vom Selbstzweck zum reinen Mittel wird“,²⁰ und die „Wiederkehr des Körpers“ scheint auch im Stadium eines „bereits fortgeschrittenen Verschwinden(s)“ noch immer diagnostizierbar²¹, so daß auch der Referenzpunkt *Körper* trotz aller Irritationen erhalten bleibt.

Das Leben stellt sich dar als das Zentrum, von dem aus Kritik und Anklage möglich sind. Recht auf Leben, Sinnlichkeit, Körper, die Befreiung der Bedürfnisse, des Verlangens, des Begehrens, der Spontaneität – alle diese Kräfte, die inzwischen vielerlei Namen erhalten haben, sind die Referenzpunkte eines gesellschaftskritischen Diskurses, die absolut, nicht hintergebar sind. Wie am Leben das Wesentlichste das Leben, so ist beim Körper entscheidend, daß er ganz Körper und nichts anderes ist, kein Werkzeug oder Ding oder gar Objekt für den anderen. Die Lücke, die diesen Körper oder jenes Leben jeweils von sich selber trennt, ist nur zu schließen in einem Prozeß der Steigerung: indem Körper und Leben weiter ins Zentrum rücken.

Auf der Ebene des Diskurses der Institutionen sind Körper und Leben als Referenzpunkte nicht weniger präsent. Was im gesellschaftskritischen Sinne als umfassende Steigerung und Erweiterung geltend

gemacht wird, ist hier der justiziabel zu machende, je spezielle Schutz des Lebens und die Gesundheit des Körpers. Auch hier herrscht die Geste des Überbietens und Steigerns: die Sorge um den Schutz des Lebens und um die Gesundheit des Körpers gilt den Kritikern der etablierten Politik im allgemeinen als unzureichend.

Aber auch gegen was wird dieser Kampf geführt? Richtet er sich gegen eine Gesellschaft, die dem Leben mit Mißachtung begegnet? Die Antwort ist nicht einfach. Man wird mit Foucault zumindest sagen können, daß moderne Gesellschaften durch die Wirksamkeit einer Macht gekennzeichnet sind, „deren höchste Funktion nicht mehr das Töten, sondern die vollständige Durchsetzung des Lebens ist.“²² Die Tatsache des Lebens als unhintergebar Referenzpunkt ist für moderne Gesellschaften wie auch für den Kampf gegen sie gleichermaßen zentral. Beide überschreiten „die ‚biologische Modernitätsschwelle‘ einer Gesellschaft ... dort, wo es in ihren politischen Strategien um die Existenz der Gattung selber geht.“²³ Die Organisation des Sozialen wird zur Organisation der lebendigen Körper.

Man kann darin eine weitere Stufe des aufsteigenden Humanisierungsprozesses moderner Gesellschaften sehen. Doch es ist gerade die *Durchsetzung* des Lebens und nicht sein Mangel, die das Menschliche dem Tierischen so annähert, wie es ein Marx ehemals befürchtete.²⁴ „Der moderne Mensch ist ein Tier, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht.“²⁵ Solange Leib und Leben als Fundamente gehandelt werden, kann der Druck des Tierischen, unter den das Soziale gerät, ausgeblendet werden, so daß Merleau-Ponty sagen kann: „Der Andere macht mich zum Gegenstand und verneint mich, ich mache den Anderen zum Gegenstand und verneine ihn, sagt man ... In Wahrheit macht weder der Blick des anderen mich zum Gegenstand, noch auch der meine ihn, es sei denn, daß er wie ich uns zurückziehen in den Grund unseres denkenden Wesens, uns beide verwandeln in dessen unmenschlichen Blick, und jeder in seinem Tun sich nicht angenommen und verstanden, sondern beobachtet fühlt wie ein Insekt.“²⁶

„Komm nur, man sieht ihn nicht“

Die Schwester öffnet die Tür zu Gregor Samsas Zimmer und sieht „mit Spannung herein“ (DV S. 75). Warum mit Spannung? Sie hatte Samsa am Morgen seiner Verwandlung zwar nicht zu Gesicht bekommen, aber hatten ihr die Eltern die neue Gestalt des alten Familienmitglieds nicht beschrieben? Und hatte sie keinen Blick auf Gregor Samsa geworfen, als sie ihm, während er schlief, zu essen brachte? Gespannt ihn zu sehen, sieht sie ihn doch nicht, bemerkt ihn nur unter

dem Kanapee, wo er sich versteckt hält. Das genügt, um zu erschrecken und aus dem Zimmer zu fliehen. „Als bereue sie ihr Benehmen“, tritt sie von neuem ein, leise, um selbst nicht bemerkt zu werden, so, „als sei sie bei einem Schwerkranken oder gar bei einem Fremden“ (DV S. 75). Gregor seinerseits bemüht sich nun, sie zu sehen. Während er sich verbirgt, beobachtet er sie.

Sind es verletzende Blicke, denen ein jeder ausgesetzt wäre, wiche er ihnen nicht dadurch aus, daß er sich weitgehend zurückzieht, den Körper verbirgt oder die Geräusche, die er macht, bis zur Lautlosigkeit zu minimieren trachtet? Diese Frage trifft auch den Leser der Erzählung. Auch er weiß, wie die Schwester Grete, um Samsas Verwandlung, doch an keiner Stelle gibt Kafka ihm eine Beschreibung des Monströsen, mit dessen Gegenwart die Erzählung begann. Es *muß* sich um einen Käfer handeln, aber Kafka hat ihn uns nicht gezeigt, diesen Körper nicht „mit liebevollem Haß zergliedert“ – eine Möglichkeit, die Hermann Broch in einem seiner Romane erwägt, wenn es darum geht, sich einem fremden Körper zu nähern.²⁷ Wir sehen auf Samsa vor allem mit den Augen der anderen, und diese bemühen sich, den Blick abzuwenden. Hat Kafka dem Leser, ähnlich wie Grete, den Blick auf den Körper verbaut, weil kein noch so genauer Blick eine Beschreibung als zutreffend beglaubigen kann und jeder Blick nur um so eindringlicher werden müßte? Ist der „panzerartige harte Rücken“ des Käfers von einer solchen Undurchdringlichkeit, daß Blick und Sprache an ihm scheitern?

Die sinnliche Gewißheit und die ungebrochene Wahrnehmung des Körpers ist nicht nur Grete und dem Leser der Erzählung genommen. Wie sollte selbst Gregor Samsa sie erlangen? Er besitzt keinen Spiegel, in dem er einen Blick auf sich werfen könnte. Vielleicht könnte das hinter Glas gerahmte Bild in seinem Zimmer Samsa als Ersatz für einen Spiegel dienen, in dem er sich mühsam erkennen könnte?

Auf jeden Fall bedarf Samsa, um sich der Wahrheit über sich vergewissern zu können, des Blicks des anderen. Doch ist dieser Blick zur problematischen Zone geworden. Die Mutter drückt nach dem ersten Schrecken „ihr Gesicht weit außerhalb des Fensters in ihre Hände“ (DV S. 72). Der Vater tut alles, um Gregor Samsa nicht unter seinen Augen zu haben. Der Schwester ist Gregors „Anblick noch immer unerträglich“ (DV S. 82). Und Gregor muß feststellen, daß „er von Tag zu Tag die auch nur wenig entfernten Dinge immer undeutlicher“ sieht (DV S. 81); so mag er sich auch selbst vor Augen verschwimmen, wenn er an seinem Körper hinuntersieht.

Mit dem Zweifel an der sinnlichen Gewißheit von sich selbst beginnt der Kampf um den Blick des anderen als Stiftung von Gewißheit –

eine zerbrechliche Gewißheit allerdings, ist sie doch abhängig vom anderen und droht zu zerfallen, sobald der andere wegsieht. Vorerst laufen die Blicke Samsas und der ihn versorgenden Grete parallel, kreuzen sich nicht. Die Beziehung steht unter einem Diktat des Körpers, das mit der Sorge um ihn noch drückender wird.

Da die Schwester selbst „vor dem Anblick auch nur der kleinen Partie seines Körpers ... , mit der er unter dem Kanapee hervorragte“, davonlaufen würde, sorgte Samsa mit Hilfe eines Leintuchs dafür, „daß er nun gänzlich verdeckt war und daß die Schwester, selbst wenn sie sich bückte, ihn nicht sehen konnte“ (DV S. 82). Samsa erhält dafür eine Belohnung in Form eines „dankbaren Blicks“, den er „glaubte ... erhascht zu haben“ (DV S. 82). Es fällt Samsa schwer, den anderen aus den Augen zu gehen und sich den spionierenden Blick aus seinem Versteck heraus gänzlich zu verbieten. Allein diese Rücksicht, die den Blick verwehrt, erhält den familialen Frieden. Noch kann Grete der Mutter beim Besuch in Samsas Zimmer versichern: „Komm nur, man sieht ihn nicht“ (DV S. 84). Gregor ist abwesend, genauer: nichts als verborgener Körper, auf dessen Wiederkehr in weniger abstoßender Form die Mutter hofft.

Aber die Rückkehr ist so friedlich nicht. Als Samsa „alles, was ihm lieb war“, genommen und er „rücksichtslos sich selbst überlassen“ werden sollte, da „brach er denn hervor“ (DV S. 86). Nichts als Körper, kriechender Käferkörper in den Augen der anderen zu sein: diese Reduktion treibt ihn aus seinem Versteck. „Da kreuzten sich ihre (Gretes, d. V.) Blicke mit denen Gregors an der Wand.“ Doch was ist zu sehen? Von einem „riesigen braunen Fleck auf der geblühten Tapete“ stellt sich heraus, „daß das Gregor war“. Mit „erhobener Faust und eindringlichen Blicken“ nennt die Schwester zum erstenmal seinen Namen: „Du Gregor!“ (DV S. 87). Doch keine Eindringlichkeit des Blickes wird mehr finden, als diesen braunen Fleck eines Körpers, den der Name nun so wenig erreicht wie zuvor der Blick. An diesem Körper ist keine Spur zu finden, die es erlauben würde, eine friedliche, gar stimmige Beziehung zwischen ihm und einem Namen herzustellen – *es sei denn, es gelänge, den Körper zu zeichnen.*

Im Verlauf eines Bombardements aus der Obstschale dringt ein Apfel „förmlich in Gregors Rücken“; „der Apfel blieb, da ihn niemand zu entfernen wagte, als sichtbares Andenken im Fleische sitzen –“ (DV S. 90). Das Symbol der Versuchung und Erkenntnis, des Blickes und des blendenden Lichts der Wahrheit, erhält waffenmäßige Materialität. Die Undurchdringlichkeit des gepanzerten Körpers wird gebrochen. Der wiederkehrende Körper erhält eine Signatur, die daran er-

innert, „daß Gregor trotz seiner traurigen und ekelhaften Gestalt ein Familienmitglied war“ (DV S. 90).

In Gregors Zimmer hing ein Bild. Es stellte eine „in lauter Pelzwerk gekleidete Dame“ dar. Um dieses Bild hatte Gregor, bevor er seine Zeichnung davontrug, gekämpft, um es behalten zu können. Er war hinaufgekrochen „und preßte sich an das Glas, das ihn festhielt und seinem heißen Bauch wohlthat.“ „Er saß auf seinem Bild und gab es nicht her“ (DV S. 86 f.). Diese Dame, die „aufrecht dasaß und einen schweren Pelzmuff, in dem ihr ganzer Unterarm verschwunden war, dem Beschauer entgegenhob“ (DV S. 57), schenkte Gregor einen Moment der sinnlichen Gewißheit seiner selbst und die ungebrochene, wohltuende Wahrnehmung seines noch ungezeichneten Körpers. Vielleicht war es die „Venus im Pelz“, die ihm mit anderen Waffen zur Selbstgewißheit verholfen hätte? Doch ihr Bild verschwand unter Samsas Körper und wird später entfernt – der Leser kann es nicht wissen.

Kafka machte dem Leser den Käferkörper nicht sinnfällig, zergliederte ihn nicht mit liebevollem Haß; und die Dame im Pelz bleibt ebenfalls geheimnisvoll genug. Sinnfällig wird dagegen der Weg, an dessen Anfang der verborgene/sich verbergende Körper, die sinnliche Selbstungewißheit steht und an dessen Ende dann ein Sado-Masochismus der Einschnitte und Zeichnungen hervortritt, wenn die Undurchdringlichkeit des Körpers von den Eindringlichkeiten der Signaturen abgelöst werden soll.

Der unleserliche Körper

Die moderne Problematik des Körpers läßt sich vielleicht am besten an einer Frage ablesen: „Aber wo liegt die Wahrheit des Körpers?“²⁸ Es ist eine doppelte Frage: zum einen die nach der Offenheit des Körpers für ein gesichertes, interpretierendes Lesen; zum anderen die Frage nach seiner hermetischen Abgeschlossenheit gegenüber einem nach Zeichen suchenden Blick. Seine Wahrheit scheint zu oszillieren zwischen Verborgenheit: der Körper birgt eine Wahrheit, verweist auf sie, an ihm finden sich Zeichen für etwas anderes – und voller Präsenz seiner Wahrheit auf der anderen Seite: auf der Oberfläche des Körpers ist all das schon präsentiert, was jemals aufzufinden wäre. In beiden Fällen geht es um den Zeichencharakter des Körpers, um entzifferbare Spuren, die er trägt.

Man scheint hier sofort in ein unlösbares Paradox zu verfallen. Erinnern wir uns zunächst an Lichtenbergs Kritik der Physiognomik. Der Physiognomik hält Lichtenberg entgegen, man könne nur auf die Les-

barkeit der Zeichen des Körpers vertrauen, „indem man sich auf die Lesbarkeit von allem in allem beruft“. Und selbst „den dauernden Spuren ... ist nur in den äußersten Fällen zu trauen, wo sie so stark sind, daß man die Leute gezeichnet nennen möchte, und auch alsdann nur, wenn sie in Gesellschaft mit anderen Kennzeichen stehen, die schon ebendas weisen“.²⁹ Das Paradox: Sowohl im begrenzten Zeichenverbund wie in der nichtssagenden Unbegrenztheit des Lesens von allem in allem verweist das Zeichen niemals auf eine Wahrheit des Körpers, sondern bestenfalls auf ein anderes Zeichen. Wo Wahrheit Ziel sein sollte, ist nur eine verwirrende Vielfalt von Zeichen zu finden.

Wie später die Kriminalisten den Charakter, so postulierten die Physiognomen die Seele, die sich im Körper gleichsam abdrückte und so die verwirrende Vielfalt seiner Zeichnungen in eine unwillkürliche Lesbarkeit transformieren sollte. Ein Referenzpunkt im Innern des Körpers sollte es erlauben, die Relativität der äußeren Zeichen zu unterlaufen und ihr Komplexität zu reduzieren. In Lichtenbergs Augen sind die Versuche der Physiognomen einem militärischen Vorgehen vergleichbar: es handele sich um einen „gotisch-vandalischen Sturm“, in dem die Seele, die geheimen Regungen und Charakterzüge mit Hilfe der Deutung äußerer Zeichen des Körpers erobert, auf einer Karte gleichsam verzeichnet werden sollen. Lichtenbergs kritischer Gegenzug ist einfach – ein Rückzug: er verlegt die Seele, das potentielle Korrektiv der Vielfalt der äußeren Zeichen, noch weiter ins Innere des Menschen und hält dem Optimismus der Physiognomen entgegen, „die Seele liege über ihrem geheimsten Schatz noch jetzt so unzukommlich sicher als vor Jahrtausenden und lächle über die anwachsenden babylonischen Werke ihrer stolzen Stürmer, überzeugt, daß sich lange vor ihrer Vollendung die Sprachen der Arbeiter verwirren und Meister und Gesellen auseinandergehen werden.“³⁰ Lichtenberg war überzeugt: „In einem zentnerschweren physiognomischen Atlas entwickelt, läge der Mensch nicht um ein Haar deutlicher als jetzt in seinem Leibe.“³¹

Lichtenberg eskamotierte nicht die Vielfalt und Relativität der Zeichen, um zu einer Wahrheit des Körpers zu gelangen; sein Rückzug auf die Unzugänglichkeit der Seele schützte den Körper vor den Vereindeutigungen der Physiognomen. In diesem Sinn steht Lichtenbergs Physiognomikkritik der modernen Skepsis, eine Wahrheit des Körpers aus der Vielfalt seiner Zeichen synthetisieren zu können, durchaus nahe.

Nun haben nach Lichtenbergs Kritik weder die Versuche abgenommen, den Körper zu zeichnen und zu interpretieren, noch hat sich die

Auseinandersetzung mit der Zweifelhaftigkeit eines eindeutigen Zeichencharakters des Körpers beruhigt. „Die gesamte gegenwärtige Geschichte des Körpers ist die seiner Eingrenzung, des Rasters von Markierungen und Zeichen, die ihn vernetzen, aufteilen, die ihn seiner *Differenz* und *grundsätzlichen Ambivalenz* negieren“, stellt Baudrillard fest.³² Wenn auch, wie es weiter heißt, der Körper „zum totalen, von Modellen gelenkten Zeichensystem geworden“ ist³³, so ist es doch gleichwohl jene spezifische „Differenz“ und „grundsätzliche Ambivalenz“, die geltend gemacht wird, um ein gleichsam notwendiges Scheitern einer jeden Zeichnung des Körpers, die wahr sein könnte, zu begründen. Wie ehemals die Unerreichbarkeit der Seele, so straft nun eine „Differenz“ und „Ambivalenz“ jede über Zeichen und ihre Deutung vermittelte Wahrheit des Körpers Lügen.

Das „sich steigernde Spiel mit der Konstruktion von Zeichen“, das Baudrillard diagnostiziert³⁴, erlaubt es nun, den Körper mit *allen* Zeichen zu belegen, ohne daß aber je ein solches Zeichen den Körper in seiner wahren Bedeutung, die ihrerseits bezweifelt wird, erreichen könnte. Keine Signifikation findet mehr ihre Ruhe in Bedeutung, denn jedes Zeichen, das dem Körper aufgedrückt oder an ihm entdeckt und interpretiert wird, wirft nur seinen Schein zurück auf das Zusprechen von Bedeutung, auf die Signifikation selbst. Wie der glänzende Panzer des Käfers reflektiert der Körper nur die Zeichen, wirft sie wie ein Spiegel dem zurück, der sie zu entdecken und zu deuten glaubte, und eine jede Deutung eines Zeichens könnte auch anders lauten.

Der moderne Körper besitzt eine spezifische Widerständigkeit gegenüber jeder Signifikation, eine Widerständigkeit, die immer aufs neue gegen die in Eingrenzungen, Markierungen, Einschnitten vermutete Gewalt und Unterwerfung geltend gemacht wird. In der Moderne scheint der Körper interpretativ und diskursiv nicht mehr zu fassen, nicht lesbar.

Wenn Baudrillard die Psychoanalyse kritisiert, weil sie „die Bewegung des Verlangens unter die Herrschaft des Buchstabens (stellt)“, und dagegen hält, daß der Körper „die Disziplinen, die vorgeben, ihn zu vereinheitlichen, durchkreuzt und annulliert“³⁵, so ist damit ein Körper konstruiert, der sich durch eine radikale Subjektivierung auszeichnet: an ihm bricht sich jede objektivierende Zeichnung, die ihn lesbar machen könnte.

Die Widerständigkeit des Körpers gegenüber seiner Zeichnung und Diskursivierung führt nun nicht zu einem Verzicht darauf, ihn zu zeichnen. Die Moderne kennt nicht mehr den Klasse-Körper, der die Differenz *zwischen* den Körpern markierte, sondern den Gleichheits-

körper, für den die Relevanz der Nacktheit besonders kennzeichnend sein mag. Die Differenz wird nun nicht *zwischen mehreren*, sondern *innerhalb des einen Körpers* markiert werden müssen. Unter diesen Bedingungen erhält die Frage nach dem Zeichencharakter des Körpers eine neue Relevanz: den Körper zu zeichnen, kann nun als so etwas wie eine je eigene persönliche Fähigkeit erscheinen, derer sich jeder bedienen kann, um eine Differenz zu markieren. Das „Teilhabe an den Zeichen“ ist unmittelbar und universell geworden³⁶, so daß inzwischen auch von „Zeichen-Überfluß-Kräften“ gesprochen wird.³⁷

Es ist die Inflation der Zeichen, ihr freies Flottieren, das beides zusammenschließt: den mit Zeichen übersäten Körper (den schon die Physiognomen entdeckten) und die radikale Skepsis, über diese Zeichen je einen Zugang zum Körper zu finden, der ihn in einer vollendeten, wahren Lesbarkeit darstellen könnte. Wie der Apfel in Gregor Samsas Rücken – Ergebnis eines absurden Bombardements, das an diesem gepanzerten und abweisenden Käfer-Körper nun doch noch ein Zeichen anbrachte – uns eher auf diese eindringliche Zeichnung als auf eine „Wahrheit“ von Samsas Körper hinweist, so mag die Problematik des Zeichencharakters des modernen Körpers sich im Zusammenhang mit dem erklären lassen, was Roland Barthes über das „höchst lesbare Zeichen“ sagte: dies Zeichen wirkt „mit Übertreibung“ auf uns, und „es diskreditiert sich, indem es seine Zweckhaftigkeit deutlich werden läßt.“³⁸ Die „Ambivalenz“ und „Differenz“ des modernen Körpers, die gegen seine Lesbarkeit geltend gemacht wird, ist die Kehrseite genau dieser höchsten Lesbarkeit. Noch einmal Lichtenberg: „Obgleich objektive Lesbarkeit von allem in allem überall stattfinden mag, so ist es deswegen nicht für uns, die wir so wenig vom Ganzen übersehen, daß wir selbst die Absicht unseres Körpers nur zum Teil kennen.“³⁹ Die Moderne hat schließlich den menschlichen Körper, ambivalent und different, als Bürgen für die Grenzen der Lesbarkeit konstruiert, wenn diese sich immer weiter entfaltet.

„... man erkannte das eigentlich erst jetzt“

Vom verwundeten Samsa, dessen Panzer doch keinen vollständigen Schutz vor Geschossen bot, ist weniger zu befürchten. Des abends öffnet man die Wohnzimmertür, so daß er aus seiner dunklen Ecke die Familie im Licht sitzen sehen kann. Zwar schlecht versorgt, soll der Häßliche und Verwahrloste doch als Teil der Familie gelten. So überschreitet schließlich Gregor auch selbst die trennende Schwelle, fasziniert und angezogen vom Violinspiel der Schwester. „War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu

der ersehnten unbekanntem Nahrung“ (DV S. 93) – ihm, der nun fast gar nichts mehr aß.

Von nun an geht alles sehr schnell. Die „grundsätzliche Ambivalenz“, in der Gregors Körper bisher gesehen und gedeutet wurde, wird zugunsten der Eindeutigkeit, einer spezifischen Identität dieses Körpers, aufgegeben. „Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen“, so die Schwester (DV S. 100 f.). Dieser Körper läßt nun keinen Zweifel mehr zu: „Du mußt bloß den Gedanken loszuwerden suchen, daß es Gregor ist. Daß wir es solange geglaubt haben, ist ja unser eigentliches Unglück. Aber wie kann es denn Gregor sein?“ (DV S. 101)

Dieser namenlose Körper ist nicht der eines Tieres schlechthin, sondern er ist „*dieses* Tier“, ein „*solches* Tier“, ein Untier, kurz: ein Schädling, der andere verfolgt und dem zu Recht das Zusammenleben mit Menschen verwehrt wird. Wenn es sich um Gregor handeln würde, so Gretes Überlegung, dann hätte er gewiß längst eingesehen, daß er mit seinem Körper nicht in die Gesellschaft von Menschen gehört. Man sieht ihn nun an, und der Blick auf den höchst lesbaren Körper führt zu einem einzigen Schluß: dieses Tier, das nicht Gregor sein kann, weil es ein Untier *ist*, muß verschwinden. Samsa teilt die Überzeugung seiner Schwester, kriecht in sein Zimmer zurück und stirbt.

Die Leiche schließlich ist die vollendete Präsentation des vereindeutigten Körpers: „Tatsächlich war Gregors Körper vollständig flach und trocken, man erkannte das eigentlich erst jetzt, da er nicht mehr von den Beinchen gehoben war und auch sonst nichts den Blick ablenkte.“ (DV S. 104)

Für die alte Bedienerin im Hause Samsa, die weder Abscheu noch Furcht beim Anblick Gregors empfunden und ihn sogar angesprochen hatte, stand nie in Zweifel, um was es sich bei jener Gestalt gehandelt hatte: ein Tier, genauer, ein „Mistkäfer“, gleichsam ein bekanntes Haustier. Sie hatte nie wie Grete „das Menschenmögliche versucht, es zu pflegen und zu dulden“ (DV S. 101). Der Abstand, der sie von Gregor trennte, war weniger groß als der zwischen der menschlichen Grete und ihrem tierischen Bruder, der schließlich Menschenunmögliches von seiner Schwester zu fordern schien und deshalb ausgeschlossen wurde. Von jener Bedienerin, rau, vielleicht etwas brutal, hätte sich Gregor versorgen lassen, wiewohl er ihre Reden nur schwer ertrug.

Sie versorgt nun seine Leiche. Vater, Mutter und Schwester werden von ihr beruhigt: „also darüber, wie das Zeug von nebenan wegge-

schaft werden soll, müssen Sie sich keine Sorgen machen. Es ist schon in Ordnung.“ Noch etwas ist offen in dieser Erzählung, und sie wollte „nun alles ausführlich zu beschreiben anfangen“. Doch der Vater wehrt ab, und sie darf nicht erzählen (DV S. 106). Eine Adresse an den Leser: bitte, machen Sie sich keine Sorgen, auch das, was noch offen ist, das Verschwinden jenes Körpers, ist ein lösbares Problem, mehr nicht. Vielleicht hätte sogar die genaue Beschreibung des toten Körpers und der Umstände seines Verschwindens den Leser so abgestoßen, daß auch er, wie die Familie Samsa, jede Ambivalenz gegenüber dem „Zeug von nebenan“ aufgegeben hätte, um gleichfalls, nun mit unverstelltem, von nichts anderem abgelenkten Blick, doch „eigentlich erst jetzt“ die Eindeutigkeit zu erkennen, die jener Körper schon immer präsentiert hatte, hätte man sich nur darum bemüht, den Körper ohne jeden Zweifel an seiner Aussagekraft zu lesen.

Das Interesse am Körper

„Man kann vom Körper nicht loskommen“, schreiben Horkheimer und Adorno 1944.⁴⁰ Die Nähe, die der Körper zu den Subjekten hält, wäre dann also das genaue Gegenteil von dem, was als Entfremdung des Körpers und Zerstörung von Sinnlichkeit oder Körperbewußtsein immer wieder diagnostiziert wurde: wir wären nicht von unserem Körper entfernt, er wäre uns nicht fremd, sondern so nahe, daß nicht einmal die Chance besteht, sich von ihm loszumachen. Unverstellt ist er uns gegenwärtig, selbst gegen unseren Willen: wahrhaftig unübergebar. Gegenüber jeder Diagnose, die eine Marginalisierung des Körpers hervorhebt oder beklagt, bleibt seine zentrale Position hervorzuheben. Aber in dieser zentralen Position liegt eine Dynamik, in die nur schwer eine dialektische Hoffnung zu setzen ist.

Horkheimer und Adorno setzen ihren Satz, daß man vom Körper nicht loskommen könne, fort: man „preist ihn, wo man ihn nicht schlagen darf.“ Objekt der Liebe und des Hasses zugleich, sei der Körper eine Leiche, „nicht wieder zurückzuverwandeln in den Leib“; er hat teil an der allgemeinen „Transformation ins Tote“.⁴¹

Stehen diese Sätze nur unter der beherrschenden Erfahrung faschistischer Techniken, den Körper als Normkörper zu produzieren und zu verherrlichen und zugleich abweichendes Körpermaterial zu vernichten? Mag sein – aber über die politisch-historischen Grenzen des Faschismus hinaus hat sich, was das Interesse am Körper betrifft, die Figur der Haßliebe erhalten. Man kann, wie in der schizogen wirkenden Verstrickung eines double-bind, „vom Körper nicht loskommen“, weil liebevolle Sorge um seine Gesundheit und Vervollkommnung

sich paart mit dem lauern den Blick auf seine verdächtigen Zeichen, seine sich andeutenden oder manifesten Abweichungen.

Der moderne Körper, verkeilt zwischen den Ansprüchen auf Steigerung seiner Fähigkeiten und Gesundheit und der Zerstörung seiner Abnormitäten: gymnastisch durchtrainiert, mit optimaler Kalorienzufuhr, atemtechnisch versiert, sexuell kompetent, gezielt entspannt, operativ wohlproportioniert, bioenergetisch getrimmt und vorsorglich untersucht – der moderne Körper erzwingt ein Interesse, dem sich zu versagen einen Abgrund eröffnet. Die Weigerung, diesem Interesse zu gehorchen, käme dem Verzicht auf das basale Existenzrecht des Subjekts gleich. Die abschließende Logik Gretes, wonach es sich bei jener Käfergestalt nicht um den eigenen Bruder handeln könne, da dieser, wäre er der Bruder, erkannt hätte, daß ein Zusammenleben mit dem Besitzer eines solchen Körpers unmöglich sei und er sich deshalb zweifellos freiwillig entfernt hätte (DV S. 101 f.) – diese Logik trifft das implizierte, geheime moderne Selbstverständnis, demzufolge jeder an seinem Körper selber schuld ist.

Vertrieben sind die alten Dualitäten von Leib und Seele, Körper und Geist. Die Grenzen des Körpers sollen mit den Grenzen der Subjektivität zusammenfallen, und Charakter soll sich an Panzerungen offenbaren.

„Wie das nur einen Menschen so überfallen kann! Noch gestern abend war mir ganz gut“.

Anmerkungen

- ¹ Franz Kafka, Die Verwandlung, in: Franz Kafka, Gesammelte Werke, Bd. 4, Erzählungen, hrsg. v. Max Brod, Frankfurt a. M. 1976, S. 57, im folgenden im Text zitiert als DV.
- ² Hartmann von Aue, Gregorius, der gute Sünder, Stuttgart 1965, S. 203.
- ³ Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966, S. 106.
- ⁴ Ebd., S. 275.
- ⁵ Ebd., S. 104.
- ⁶ Ebd., S. 123.
- ⁷ Ebd., S. 114.
- ⁸ Ebd., S. 103, 106, vgl. S. 174.
- ⁹ Jean-Paul Sartre, Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, Hamburg 1952, S. 429.
- ¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, a. a. O., S. 330.
- ¹¹ Ebd., S. 180.

- 12 Ebd., S. 99.
- 13 Ebd., S. 181 f.
- 14 Ebd., S. 234.
- 15 Ebd., S. 99.
- 16 Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, a. a. O., S. 451.
- 17 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a. a. O., vgl. S. 100, 103, 106.
- 18 Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*. Bd. V, Berlin/Leipzig 1914, S. 83.
- 19 Henri Lefebvre, *Metaphilosophie. Prolegomena*, Frankfurt a. M. 1975, S. 117.
- 20 Alfred Schmidt, *Emanzipatorische Sinnlichkeit. Ludwig Feuerbachs anthropologischer Materialismus*, München 1973, S. 60.
- 21 Dietmar Kamper/Christoph Wulf: *Die Parabel der Wiederkehr. Zur Einführung*, in: dies. (Hrsg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a. M. 1982, S. 18.
- 22 Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit, Erster Band: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a. M. 1977, S. 166.
- 23 Ebd., S. 170 f.
- 24 Vgl. Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, in: MEW Ergänzungsband, *Schriften bis 1844*, Berlin 1973, S. 515.
- 25 Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, a. a. O., S. 171.
- 26 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 413.
- 27 Hermann Broch, *Die Schlafwandler (Kommentierte Werkausgabe Band 1)*, Frankfurt a. M. 1978, S. 13.
- 28 Jean Baudrillard, *Vom zeremoniellen zum geklonten Körper. Der Einbruch des Obszönen*. In: *Die Wiederkehr des Körpers*. Hrsg.: D. Kamper/Ch. Wulf, a. a. O., S. 357. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Christa Karpenstein: „Bald führt der Blick das Wort ein, bald leitet das Wort den Blick.“ *Sehen, Sprechen und der sprachlose Körper*. In: *Kursbuch 49/1977*, S. 59-76.
- 29 Georg Christoph Lichtenberg: *Über Physiognomik*, in: *Lichtenbergs Werke in einem Band*. Berlin/Weimar 1973, S. 279.
- 30 Ebd., S. 251.
- 31 Ebd., S. 265.
- 32 Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982, S. 155 (Hervorhebung von mir).
- 33 Ebd., S. 175.
- 34 Ebd., S. 169.
- 35 Ebd., S. 184.
- 36 Ebd., S. 142.
- 37 Walter Seitter: *Das Wappen als Zweitkörper und Körperzeichen*. In: *Die Wiederkehr des Körpers*. Hrsg.: D. Kamper/Ch. Wulf, a. a. O., S. 301.
- 38 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 1964, S. 43 f.
- 39 Georg Christoph Lichtenberg: *Über Physiognomik*, a. a. O., S. 279.
- 40 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam 1968, S. 280.
- 41 Ebd., S. 279.

Marie-Anne Berr

Der Körper als Prothese. Als Text

Mr. Johns war Autorennfahrer. Er hatte in seiner Karriere viel Erfolg, aber auch viel Pech. Immer wieder wurde er durch Unfälle zurückgeworfen, deren Folgen jedoch stets durch die Arbeit und die Produkte der Cybernetics Company behoben werden konnten. Die Cybernetics Company ist bekannt für ihr breites Angebot an künstlichen Ersatzorganen: Arm- und Beinprothesen, Kunstnieren und vieles mehr. Mr. Johns hatte im Laufe der Zeit an diesen Produkten reichlichen Bedarf – allmählich geriet er zu einer wahren Zusammenballung von Prothesen, zu einer Gesamtprothese.

Im vorliegenden Fall sah sich die Cybernetics Company zu einer Klage gegen ihren Kunden gezwungen. Erhebliche Zahlungsrückstände und die mangelnde Zahlungsbereitschaft des Mr. Johns führten die Klägerin schließlich zu der Forderung, „ihr die vollen Eigentumsrechte an dem von ihr hergestellten ... Prothesengefüge zuzuerkennen, das sich unrechtmäßig für Harry Johns ausgibt.“ Die Cybernetics Company bekräftigt diesen Anspruch mit der Feststellung, daß der Beklagte „im Grunde genommen gar kein Beklagter ist, sondern ein materieller Gegenstand, der behauptet, sich selbst zu gehören.“

Mr. Johns, der sich durchaus für belebt hält, weist dies entschieden zurück. Sein Appell an den Richter bedient sich zunächst eines alltagspraktischen Vergleichs: „Die sagen, sie hätten ein Recht auf meine Person. Worauf soll das beruhen? Gesetz, daß jemand auf Kredit bei einem Gemischtwarenhändler Nahrungsmittel einkauft, Mehl, Zucker, Fleisch und so weiter; und nach einiger Zeit geht dieser Gemischtwarenhändler vor Gericht und fordert, man solle ihm den Schuldner als Eigentum übergeben.“ Die Erneuerung des Körpers sei auch hier ein Produkt der Zufuhr von Waren.

Trotz einiger Plausibilität dieses Vergleichs – und Vergleiche hinken eben immer – scheint die juristische Argumentation, die Mr. Johns folgen läßt, am Ende doch die erfolgversprechendere zu sein: „entweder ich bin eine Maschine, dann darf diese Verhandlung gar nicht stattfinden, da eine Maschine in einem Gerichtsverfahren nicht Partei sein darf, oder ich bin keine Maschine, sondern eine Person, und was für Rechte auf mich beansprucht dann irgendeine Firma? Soll ich vielleicht ihr Sklave sein?“

Stanislaw Lems *Gibt es Sie, Mister Johns?*¹ greift weit über die Möglichkeiten der Reproduktionstechnologie hinaus, dies allerdings nicht ohne Einfühlungsvermögen in die Impulse, Motive und Probleme, die sich mit den „Zukunftstechnologien“ abzeichnen. Aktuelle Rechtsfragen (wie z. B. die Frage nach der Erbberechtigung von Samenbank-Kindern) sind der banale Teil des Problems. Grundsätzlicher ist die Frage nach der technischen Überformung menschlicher Identität, des menschlichen Selbst-Verständnisses. Denn Identität bezeichnet immer auch die Geltung von Grenzen. Auf einer sehr prinzipiellen Ebene sind dies die Grenzen zwischen Organischem und Unorganischem, zwischen lebendig und tot, zwischen natürlich und künstlich.

Die Ersetzung des organischen Leibes – oder Teilen davon – durch technische, künstliche „Organe“ oder „Glieder“ wirkt als der unmittelbarste Eingriff in das menschliche Selbst-Verständnis. Stellt eine direkte Konnotation von organischem Leib und Technik dar. Insofern scheint die Forderung der Cybernetics Company zunächst durchaus gerechtfertigt. Denn die Ganzheitsprothese Mensch erinnert eher an eine Maschine, denn an einen menschlichen Leib.

Doch Johns fühlt sich als Mensch, als lebendiges Wesen – trotz seiner technischen Prothesen. Und Lem gibt ihm durch die Art der Darstellung seiner Geschichte recht. Denn schließlich stellt das menschliche Selbstverständnis sich im wesentlichen aus der geistigen Erfahrung der Welt, aus der Fähigkeit der Speicherung und der Erinnerung von Wissen her. Der menschliche Leib spielt darin eine geringe Rolle. Denn seine Beziehung zur Welt ist geprägt durch eine Unmittelbarkeit und Uneindeutigkeit des Empfindens, der Subjektivität. Die Wahrnehmung der Welt als ein Akt der bloßen geistigen Aneignung strebt nach Distanz zur subjektiven Welt des körperlichen Empfindens. Das Organische gerät zum Störfaktor.

Der Traum des Menschen, die organische Materie durch die unorganische, technische zu ersetzen, ist Teil der Geschichte der Zivilisation. In diesem Sinne erweist sich die Geschichte der Technologie als eine Geschichte der Auflösung von Grenzen – zunächst als Auflösung der Grenzziehung von Organischem und Unorganischem.

* * *

Bereits in der Antike existierten Vorstellungen über die Ersetzung des organischen Leibes durch Unorganisches. Und wenige Funde – wie eine Kunsthand, die in einem Sarkophag eines ägyptischen Priesters (ca. 300 v. u. Z.) gefunden wurde² – weisen auf die Ersetzung fehlender Teile des Leibes durch unorganische hin. Das Material und die

Verarbeitung – ein in Harz getränkter fünffingriger Handschuh aus gewebter Baumwolle – lassen allerdings eher auf ästhetische, denn funktionelle Motive des Ersatzes schließen.

Doch dies änderte sich mit dem Beginn der Neuzeit. Im 15. Jahrhundert wurden die ersten eisernen Hände angefertigt. Die berühmteste unter ihnen, deren Träger Götz von Berlichingen war – diese Berühmtheit ist vor allem auf Goethes Drama über den Ritter zurückzuführen –, verfügte bereits über einen Mechanismus, der wenige Funktionen der fehlenden organischen Hand ersetzen konnte. „Jeder Finger derselben kann mittels Federn, ähnlich denen eines Gewehrschlusses, indem man auf Knöpfe drückt, geöffnet und gerade gestellt werden; geschlossen halten sie das Schwert klammerfest. Daumen und Handwurzel haben einen besonderen Mechanismus.“³

Die Anfertigung von ersten Prothesen geschah nicht im Rahmen einer uns heute vertrauten orthopädischen Disziplin als Teilbereich der wissenschaftlichen Medizin – die Orthopädie bildete sich in ihrer heutigen Form erst ab dem 18. Jahrhundert heraus. Die Herstellung und Anpassung der ersten eisernen Prothesen, der Ersatz des Organischen durch technische Teile war zunächst das Feld der Mechaniker, der Techniker, die in gleicher Weise, mit dem gleichen Mechanismus, Gewehre und andere technische Instrumente, Geräte entwarfen und anfertigten.

Mit der Erfindung insbesondere des Zahnrads und der metallenen Feder konnte ein sich selbst bewegender, gleichförmiger technischer Mechanismus Wirklichkeit werden. Damit schien der Mensch, das heißt, der Wissenschaftler und Techniker, kurz vor der Erfüllung seines langwährenden Wunsches zu stehen, nämlich: die Schöpfung zu einem irdischen Ereignis werden zu lassen. In der Imitation, der Nachbildung der Bewegung des Organischen als technischen, als unorganischen Mechanismus.

Es entstehen nicht nur Prothesen als Ersatz für fehlende Glieder, sondern Automaten als technische Geräte, die die Tätigkeiten von Menschen und Tieren nachzuahmen trachten.⁴ Das Schreiben, Musikmachen, das Turnen, das Singen eines Vogels und ...

* * *

Mit der Entwicklung der energieerzeugenden und energieübertragenden Maschinen erschienen im 19. Jahrhundert die eisernen Hände eines Götz von Berlichingen wie auch die Automaten als „mechanische Gestelle“ (E. Kapp) und überflüssige Luxusgegenstände (Marx). Ernst Kapp gesteht ihnen eine oft gelungene Täuschung mit dem or-

ganischen Modell zu. Doch sieht er in den Prothesen auf den individuellen Gebrauch reduzierte Gebilde – ohne gesellschaftlichen Wert. Und ebensolche unfruchtbaren Machwerke sieht er in den „mit der Unheimlichkeit von Wachscabinetfiguren behafteten Automaten“⁵.

Mit den Maschinen der großen Industrie vor Augen, kritisiert Kapp die eisernen Hände als bloße pedantische Nachbildung, der Form des Organischen, vielmehr der toten Form als Skelett. „Hier hat ohne Zweifel der Mechanikus ein Modell vor sich gehabt. Dazu mochte ihm, neben einer lebendigen Hand, für die Gelenkfügungen ein gut präpariertes Handskelet gedient haben, welches er Stück für Stück im sorgfältigsten Anschluß an die vor ihm liegenden Formen und Verhältnisse machte ... Doch wie verschieden nimmt sich dagegen der eiserne Hammer aus“⁶. Dem Hammer als dem Grund-Werkzeug schlechthin mißt Kapp einen bedeutenden Anteil an der menschlichen Geschichte und Entwicklung bei. Das Werkzeug, den Hammer beschreibt er als „metamorphosierte Hand“, dagegen ist die eiserne Hand ein „Handgestell“. Das Verhältnis des Menschen zur Technik wird als „Metamorphosierung“, als Projektion des menschlichen Körpers verstanden.

Die Beschreibung des Werkzeugs, der Technik ergibt sich hier aus der Tätigkeit, aus der tätigen Bewegung des menschlichen Körpers. Beim Hammer als Bewegung des Armes und der Hand. Mit dieser Sichtweise, dieser Bestimmung des Werkzeugs läßt sich in gleicher Weise die Maschine erklären. Denn Technik wird hier aus der Bewegung der Materie heraus als Verlängerung und Erweiterung des Organischen erklärt, als Projektion der Bewegungen des Organischen.⁷ Nicht als Ergänzung oder Abbild der Form der organischen Materie.

Im Zeitalter des Computers ist die Materie als Erkenntnisquelle zur Bestimmung der Technik nun völlig antiquiert. Die Technisierung der Welt kann nicht mehr von der Entwicklung des Gegenstandes her begriffen werden, sondern nur als ein Prozeß der Formalisierung und Methodisierung (Blumenberg).

L. Mumford⁸ setzt den Beginn des Menschen in der Phase des frühen Pyramidenzeitalters fest, denn dort findet er die erste Maschine als immaterielle Megamaschine vor. Und die Maschinenförmigkeit der sozialen Organisation erweist sich in seinen Überlegungen als die anthropologische Voraussetzung der Bestimmung des Menschen als Menschen. Als zivilisierten, als nicht barbarischen, primitiven Menschen.

Auch H. D. Bahr⁹ begreift den Umgang des Menschen mit Technik von Anbeginn als Diskurs, die Materie als bloßen Informationsver-

kehr. „Die Maschine ist Information“, schreibt er, da die Maschine „sich als empirisches Ding stets schon über sich hinaus-schickt“.

Die kurz skizzierten Veränderungen in der Beschreibung und Bestimmung der Welt, des Verhältnisses Mensch und Technik spiegeln den vom Menschen in Gang gesetzten Prozeß der „Vermenschlichung“ der Welt wieder. Es ist ein Prozeß der zunehmenden Ablösung des Menschlichen vom Organischen, hin zu einer „Vergeistigung“, hin zur Immaterialisierung der Welt. Die Geschichte der Menschwerdung ist die zunehmende Loslösung der menschlichen Erfahrung und des menschlichen Selbstverständnisses vom Organischen. Eine Geschichte der zunehmenden Verdrängung, Unterwerfung und Formalisierung des Organischen als Erfahrungsquelle der Beschreibung der Welt. Bis hin zur Ersetzung des Organischen durch das Unorganische und dem Verschwinden der Materie überhaupt – selbst der unorganischen.

Das Ende dieses Prozesses scheint greifbar. Als die Beschreibung der Welt als bloßem Zeichenverkehr – losgelöst von jeglichem Bezug zur Substanz.

* * *

Der Prozeß der Menschwerdung als Loslösung vom Organischen findet mit der Entstehung der Philosophie seinen dokumentarischen Anfang. Platon begreift die menschliche Erfahrung der Welt als einen ausschließlich geistigen Akt. Als die Aneignung, Anreicherung und Erinnerung von Wissen. Das menschliche Selbst-Verständnis wird zur Erinnerung des gespeicherten Wissens, zur erinnerten Geschichte.

Insofern bestimmt er den Körper und die damit möglichen Erfahrungen als Werkzeug, beziehungsweise Sinneswerkzeuge der Vernunft. Den Sitz der letzteren macht Platon in einer unsichtbaren – also immateriellen – Seele fest. Das Eigentliche des Menschen ist demnach immateriell.

Folglich hat Gott, der „Vater“¹⁰, den Menschen als Kopf, als Kreis, geschaffen, dem Gottähnlichsten, weil vollkommensten aller geometrischen Formen: „Vom Mittelpunkte aus nach allen Endpunkten gleichweit ... und sich selbst ähnlichste aller Gestalten, indem er [Gott] das Gleichartige für unendlich schöner ansah als das Ungleichartige“¹¹. Somit war der menschliche Leib auch ein Abbild des Körpers des Weltganzen, das von Platon ebenso als Kreis angenommen wird. „Um die runde Gestalt des Weltganzen nachzubilden, knüpften sie [die Götter] die beiden göttlichen Umläufe [des Verschiedenen und des Selben] an einen kugeligen Körper, den wir jetzt Kopf nen-

nen, das Gottähnlichste und über alles in uns Gebietende“. Doch der Mensch als Rund, als Kopf ist unzulänglich, wenn es um die Fortbewegung geht, wenn es um die Überwindung der Oberflächenform der Erde geht. „Damit er nun nicht, rollte er auf dem Boden umher, der mancherlei Höhen und Tiefen hat, unvermögend sei, die einen zu übersteigen, und aus den anderen herauszukommen“ verliehen die Götter ihm eine „Dienerchaft ..., den ganzen Körper“ als „Gefährt“. Aus diesem Grund dehnte sich der Kopf-Körper in die Länge und ließ, „indem der Gott auf Gehwerkzeuge für ihn bedacht war“¹², Arme und Beine aus dem Körper wachsen.

Ein weiteres Geschenk des göttlichen Vaters an den Menschen waren die „Sinneswerkzeuge“. Als die vorzüglichsten: die Augen. Die Sehkraft ermöglicht die Betrachtungen des Weltganzen. Und „der Anblick von Tag und Nacht, der der Monate und der Jahre Kreislauf (hat) die Zahl erzeugt und den Begriff der Zeit sowie die Untersuchungen über die Natur des Alls uns übermittelt. Und hieraus haben wir uns verschafft das Wesen Philosophie, als welches ein größeres Gut weder kam noch jemals kommen wird dem sterblichen Geschlecht“.

Den Zweck des Sehens beschreibt Platon in der Möglichkeit des Erschauens „der Kreisläufe der Vernunft am Himmel“, um sie für „die Umschwünge unserer eigenen Denkkraft (zu) benutzen“. Die Wahrnehmung der „von allem Abschweifen freien Bahnen Gottes“ soll den Menschen dazu verleiten, die „eigenen, dem Abschweifen unterworfenen danach (zu) ordnen“.¹³ Die Stimme und das Gehör sind ebenso zu dem Zwecke ersonnen, die Ordnungsarbeit des Menschen am Menschen zu vollziehen.

Diese Ordnungsarbeit bezieht sich auf den Leib des Menschen. Denn der sterbliche Leib ist die Unordnung. Eingebunden in ständige Kreisläufe des Zu- und Abflusses, kommt er niemals zur Ruhe. Und wenn die Seele – ihrem Wesen nach vernünftig – bei der Entstehung eines jeden neuen Menschen „in die Bande des sterblichen Leibes gelegt wird“, wird sie „zuerst unverständlich“. Doch wenn das Wachstum und damit auch die Fülle der Ernährung abnimmt, glätten sich die Wogen der leiblichen Unordnung etwas und „gewinnen mit fortschreitender Zeit mehr Festigkeit.“ Wird dieser Vorgang mit „richtiger Unterweisung“ unterstützt, gelangt der Mensch zu „einem Makellosen und durch und durch Gesunden“. Wer dies aber vernachlässigt und damit „hinkend“ durch das Leben geht, wird „unvollkommen und unverständlich wieder zum Hades“ zurückkehren.¹⁴ Die ihren Körper in eine Ordnung brachten, ihn der Vernunft ihrer Seele unterwarfen, ihn regulierten und kontrollierten, waren empfänglich für die Wahrneh-

mung der Seele, der Vernunft des Weltganzen und konnten damit teilhaben am göttlichen Denken. Natürlich ist neben den Göttern die Zahl der teilhabenden Menschen nicht groß.

* * *

Die Unterwerfung des Körpers, der Materie unter den Geist, unter das Unsichtbare, wie bei Platon beschrieben, läßt sich schon einige Zeit vorher beobachten. Allerdings war der Leib noch nicht wie bei den Griechen die Prothese des individuellen, menschlichen Geistes, sondern die Leiber der Untertanen waren die Prothesen der im Souverän materialisierten göttlichen Ordnung. Beim Bau der ägyptischen Pyramiden waren die menschlichen Leiber das Werkzeug, fungierten sie als Prothese des Königs. Allein der König galt als gottähnlichstes Wesen und war deshalb bemächtigt, die beobachtbare Ordnung des Weltganzen, die beobachtbaren Vorgänge der Natur nachvollziehen zu lassen.

Wie Zugtiere vor den Wagen gespannt werden konnten und damit der Herrschaft des Menschen unterworfen waren und durch Dressur oder Gewalt sich dessen Rhythmus beugen mußten, wie Hammer, Hebel, Räder und Wagen dem einzelnen Menschen als Werkzeug dienten, und dieser bei Gebrauch den Rhythmus und die Funktion des Werkzeugs bestimmte, waren die Leiber der Sklaven und der Kriegsgefangenen das Werkzeug, die Prothese des Souverän. Dieser bestimmte mit Hilfe der Peitsche seiner Aufseher-Prothesen die Ordnung der Leiber und den Rhythmus ihrer Bewegungen.

Die Herrschaft des Geistes über den Leib, über das Organische liegt in der Möglichkeit des Menschen, Stereotype sowohl als Werkzeug als auch als Symbole zu entwickeln. Während jedoch die einen das Werkzeug für die herausragende Entwicklung des Menschen vor allen anderen Lebewesen verantwortlich zeigen (z. B. Gehlen), schreiben andere dies allein dem außerordentlichen Geist des Menschen zu (z. B. Mumford). Leroi-Gourhan¹⁵ ist einer der wenigen, der in seinen Studien die exponierte Stellung des Menschen auf die vorzügliche urzeitliche Ausstattung des menschlichen Körpers zurückführt. Durch die außerordentliche Entwicklung des Körpers vor allem wird hier dem Menschen nicht nur die Sprache als differenziertes Lautsystem möglich, sondern ebenso die Anfertigung erster Werkzeuge.

Sprache und Werkzeug sind demnach Phänomene ein und desselben Vorgangs: der Exteriorisierung der menschlichen Rhythmen aus einem Wechselwirkungsverhältnis von Denken und Körper. Körper und Geist bestimmen die Anfertigung des ersten Werkzeugs, die Dif-

ferenzierung der Sprache und der ästhetischen Symbole. Der Gebrauch des Werkzeugs und der Sprache ist zunächst an den Leib gebunden. Damit unterliegen Werkzeug und Sprache den Rhythmen des Leibes ebenso wie denen des Geistes. Das heißt, es gibt noch keine Trennung von Leib und Geist in der Hervorbringung der Kultur.

Erst wenn die Sprache sich in Form der Schrift vom Organischen löst, wird Distanz zur Handlung, werden Erfahrungen losgelöst von der Materie möglich. Mit der Schrift wird die Sprache zum Werkzeug des Denkens – und damit weitgehend befreit von den Einflüssen des Körpers. Mit Hilfe der Schrift lassen sich beobachtete Vorgänge der Welt erinnern und vergleichen. Lassen sich Beobachtungen systematisieren, ordnen. Denn durch die Schrift entsteht ein Gedächtnis – sowohl als individuelles als auch als kollektives –, das außerhalb des Leibes existiert.

Insbesondere mit der Entstehung der linearen, abstrakten Symbolschrift vor weniger als dreitausend Jahren löst sich die Bedeutung und Weitergabe der Symbole vom organischen Träger und gewinnt damit eine eigene Logik.

Mit der linearen Symbolschrift wird das menschliche Gedächtnis zu einem formalen System, das die Wiederholung des Gleichen, wie sie mit der Sprache möglich ist, durch die Wiederholung des Selben ersetzt.

Durch die abstrakte Schrift – an deren Anfang die Zahl steht – verändert sich das Verhältnis zur Materie. Das Organische – der Leib und die den Menschen umgebende Natur – wird ebenso der formalen abstrakten Logik des Schrift-Denkens unterworfen, wie die weitere Entwicklung des Werkzeugs, der Technik. Die Technik wird mit dem Beginn der Schrift ausschließlich aus den Vorstellungen des Menschen hervorgehen, wird die materialisierte Form der formalen Logik sein. Damit beginnt ein Prozeß – wie dann bei Platon beschrieben –, der das Organische ebenso wie die Technik zur Prothese des Geistes – als abstraktes Schrift-Denken, als formale Logik – erklärt.

* * *

Aber erst mit den optischen Wahrnehmungsinstrumenten und den sich selbst bewegenden Maschinen der Neuzeit kann das Organische durch das Unorganische, die Technik ersetzt werden. Kann sich der Mensch, das formale Denksystem, von dem Einfluß des Organischen auf das Denken völlig befreien.

Das Organische, der organische Leib verschwindet. An seine Stelle tritt der unorganische Körper als tote oder technische Materie.

Zwischen die Sinneswerkzeuge des Leibes treten nun die unorganischen Werkzeuge: das Teleskop, das Mikroskop ... Die neuen technischen Geräte haben eine Erweiterung, das heißt Veränderung der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit zur Folge. Die bis zur Neuzeit vorherrschende Systematisierung der beobachteten Welt beruhte auf der Wahrnehmung des mit den organischen Sinneswerkzeugen Sichtbaren. Diese Wahrnehmung des Gleichen war die Grundlage der Darstellung einer Ordnung des Sichtbaren. Die Ordnung des Sichtbaren wurde durch die technischen Instrumente der Optik zu einer Ordnung des unorganisch Sichtbaren, zur Wahrnehmung des Selben. Damit werden Vorgänge offensichtlich, treten Erkenntnisse zum Vorschein und werden beweisbar, die bisher im Bereich des Spekulativen, der reflexiven Einbildung lagen. Die Möglichkeit der technischen, unorganischen Wahrnehmung bewirkt einen Wandel der menschlichen Aneignung und Beschreibung der Welt. Die neuzeitlichen Naturwissenschaften entstehen.

Die Erfahrung der Welt als geistiger Akt findet nicht mehr über die Wahrnehmung des Organischen, sondern des Unorganischen statt. Das leibliche Sinneswerkzeug, das Auge sieht nicht mehr, sondern nimmt auf und gibt das weiter, was das technische Auge sichtbar macht. Der Leib ist damit nicht mehr nur das Werkzeug, die Prothese des Geistes, der formalen Logik, sondern wird ebenso zur Prothese des Unorganischen, zur Prothese der Funktionslogik des Technischen.

Das Verschwinden des Organischen als Quelle der wissenschaftlichen Beschreibung befreit diese von den Einflüssen des Organischen, des Lebendigen. Es schafft die Voraussetzung für eine Darstellung der Welt im Sinne der unorganischen, technischen Logik. Die Materie, auch der individuelle Leib, wird als ein sich bewegendes technischer Gegenstand wahrgenommen und als solcher beschrieben.¹⁶ Denn mit den sich selbst bewegendes Maschinen scheint der Augenblick gekommen, in welchem der Mensch/der Mann die vom göttlichen Schöpfer als Organisches geschaffene Welt nun durch eine unorganische, menschliche Welt ersetzen kann. Das heißt, die vom Menschen geschaffene Technik soll von den organischen Rhythmen befreit werden, um im Sinne seiner technischen Logik funktionieren zu können.

Insofern symbolisieren die Automaten, die Maschinen, die neu geschaffene Welt des Menschen. Sie demonstrieren die Logik des Menschlichen als materialisiertes Unorganisches.

Der unorganische Körper, die Maschine, verfügt über Eigenschaften, die der Vernunft, der formalen Logik, zu einer nahezu unbegrenzten Entfaltung verhelfen. Der unorganische Körper ersetzt die Unordnung und das Chaos des organischen Körpers durch eine geregelte Ordnung und Struktur. An die Stelle der Willkür, Unkontrollierbarkeit, Unregelmäßigkeit und Unzuverlässigkeit der Bewegung und Funktion des Organischen tritt die Berechenbarkeit, Kontrollierbarkeit, Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit der Bewegung und Funktion des Unorganischen.

Die Bewegung des Organischen als Wiederholung des Gleichen wird ersetzt durch die Bewegung des Unorganischen als Wiederholung des Identischen.

In dem Wahrnehmungsprozeß der beginnenden Neuzeit liegt allerdings noch eine erhebliche Störquelle: die Unordnung des menschlichen Leibes. Noch ist er als Träger des menschlichen Geistes unentbehrlich und noch kann sich der Mensch nur über seinen Leib, sein organisches Werkzeug den Zugang zur menschlichen, zur unorganischen Welt verschaffen. Da der Mensch noch nicht imstande ist, seinen Leib durch einen unorganischen Körper zu ersetzen, muß der Leib der Logik des Unorganischen, des Technischen entsprechend zugerichtet werden, um seiner Funktion als Prothese des Unorganischen gerecht werden zu können.

Die Zurichtung begann als Arbeit an der Form des Leibes und an der Form seiner Bewegungen. Zunächst ist davon überwiegend der Adel und vor allem das neu entstehende Bürgertum betroffen. Die Geometrisierung der Bewegung, wie sie in der Renaissance vor allem an den italienischen und französischen Höfen im Tanz praktiziert wird, ist Ausdruck der Bemühungen um das Ordnen des Organischen nach der Logik des Unorganischen, der neuzeitlichen Naturwissenschaft. Während das einfache Volk sich als Ausdruck der Befreiung von der Knechtung durch Adel und Kirche körperlichen Exzessen hingibt – als Raserei, Tanzwut oder Veitstanz – bewegen die Angehörigen der neuzeitlich aufgeklärten Kultur sich nach verschiedenen geometrischen Mustern, so „daß/ ein jeder glaubte, Archimedes hätte die Proportionen/ nicht besser verstehen können, als die Prinzessinnen und Damen/ sie ... praktizierten“.¹⁷

Die Geometrisierung des Leibes begrenzte sich nicht auf die Herstellung gleichförmiger und kontrollierter Bewegungen, sondern richtete sich auch auf die direkte Gestaltung der Form des Körpers. Um die Körperform den Prinzipien der unorganischen Logik wie der Gleichförmigkeit und Symmetrie anzupassen, wurde mit unterschiedlichen mechanischen Instrumenten der Wuchs des Körpers zu regulie-

ren versucht. Die mikroskopische Sicht auf den toten Körper in der Anatomie hat die innere Struktur der Materie sichtbar gemacht: Winzige Teilchen, bewegliche Atome, die durch ein festes Knochengüst Stabilität bekommen. Fehlerhafte Haltungen und Formen eines aus beweglichen Atomen bestehenden Organismus lassen sich mit Hilfe mechanischer Mittel durch Zug und Druck in eine „normale“ Form bringen. Der symmetrische Körper ist der schöne und der gesunde.

Bereits im 16. Jahrhundert entwickelt der Franzose Ambroise Paré das erste orthopädische Korsett, das dem Brustpanzer des Kurrassiers nachgebildet war. Nicolas Andry¹⁸ war der erste, der orthopädisches Handeln in eine grundlegende Theorie der Orthopädie als technische und pädagogische Normierung des Körpers gefaßt hat. Andry vergleicht das Heranwachsen eines Menschen mit einem jungen Baum, der angebunden werden muß, wenn er nicht krumm wachsen soll. Er will damit die Formung der Körpergestalt nicht auf die Medizin beschränkt wissen, sondern als eine allgemeine gesellschaftliche Norm einführen. Neben den Kindern war insbesondere der Körper der Frau das Objekt der formenden Instrumente.¹⁹

Die Geometrisierung der Form des Organischen beschränkte sich nicht auf den menschlichen Leib, sondern erstreckte sich auf die gesamte den Menschen umgebende Natur, wie sich noch heute unter anderem in den abgezielten, geometrischen Figuren nachgebildeten Anlagen vor allem französischer Schlösser aus dem 17. Jahrhundert beobachten läßt.

* * *

Die Entwicklung des Unorganischen, der Technik blieb nicht stehen. Mit der Hervorbringung der Wärmekraftmaschine tauchte das Problem des Energieflusses auf – ein zunächst irreversibler Vorgang. Aber mit den Bestimmungen der Thermodynamik bekam die Naturwissenschaft die Energie wieder in ein – zumindest annäherndes – Gleichgewicht. Allerdings konnte die Maschine nicht mehr über die Bewegung der Materie erklärt werden. F. Reuleaux,²⁰ der heute in der Technikgeschichte als der erste Maschinentheoretiker anerkannt wird, hat die Maschine über das kinetische Elementenpaar der „Haltung“ und „Treibung“ bestimmt. Er löste damit die Beschreibung der Maschine von der Materie ab und definierte sie als reine Bewegung, als den Fluß zwischen der Materie. Die Bewegung wurde somit zu einer Zwischenwelt von Treibendem und Getriebenen, wurde zur Funktion.

Mit der Wärmekraftmaschine hat der Mensch, in seinem Bemühen, die Unordnung des Organischen durch die Ordnung des Unorgani-

schen zu ersetzen, ein großes Stück weitergetrieben. Unabhängig von den organischen Kräften, wie Wasser oder Wind, gestattet ihm die Wärmekraftmaschine einen reibungsloseren Gang seiner Welt. Es eröffnet die Möglichkeit, den Standort der Maschinen flexibel wählen zu können, und damit ist ihrer Verbreitung und Konzentration keine Grenze mehr gesetzt. Mit der Entstehung der Fabriken wird die handwerklichen Produktionen von Waren, die bisher Menschen mit Hilfe von Werkzeugen hergestellt hatten, zum großen Teil von Maschinen übernommen.

Dies hat die Beziehung von Mensch und Maschine verkehrt. Konnte in der den Fabriken vorhergehenden Manufakturen der Arbeiter noch ein Werkzeug führen und damit seinen individuellen Arbeitsrhythmus beeinflussen, so werden die Körper der Arbeiter in den Fabriken zu Prothesen der technischen, unorganischen Körper. Das heißt, die Bewegungen ihrer Körper werden von nun an dem Takt, dem Rhythmus, der Logik der Maschinen folgen.

Der Unterschied zwischen dem organischen und unorganischen Körper ist sowohl den Einsatz betreffend als auch in der theoretischen Beschreibung im 19. Jahrhundert verschwunden. Die Begriffe Organismus, Mechanismus oder Organ beziehen sich in gleicher Weise auf den organischen als auch den unorganischen Körper. Allerdings ist nicht die Logik des Organischen sinnstiftend. Vielmehr tragen diese Begriffe die Bedeutung der Ordnung des Unorganischen. Außerdem bezeichnet Organismus nicht mehr nur – wie bei Descartes – den individuellen Leib, sondern verweist auf den Funktionszusammenhang innerhalb eines sozialen Systems.

Als Beispiel seien Marx und Engels angeführt, die die soziale Wirklichkeit in den Fabriken Mitte des 19. Jahrhunderts nachzeichneten. Sie beschreiben die gesamte Fabrik als eine Maschine, einen Organismus, der wiederum Organ eines anderen Organismus ist, in welchem die Arbeitsmaschinen, sowie die Arbeiter „in einfacher Kooperation“ als „gleichartige Organe desselben Bewegungsmechanismus“ funktionieren. In gleicher Weise, „wie viele Werkzeuge die Organe einer Arbeitsmaschine“ bilden.²¹ Der Transmissionsmechanismus ist hier nicht mehr als Verschiebung von Teilchen der Materie, vielmehr als Mechanismus einer Bewegung von sozialen Notwendigkeiten, einer Entwicklung von Funktionen gedacht.

Insofern zielte die Bearbeitung des Körpers nicht mehr auf die Form des individuellen Leibes, sondern auf die Disziplinierung der Bewegung im Sinne einer Logik sozialer Funktionen.²² Die Arbeit am Menschen im Sinne der Logik des Unorganischen, die Zurichtung des menschlichen Körpers als funktionstüchtige Prothese des Unorgani-

schen übernahmen zunehmend soziale Institutionen. Militärische, pädagogische, medizinische Einrichtungen.

In diesen Zurichtungsanstalten wurden die Bewegungsabläufe des menschlichen Körpers parzelliert und in neuer Weise – exakt vorbestimmten Raumstrukturen und gleichförmigen Zeitabschnitten unterworfen – wieder zusammengefügt. Regelmäßige Übungen und Drill unterwarfen die menschlichen Bewegungsabläufe einer strengen Disziplin. Jedes freie Spiel, wie es durch spontane, unkontrollierte, unbewußte Regungen entsteht, wurde aus der Bewegung des Körpers entfernt. Die Ungebundenheit der Bewegung erschien als Ungebundenheit gegenüber der Macht.

Zugespitzt hat sich die Disziplinierung des Körpers als räumliche und zeitliche Ökonomisierung der Bewegung in den Fabriken. Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde die Effektivierung der Arbeiter-Funktionen als „Scientific Management“ systematisiert und zügig verbessert. Die Taylorisierung des Körpers unterwarf die Bewegungen des Arbeiters einem immer kürzer werdenden Zeittakt – von der präzisen Messung der Stoppuhr geleitet – und versuchte, bis ins kleinste Detail gehend, den Bewegungsablauf zu minimieren.

Dies allerdings erwies sich schon bald als Problem. In den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts erkannte das amerikanische Ehepaar Gilbreth²³ mit Hilfe der Bewegungsphotographie, daß durch die Zulassung eines Spielraums in der Bewegung – eines kontrollierten Spielraums – die Arbeitseffektivität erheblich gesteigert werden konnte. Dadurch zeigte sich, daß eine zu rigide, bloß zeitliche Ökonomisierung die Muskelkraft erheblich schneller ermüden läßt, als ein kontrollierter großzügiger geplanter Bewegungsablauf. Das Interesse der Ergonomie ist ein Interesse an Effizienz. Insofern zielt die Ergonomie als Wissenschaft der Anpassung des organischen Körpers an das Unorganische auf die Planung des kontrollierten, nutzungsintensivsten Bewegungsablaufs.

Diese Veränderung hin zu einer kontrollierten Zulassung des bis dahin unterdrückten Organischen ist nicht verwunderlich. War das 19. Jahrhundert damit beschäftigt, die mittels der Verfeinerung der wissenschaftlichen Methoden und technischen Instrumente immer mehr sichtbar gemachten Körperfunktionen, in eine Ordnung im Sinne der unorganischen Logik zu zwingen, so zeigt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der schrittweisen und kontrollierten Wieder-Zulassung des Organischen, daß das Organische fest im Griff der Ordnung der Begriffe, der Ordnung des formalen Systems des Schrift-Denkens oder der Logik des Unorganischen ist. Sei es in der Ergonomie oder in der Psychoanalyse ...

Der Körper als Text

Im Umgang mit der Atomspaltung hat sich die Beschreibung der Welt mit den Mitteln der klassischen Gesetze der Naturwissenschaft als unzulänglich erwiesen. Der Gebrauch von Begriffen wie Zeit, Raum und Geschwindigkeit sind hinderlich für die Nutzung des Atoms, so Heisenberg, da „es im Atom keine Maßstäbe gibt, um Längen, und keine Uhren, um Zeiten zu messen“.²⁴ Die Unschärferelation Heisenbergs ermöglichte eine statistische Darstellung der im Umgang mit dem Atom gemessenen Zustandsänderungen. Das bedeutet, daß der statistische Charakter nicht mehr – wie etwa in der Thermodynamik – als unglücklicher Zustand angesehen wird, den man mit genaueren Untersuchungen ausschließen könnte, sondern als Ausdruck einer indeterminierten Welt.

Voraussetzung der Zulassung dieser beobachteten Unwägbarkeiten und Schwankungen war die Differenzierung und Erweiterung der mathematischen Schreibweise. Die Einführung der Operatoren in der Mathematik ermöglichen einen „Dialog der Naturwissenschaften mit der Natur“, der scheinbar die Vielfalt der Vorgänge und Zustände der Natur zulassen kann. „Die Einführung der Operatoren hat der Physik eine mikroskopische Welt von unerwarteter Fülle erschlossen“, schreiben Prigogine/Stengers. Voraussetzung für den begonnenen Dialog war ihrer Meinung nach die Ablösung der Erfahrung des Wissenschaftlers von der Substanz, der Materie. Das heißt, eine Verlagerung des wissenschaftlichen Interesses „von der Substanz auf die Beziehung, auf die Kommunikation“.²⁵

Dieser Interessenwandel mag zunächst erstaunen. Genau gesehen erfolgt er jedoch mit bescheidener Konsequenz. Denn noch immer vollzieht sich der Dialog mit der Natur im Experiment. Allerdings nicht mehr im klassischen Sinne. Mittels der neuen Technologien, mittels des Computers können mögliche Naturvorgänge und Veränderungen in der Natur simuliert werden. Der Dialog mit der Natur wird zu einem Spiel mit mathematischen Wahrscheinlichkeiten. Ist ein Spiel mit Zeichen.

In den Naturwissenschaften wird die Welt nun als ein System kommunizierender Systeme begriffen. Die Informationen der Kommunikationssysteme können mit den Mitteln moderner Technologien gelesen und interpretiert werden. Wobei die Interpretationen und die mögliche Entwicklung der Systeme als vielfältig angenommen werden. Mittels mathematischer Wahrscheinlichkeiten läßt sich die erkannte Vielfalt der Natur als eine Art Wahrscheinlichkeitszustand bestimmen und beschreiben. Kalkulieren und Planen. Die völlige Loslösung von der Materie im Dialog mit der Natur läßt denn auch eine neue Ord-

nung in der Beschreibung der Welt zu, eine immaterielle Ordnung als Logik des Unorganischen.

Die Operatoren haben der Physik nicht nur erlaubt, eine Fülle von Ereignissen der Natur zuzulassen, sondern auch die Notwendigkeit geschaffen, die erschlossene Fülle in eine neue Ordnung zu bekommen. Eine Ordnung, die selbst das „Chaos“ mathematisch erfaßt, auf die Natur also wesentlich geschickter und umfassender zugreift, als dies mit den Gesetzen der klassischen Naturwissenschaft möglich war.

Da die neue Ordnung in ihrer Analyse und Systematisierung nichts mehr verdrängt und ausgrenzt, sucht sie auch das „Andere“ der Vernunft in eine Ordnung zu fassen, um eine mögliche Macht dieses „Irrationalen“ zu zerstören. Denn „wenn die Wissenschaft Erfahrungen, die für die Menschen bedeutsam sind und sich mit Begriffen wie Freiheit, Schicksal und Spontaneität verknüpfen, außer acht läßt, kann es geschehen, daß diese Begriffe dem Bereich des Irrationalen zugeschlagen werden und dann eine furchterregende Macht entfalten“.²⁶

Die klassischen Naturgesetze, in deren Welt die alte Maschine als unorganischer Körper verfangen ist, erfahren einen zunehmenden Bedeutungsverlust. Dies gilt für ihren auf immer weniger Vorgänge eingeschränkten Erklärungsgehalt ebenso wie für ihre weltbildleitende Funktion. Die Veränderung hin zur Beschreibung der Welt als System kommunikativer Systeme steht wiederum in Zusammenhang mit der Entwicklung der Technik. Denn die neue Maschine, die in besonderer Weise mit der Vision Alan Turings verbunden ist, ist nicht mehr über den Maschinenkörper definiert. Die Realisierbarkeit ihrer Funktionslogik bedarf weder einer bestimmten Form oder eines bestimmten Materials, noch ist sie an die Funktion des unorganischen Körpers geknüpft. Sie kann ausschließlich als Konstrukt von Regeln, als Struktur der Zeichen, als Software existent sein. Die neue Maschine ist immateriell. Der unorganische Körper verschwindet.

In der neuen Maschine fällt das formale System des Schrift-Denkens, dessen Dokumentation in den philosophischen Schriften Platons seinen Anfang nahm, mit der Logik des Unorganischen, wie sie in den neuzeitlichen Naturwissenschaften dargestellt und in der Technik der Neuzeit realisiert wurde, zusammen. Das heißt, die neue Maschine ersetzt oder erweitert nicht mehr die organische Materie, sondern zielt auf den menschlichen Geist, das menschliche Gedächtnis, auf die sprachliche Kommunikation.

Das technische, unorganische Kommunikationssystem schafft ein Gedächtnis, eine Erinnerung ohne Einfluß der Materie. Es ermöglicht

die Speicherung und Erinnerung einer immateriellen Welt. Einer Welt als reibungslosen Fluß von Zeichen.

Damit hat das Projekt der Vermenschlichung der Welt als Ablösung vom Organischen und schließlich von der Materie überhaupt, hin zur bloßen geistigen Erfahrung, sein Ziel erreicht. Der Störfaktor im menschlichen Selbstverständnis – das Organische, beziehungsweise die Materie – scheint eliminiert. Der Mensch ist bloßes unorganisches immaterielles Gedächtnis. Die Erfahrung seiner Welt und sein Umgang mit ihr sind immateriell. Frei von jeglicher Substanz.

Doch wiederum ist es der handelnde Mensch selbst, der den Vorstellungen seines Projekts hinterherhinkt. Und wieder ist die Zurichtung des Menschen notwendig. Allerdings nicht als Arbeit am Körper, nicht an der Materie oder deren Funktionen.

Vielmehr ist es nun die Anpassung oder die Ersetzung der menschlichen Sprache, des immer noch an den organischen Körper gebundenen Denkens, an oder durch die unorganische Immaterialität. Es ist die Codierung des menschlichen Denkens nach den Prinzipien des Technischen als Immaterialität. Dieser Prozeß der Verdrängung und Aufhebung von Spielräumen der sprachlichen Wirklichkeitsaneignung und -beschreibung äußert sich unmittelbar in der Mensch-Maschine-Kommunikation.

Die zwischenmenschliche Kommunikation verfügt, so Volpert²⁷, über die Fähigkeit zur ganzheitlich-emotionalen Erfassung, die Stärke eines orientierenden Umweltbezugs, über eine kontextuelle Flexibilität des Interpretations-Schemas und die Sozialbezogenheit in der Ausrichtung des Denkens, Fühlens und Handelns. Hinzu kommt der Reichtum und die Vielfalt nicht-sprachlicher körperlicher Ausdrucksmittel.

Die Vielfalt menschlicher Ausdrucksmöglichkeiten reduziert sich in der Mensch-Computer-Kommunikation auf rein schriftliche Dimensionen, auf einen Verkehr von Zeichen. Die Verständigung mit der Maschine muß sich in den Grenzen des maschinellen Interpretationsvermögens bewegen. Das heißt, die Produktion der Zeichen muß sich auf die maschinelle Logik beschränken, um die Kommunikation zwischen dem Menschen und seiner Maschine überhaupt zu ermöglichen. Die Mensch-Maschine-Kommunikation ist reduziert auf die technischen Funktionsvoraussetzungen für die Aneignung und Verarbeitung von Wirklichkeit. Sie ist geprägt durch den Zwang zur Formalisierung der Verfahren, zur Standardisierung der Verarbeitungsschritte, zur Quantifizierung und Abstraktifizierung. Kubicek/Rolf²⁸ leiten daraus

die Tendenz ab, daß qualitative Aspekte in der Kommunikation quantifiziert werden oder wegfallen, Mehrdeutigkeit durch formale Eindeutigkeit ersetzt wird, formale Korrektheit über inhaltliche Relevanz triumphiert.

Endpunkt dieser Entwicklung ist der bloße Fluß von Zeichen, der menschliche Informationsaustausch als Maschine; oder: der maschinelle Informationsaustausch als Mensch. Im reibungslosen Fluß der Zeichen als vermenschlichte Welt werden Mensch und Maschine als Produzent und Interpretator von Zeichen, von Text beliebig austauschbar. Der Sinn der immateriellen Welt stellt sich allein aus der Struktur der Zeichen her – nicht durch jedwelchen Bezug zur organischen Materie, zur Substanz, zum Subjekt.

* * *

Da die Welt nicht mehr in der Funktionslogik der unorganischen Materie funktioniert, oder besser: beschrieben wird, sondern immateriell, zu einer Welt aus Zeichen und Wörtern geworden ist, erweist sich die Zurichtung und Verdrängung des Organischen im Sinne der determinierten Funktionslogik der unorganischen Materie als überflüssig – für den Fluß der Zeichen sogar als unzeitgemäß.

Mit der immateriellen Maschine hat sich der Mensch von den Zwängen und Begrenzungen des unorganischen Körpers, der Materie befreit – doch der Wiederkehr des organischen Körpers, des Organischen steht nichts im Wege. Nicht als Prothese des Geistes wie in der Antike; oder als Prothese des unorganischen Körpers kommt das Organische zurück.

Der organische Körper wird – wie die Maschine – immateriell, wird zum Text ohne Substanz. Denn die Wiederkehr des Organischen bedeutet keine Wiederkehr in seiner eigenen Logik und auch nicht als Initiator von Sinn.

Die organische Materie ist also nicht einmal mehr Prothese, Werkzeug, sondern wird zum Material. Material, das bearbeitet werden kann – in gleicher Weise wie das Unorganische und in direkter Konnotation. Als Biosensor, als Sandwich aus biologischem Material (Enzyme, Zellen, Antikörper) und mikroelektronischer Meßtechnik. Oder aber als ganzheitliches Produkt gentechnisch konstruierter Zweckgebilde mit Lebenseigenschaft.

Die Wiederkehr des Organischen vollzieht sich hier als Start einer Programmfolge von Codes, der kunstfertig inszenierten Sprache des Immateriellen: „Man studiert Sprachen und weckt den Eindruck, als

wolle man Maschinen reparieren lernen. In Wirklichkeit entdeckt man die Sprachen des Lebens, nicht um Maschinen sprechen zu lassen, sondern um diese Sprachen zu sprechen und die vorliegenden Texte, das heißt, um das Leben wie ein Objekt zu produzieren.“²⁹ Leben ist Information. Und da gilt es nur die Information, die Sprache des Lebens zu erkennen, zu interpretieren und zu verändern.

Die Kartographierung des menschlichen Genoms ist in vollem Gange. Über hunderttausend Gene müssen gefunden, entschlüsselt und in ihrer Position bestimmt werden. Walter Gilbert, Nobelpreisträger und Professor für Zell- und Entwicklungsbiologie an der Harvard-Universität betrachtet diese Aufgabe mit Zuversicht. Der Text liegt vor. Gilbert: „Befremdlich wird es für viele Leute sein, zu erfahren, daß die gesamte Existenz des Menschen auf einer Liste mit endlich vielen Daten festgeschrieben ist ... Eine kleine Diskette genügt, um alles, was den Menschen ausmacht, alles Biologische jedenfalls, vollständig zu beschreiben.“³⁰

Gilbert vergleicht die Auflistung des menschlichen Genoms mit einem Buch. Und ähnlich wie ein Buch möchte er auch seine Arbeit geschützt wissen – durch ein Copyright.

„Gibt es Sie, Mister Johns?“ Irgendwann, vielleicht. Aber Sie gehören sich nicht.

Anmerkungen

- ¹ Stanislaw Lem, Gibt es Sie, Mister Johns? In: ders., Nacht und Schimmel, Frankfurt a. M. 1977, S. 283-291.
- ² Liebhard Löffler, Der Ersatz für die obere Extremität. Die Entwicklung von den ersten Zeugnissen bis heute, Stuttgart 1984.
- ³ Ernst Kapp, Grundlinien einer Philosophie der Technik, Braunschweig, 1877, S. 101.
- ⁴ Ein Zusammenwirken von technischer Entwicklung und den in der Konstruktion von Prothesen gewonnenen Erkenntnissen besteht bis heute. Der Informatiker Wolfgang Coy beschreibt den Rückgriff der Techniker auf die Prothesentechnik beim fast unlösbaren Problem der Substitution der menschlichen Hand in der Industrieroboteranfertigung. „Die Suche nach einer möglichst vielseitigen Montagehand, die am ehesten als dreifingriges sensorbestücktes Greifgerät ausgebildet sein wird, ist nicht beendet. Am ehesten wird eine solche Hand als „spinn off der Prothesenforschung entstehen ...“ (Industrieroboter. Zur Archäologie der zweiten Schöpfung, Berlin 1985, S. 99). In einer Schrift des VDI-Verlages ist als technische Neuerung ein Prothesenarm beschrieben. Der „Tele-Manipulator“ kann an einem menschlichen Armstumpf angeschlossen werden oder als maschinelle Vorrichtung alleine arbeiten. Im ersten Fall kann die Steuerung über menschliche Muskelströme erfolgen; im zweiten Fall wird die Bewegungsfolge durch den Computerspeicher bestimmt (S. Kämpfer, Roboter. Die elektronische Hand des Menschen, Düsseldorf 1985).

- 5 E. Kapp, a. a. O., S. 103 f.
- 6 Ebd., S. 101.
- 7 Vgl. ebd., Kap. II, S. 29 - 39; E. Kapp ist weniger Techniker denn Geisteswissenschaftler. Insofern ist er in seiner Erklärung des Verhältnisses von Mensch und Technik noch sehr vom empirisch Menschlichen, also auch vom menschlichen Körper beeinflusst. Das mag seine Theorie der Entstehung des Werkzeugs als Projektion des Organismus erklären. Wesentlich mehr von der technischen Logik seiner Zeit beeinflusst zeigt sich Ludwig Noiré in seinen Ausführungen zur Bedeutung der Technik für den Menschen. Er hat sich in seinen Beschreibungen weit mehr als Kapp vom organischen Körper gelöst und stellt den Umgang mit dem Werkzeug als reine Kinetik dar. Nicht das Organ des Körpers als Form ist für die Erkenntnis über den Umgang mit dem Werkzeug bedeutend, sondern das Verfahren, die Bewegung. Dies hat ihm auch - im Gegensatz zu E. Kapp - die Anerkennung innerhalb der traditionellen Technikgeschichte verschafft. Vgl. L. Noiré, Das Werkzeug und seine Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Menschheit, Wiesbaden 1968 (ersch. 1880).
- 8 Lewis Mumford, Mythos der Maschine, Frankfurt a. M. 1978.
- 9 Hans-Dieter Bahr: Über den Umgang mit Maschinen, Tübingen 1983.
- 10 Die Bestimmung der Welt als eine geistige schließt einen männlichen Schöpfer dieser Welt ein. Folglich wird auch der irdische Mann bei der Erschaffung der Menschen zum übergeordneten Geschlecht erklärt: „... da jedoch die Natur des Menschen eine doppelte sei, solle das überlegenere Geschlecht dasjenige sein, welches in der Folge den Namen ‚Mann‘ führen werde.“ Als eine Frau geboren zu werden, kann - zumindest für den Mann - zur Strafe für ein verfehltes Leben werden. „Wer aber die ihm zukommende Zeit wohl verlebte, der werde wieder nach dem Wohnsitze des ihm verwandten Sternes zurückwandern und ein glückseliges, seinem früheren entsprechendes Leben führen, verfehle er das aber, dann werde er bei seiner zweiten Geburt in die Natur des Weibes übergehen.“ Wer auch als solches verfehlt, wird „stets die ähnlich beschaffene tierische Natur annehmen.“ Platon, Timaios, 42a-c, Übersetzung v. F. Schleiermacher.
- 11 Ebd., 33 b; Platon bezieht sich in seiner Beschreibung der Materie auf die Erkenntnisse der Physiker seiner Zeit, die die Natur mit den Gesetzen der Geometrie beschreiben.
- 12 Ebd., 44d-e.
- 13 Ebd., 47a-c.
- 14 Ebd., 43a-44d.
- 15 André Lerói-Gourhan, Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt a. M. 1980.
- 16 Bei Descartes bedeutet der menschliche Körper in der Erfahrung nichts. Die körperlichen Sinne leisten im Vergleich zum Denken nichts. Er beschreibt den menschlichen Körper als ein System von Röhren, Muskeln und Nervensträngen, deren Funktion mechanisch wie bei einer Maschine initiiert wird und abläuft. Vgl. R. Descartes, Über den Menschen, Heidelberg 1969.
- 17 Vgl. R. zur Lippe, Naturbeherrschung am Menschen, Frankfurt a. M. 1981, Bd. 2, (zit. S. 456).
- 18 Nicolas Andry, L'orthopédie ou l'art de prévenir et de corriger dans les enfants, les difformités du corps, Paris 1741. Die Geometrisierung des Körpers als einen aus symmetrischen Proportionen bestehenden zeigt sich auch in dem in der bildenden Kunst lange Zeit gültigen Maß des Goldenen Schnitts. Die Schaffung dieser Normierung geht unter anderem auf den italienischen Künstler und Techni-

- ker Leonardo da Vinci zurück, der sich ebenso durch anatomische Zeichnungen hervortat, die in ihrer Detailgenauigkeit den wissenschaftlichen Ansprüchen der Anatomie gerecht wurden. Vgl. Filippo Botazzi, Leonardo als Physiologe, in: Leonardo da Vinci, Stuttgart/Zürich 1955.
- 19 Die Normierung des Körpers beschränkte sich nicht nur auf die (prophylaktische) Therapie bei den Heranwachsenden. Insbesondere im 19. Jahrhundert wurde die Formung des weiblichen Körpers zur sozialen Norm. Der mit Hilfe eines eng geschnürten Korsetts geformte Körper wurde zum Symbol des Weiblichen.
- 20 Franz Reuleaux, Theoretische Kinematik, Braunschweig 1875, zur Maschinendefinition: S. 591 ff.
- 21 Marx-Engels-Werke, Berlin 1969, Bd. 23, S.400. Ernst Kapp kritisiert in seinen Ausführungen zur Mensch-Technik-Beziehung den undifferenzierten Gebrauch der Begriffe Mechanismus, Organismus für Mensch und Maschine. Früher „erlaubte man sich nicht vom Organismus einer Kutsche oder vom Mechanismus des Denkprozesses zu reden. Inzwischen ist jedoch, seitdem die Handarbeit durch komplizierte Maschinen und Apparate ersetzt worden ist, eine auffallende Verwirrung der Begriffe ‚mechanisch‘ und ‚organisch‘ eingerrissen“ (a. a. O., S. 99 f.).
- 22 Das bleibt nicht ohne Einfluß auf die Bestimmung und Zurichtung des organischen Körpers. In der Orthopädie wird die Therapie als Bearbeitung und Wiederherstellung der Körperform ergänzt, beziehungsweise abgelöst durch die Wiederherstellung der Funktion des Menschen. Prothesenhände werden nicht mehr in der Form des Menschen nachgebildet, sondern überwiegend als sogenannte Arbeits Hände auf die Erfüllung der auszuführenden Funktionen hin beschränkt. Auf Haken, Greifzangen usw. Auf Vorrichtungen also, die entweder direkt als Werkzeug dienen oder den Gebrauch eines bestimmten Werkzeugs ermöglichen. Die Ersatzhand wird direkt zum Werkzeug. Vgl. Bruno Valentin, Geschichte der Orthopädie, Stuttgart 1961. Zugrunde liegt hier, ebenso wie in der Maschinenbeschreibung, eine wissenschaftliche Bestimmung des Körpers, in welcher dieser nicht mehr über die Materie verstanden wird, sondern über die Bewegung als Funktionen der Materie. Über das Gehen, das Greifen ... Vgl. E. Weber/W. Weber, Über die Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge, Leipzig 1836.
- 23 Gilbreth, Motion Study, deutsch: Bewegungsstudien, Berlin 1921.
- 24 J. Andrade e Silva/G. Lochak, Wellen und Teilchen. Einführung in die Quantenmechanik. Frankfurt a. M. 1974, S. 119.
- 25 I. Prigogine/I. Stengers, Dialog mit der Natur, München 1981, S. 12.
- 26 Ebd., S. 17.
- 27 Walter Volpert, Computer und Denken, in: Arbeitsgemeinschaft für Datenverarbeitung (Hrsg.), Internationaler Kongress „Datenverarbeitung im europäischen Raum“, Wien 1983, S. 751-764.
- 28 H. Kubicek/A. Rolf, Mikropolis, Hamburg 1985, S. 260 f.
- 29 Jacques Attali, Die kannibalische Ordnung, Frankfurt/New York 1981, S. 257.
- 30 Thomas von Randow, Ein Copyright für Gene, in: Die Zeit, 25. März 1988, S. 43.

Bernhard Vief

Vom Bild zum Bit

Das technische Auge und sein Körper

Die Technik als Prothese

Technik führt zur Erweiterung des Körpers, zur Verlängerung und Explosion der Körperteile. Der Mensch wird zum „Prothesengott“¹. Die Spezialisierung von Körperfunktionen außerhalb des Körpers schlägt auf diesen zurück – in Selbstbetäubung und „Selbstamputation“². Die technische Prothese bewirkt, daß das überflüssige Organ abgestoßen wird.

Die Erweiterung des Augensinns in Brille, Fernglas, Mikroskop, Foto, Film, elektronischem und binärem Bild verändert zunächst das Verhältnis der Sinne zueinander: Andere, überflüssige Sinne verkümmern zugunsten eines aufgeblähten Auges. Inzwischen ist eine Stufe erreicht, wo das Sehen selbst verkümmert. Der Explosion der Körperteile folgt die Implosion der Sinne, deren Druckwelle sich auf den Körper zubewegt. In dem Maße, wie die Technik das Sehen übernimmt, verliert der Mensch sein Augenlicht.

Indiz hierfür ist der Ausfall der Selektionsarbeit beim Fernsehen, die im wesentlichen von der Kameraeinstellung bewältigt wird. Die Kamera entlastet die Augenmuskulatur und legt sie lahm. Das gilt noch mehr für die „Muskulatur“ des inneren Auges. „Bilder zeigen keine Begriffe, sie zeigen Dinge.“³ So auch das Fernsehbild als nicht-sprachliches Medium: Es zeigt Gegenstände – keine Begriffe, Kategorien oder Ideen. Wörter enthalten Kategorien, und als solche sind sie wirklichkeitsmächtig. Als Selektionskriterien verfügen Wörter über eine größere Reichweite als konkrete Gegenstände. Mit dem Verkümmern der Sprache durch das Fernsehen verkümmert die Selektions- und Abstraktionsfähigkeit. An ihre Stelle tritt der Zwang, alles zu veranschaulichen und zu visualisieren – ein Zwang, der auch außerhalb des Fernsehens wirksam ist (z. B. in der Didaktik). Nach Kant sind Anschauungen ohne Begriffe blind und Begriffe ohne Anschauungen leer. Das Fernsehen schüttet Begriffe mit Anschauungen zu. Der Verlust der Selektionsfähigkeit führt in die „reine“ Anschauung. Diese reine Anschauung ist blind.

Damit sei ein Wendepunkt bezeichnet: der „Übergang vom Sehen zum Visualisieren“⁴. Es geht hier darum, daß ein „inneres Auge“ aus

dem Menschen herausverlagert wird. Das Gesehene gedanklich zu verarbeiten, übernehmen optische Sensoren. Nicht nur das „Sehen“, auch das „Erkennen“ wird automatisiert zum „Sehen ohne Blick“⁵.

Der Mensch als Prothese

Wo die Selektionsfähigkeit verkümmert, verschwindet die Realität. Man kann Selektion überhaupt als konstituierend für Realität ansehen. Die bisherige – sinnbildliche – wird von einer künstlichen Realität abgelöst. „Künstlich“ soll heißen, daß die Realität nur noch durch eine technische Apparatur vermittel- und konstituierbar ist. Der Mensch wird zum „Servomechanismus“ (McLuhan) seines technischen Auges. War er vorher behindert, so ist er nun selbst Prothese.

Dieser impulsive Wendepunkt ist schon in der Brille angelegt: Sie korrigiert den Sehfehler und vertieft ihn. Damit erhöht sich der Druck auf das Auge. Heute drückt die Technik auf den *ganzen* Körper. Der Bildschirm im Wohnzimmer modelliert eine ganze Familie mit Mobiliar, er ist Teil der Familie. Der Zuschauer ist Bildschirm.

Abschied vom Abbild – Abschied vom Subjekt

„Beim Fernsehen ist der Zuschauer Bildschirm“⁶. McLuhan bezieht diesen Satz auf den Bildschirm als Lichtquelle. Im Gegensatz zum Film beschießt er den Zuschauer, u. a. mit Röntgenstrahlen.

Mir geht es hier allgemein um die Aktivität, die vom Bildschirm ausgeht. Er bildet nicht nur ab, er bildet um. Der Ausdruck „Abbild“ ist insofern unzureichend. Überhaupt liegt vor dem Abbild eine Idee – ein Vor- oder Urbild, nach dem ab- und umgebildet wird. Die Realität ist ein Abdruck des inneren Auges. Sie ist kein äußerer Gegenstand. Sie ist eine *Relation* zwischen innen und außen.

Innerhalb dieser Relation geht es nicht nur um Abbildung. Ernst Cassirer redet in diesem Zusammenhang von der darstellenden und gestaltenden Funktion von Zeichen. Die realen Objekte fallen in unwillkürliche Gedächtnisspuren, und diese werden gezeichnet: von Zeichen graviert. Zur Realitätsstiftung bedarf es keiner bewußt handelnden Subjekte, sie geht vom Zeichen aus. Fragt man danach, wie elektronische Bilder die menschliche Wahrnehmung verändern, so bewegt sich diese Frage innerhalb einer reinen Abbildtheorie. Entscheidend ist, wie die Realität sich verändert.

Vom Bild zum Bit

Der Übergang von der Fotografie zu den Neuen Medien ist durch zwei Entwicklungen gekennzeichnet: die Beschleunigung der Bildübertragung und die Verkleinerung der Bildelemente.

Erstere erfolgt sprunghaft durch den Einbruch der Elektronik in die Fotografie – wie er bereits Ende des vorigen Jahrhunderts durch die Bildtelegrafie vorbereitet und später, in den 30er Jahren, durch das Fernsehbild vollzogen wurde. Da sich Elektrizität und elektromagnetische Wellen mit Lichtgeschwindigkeit fortpflanzen, fällt der Elektronik die Rolle zu, das Bild bis zu einer theoretischen Grenze, der Lichtgeschwindigkeit, zu beschleunigen. Damit ermöglicht sie eine annähernd simultane Bildübertragung. Allerdings sei betont, daß die Elektronik heute zunehmend von der Lasertechnik abgelöst wird. Laser ist gebündeltes Licht und daher ebenso schnell wie Elektrizität. Es geht also nicht um die Elektronik als technisches Medium, sondern um die von ihr realisierte Beschleunigung der Bilder.

Die zweite Entwicklungslinie, die Zerlegung des Bildes in immer kleinere Elemente, durchzieht die Geschichte der Bildmedien als durchgängiges Prinzip: Besteht der traditionelle Film noch aus Momentaufnahmen, so das Fernsehbild aus Bildpunkten und das Computerbild aus Bits. Auch hier, in der Miniaturisierung der Bildelemente, wird heute eine Grenze erreicht. Beim Übergang von der analogen zur binären Abbildung, vom Fernsehen zum Computer nämlich, geschieht ein entscheidender Schritt: Der elektronische Bildpunkt des Fernsehens, die kleinste visuelle Information, wird weiter zerlegt – in Bits. Binarisierte Bilder sind bis zum äußersten zerlegte Bilder. Sie bestehen aus 0 und 1. Das Bild verliert bei dieser Demontage seine Substanz: Ein Bit ist nichts Visuelles. Es unterscheidet sich darin vom Fernsehbildpunkt, der immer noch der Punkt eines Bildes, also ein Miniaturbild ist. Ein Bit ist die kleinste Einheit der Zeichen, ein Elementar- und Universalzeichen. Hier endet die Verkleinerung und wird in synthetische Kraft umgesetzt. In Bits lassen sich ebenso Zahlen, Buchstaben, logische Operationen, Töne und – im Roboterarm – Bewegungen darstellen. In der Robotertechnik und Künstlichen Intelligenz werden diese Signalsysteme kombiniert und integriert. Hat die Elektronik die Bilder beschleunigt, so überträgt der Binärcode sie von einem Medium ins andere und macht sie beliebig kombinierbar. Er schafft universelle Bilder.

Beides zusammengenommen, die Beschleunigung der Bilder und ihre Universalisierung, hat den Charakter der Bildinformation vollständig geändert und den visuellen Rahmen der Fotografie gesprengt. Bis zum Stummfilm kann man noch mit einiger Berechtigung von der

Spezialisierung des Augensinns reden – mit Hilfe „optischer Prothesen“. Im Computerbild verschmelzen auditive, visuelle und sonstige Medien. Es fragt sich, ob der traditionelle Bildbegriff hier überhaupt noch anwendbar ist. So erlaubt der Binärkode eine Kopplung von Fernsehkamera, Rechner und Roboterarm. Die Bits sammeln die zersprengten Körperteile ein. Das technische Auge bekommt ein Gehirn und einen Körper.

Die Grammatik des technischen Körpers

Wenn im folgenden vom technischen Körper die Rede ist, so gleichermaßen von seiner Einheit und seiner Zerstückelung. Die Frage nach dem Kontext, nach einem „neuen“ Ordnungsprinzip, ist identisch mit der nach dem Fragment. Und beide Fragen werden durch die Bits beantwortet: Der kleinste Teil ist der Einheitsstifter. Teilung und Universalisierung beziehen sich daher auf Zeichen und Zeichensysteme. Was hier also ver- und entknüpft wird, ist der Zeichenaspekt der Technik. Der technische Körper bezieht seine innere Spannung, Zersplitterung wie Kontext, aus seiner binären Grammatik. Der „Kontext“ der Technik ist die Maschinensprache.

Der technische Körper ist zum Beispiel nichts Materielles. Er hat keine räumliche oder zeitliche Ausdehnung. Auch Geschwindigkeit und Beschleunigung, die nur in Relation zu Raum und Zeit einen Sinn ergeben, sind kein „neuer“ Kontext. Ebensowenig ist es Energie, z. B. Elektrizität oder gebündeltes Licht. Das alles ergibt nur die Hardware des technischen Körpers. Sein Kontext dagegen ist überhaupt nichts Technisches. Alles vordergründig „Technische“ wird in Zeichen überführt – in reine Information, Software. Und was diese Wandlung nicht vollzieht, zerfällt in Fragmente. Das ist die Grundannahme, von der ich ausgehe.

Im folgenden versuche ich, diesen Gedanken weiter zu verfolgen. Ich beginne dabei mit der Rolle der Lichtgeschwindigkeit in der analogen Bildverarbeitung und gehe dann zum Computerbild über, wo beide Bedingungen zusammentreffen: Lichtgeschwindigkeit und Binärkode.

Lichtgeschwindigkeit Tonfilm

Das Fernsehen hat den Tonfilm auf Lichtgeschwindigkeit beschleunigt. Dazu mußte man das Fernsehbild rastern, in elektronische Bildpunkte. Man erreichte damit eine Angleichung an die bereits erfolgte Beschleunigung in der Übertragung akustischer Nachrichten – per Radio und Telephon. So gesehen, bedeutet das Fernsehen eine Anreicherung des Hörfunks mit Bildinformation. Die Verbindung von

Ton und Bild wurde nicht durch die Elektronik bewirkt, sie ist keine Frage der Lichtgeschwindigkeit: Sie hat zuvor schon stattgefunden, durch die Erweiterung des Stummfilms zum Tonfilm – auf der Grundlage analoger Übertragung, das heißt getrennter Ton- und Bildspuren. Auch die Fernsehübertragung ist heute noch überwiegend analog. Von „Verschmelzung“ (McLuhan) kann hier noch keine Rede sein. Interaktive Bilder wie der Bildschirmtext sind nicht möglich, da die analoge Information von Rechnern nicht verarbeitet werden kann. Damit ist eine Grenze bezeichnet: Beschleunigung allein führt noch nicht zur Universalisierung. Dazu bedarf es der weiteren Zerlegung – in Binärzeichen, also der Änderung der „symbolischen Form“ der Technik.

Elektronik entläßt den Körper

Es erhebt sich die Frage: Worin besteht der Unterschied zum Tonfilm? Antwort: in der Lichtgeschwindigkeit. Folgt man Albert Einstein, so impliziert die Lichtgeschwindigkeit eine Änderung des „Aggregatzustandes“, Entmaterialisierung nämlich, d. h. die vollständige Umwandlung in Energie. Ich berühre hier allgemein den Zusammenhang von Fortbewegung und Information:

Um einen herkömmlichen Tonfilm von einem Kontinent zum andern zu befördern, bedarf es herkömmlicher Transportmittel, im schnellsten Falle des Flugzeugs. Mit der Elektronik löst sich die Nachrichtenübermittlung vom materiellen Transport und geht aus dem Zustand der Materie in den der Energie über. Als körperlose, rein energetische Form des Transports entläßt sie den menschlichen Körper: Die Botschaften sind schneller als die Boten. Man braucht nicht den Körper, man braucht nur die Information zu bewegen. „Bewegung von elektrischer Information“, eine mögliche Definition des Begriffs Elektronik, ersetzt Körperbewegung und führt zur Lähmung, zum Erstarren des Körpers in der Geschwindigkeit.

Paul Virilio hat auf diese Körperstarre hingewiesen – sie setze ab dem Punkt nämlich ein, wo das technische Tempo die „metabolische“⁷, das heißt die an den biologischen Rhythmus gebundene Geschwindigkeit überholt. Das ist bereits bei herkömmlichen Transportmitteln der Fall, also weit unterhalb der Lichtgeschwindigkeit.

Raumrisse

Es gibt bei Beschleunigungen offenbar eine Streßgrenze, von der ab das Gefühl der Geschwindigkeit dem des Stillstands weicht. Man kann diese Kippsituation auf der Autobahn erleben, wenn die Landschaft

bei hoher Fahrgeschwindigkeit ihre räumliche Tiefe verliert und zur Fläche, zum Bildschirm wird. Körperhaltung und Wahrnehmung des Autofahrers gleichen sich der des Fernsehzuschauers an: Der Fahrer wird im Fahren seßhaft – „nicht mehr seßhaft in der Bewegungslosigkeit, im Gegenteil: seßhaft im Augenblick absoluter Geschwindigkeit“⁸.

Was beim Auto noch Kippsituation ist, hat sich beim Fernsehen stabilisiert – dann nämlich, wenn die Geschwindigkeit „absolut“ ist: Die Landschaft kommt zum Zuschauer, nicht umgekehrt. Aktiv und Passiv, Subjekt und Objekt sind vertauscht. Man muß diesen Subjekt-Objekt-Tausch in seiner ganzen Radikalität sehen. Er vollzieht sich nicht nur im Auto und vor dem Fernseher, sondern in allen Lebensräumen. Wie noch zu zeigen ist, wird er Raum, Zeit und Kausalität umdefinieren. Ich spreche hier von einer zweiten Metamorphose – dem Übergang von Technik in Zeichen, von Physik in Grammatik, von Materie und Energie: in Information.

Aus dem Beispiel folgt nämlich: Die Landschaft wird – in Abhängigkeit von der Geschwindigkeit – zur Fläche, und zwar zur Bildfläche. Das heißt, daß Geschwindigkeit den Raum zerstört. Auf einem fließenden Grund ist dieser als Raum nicht mehr interpretierbar. Den Deutungen fehlt der Halte- und Anhaltspunkt, weil der Grund, auf den sie deuten, nicht haftet. Das Anhalten einer Bewegung ist überhaupt ein Kennzeichen jeder Kausalverknüpfung: Das „Weil“ beruht auf einem „Derweil“ und einem „Verweilen“, so wie das Denken auf Hemmung und Verlangsamung beruht.

In der Tat, der Raum zerfällt heute in Rauminselfn – Wohnorte, Arbeitsorte, Freizeitorte usw. Dazwischen liegen Raumlöcher – die Überwindung von Entfernung. In der Stadtplanung redet man von Bedeutungsverlust: Der Ort, an dem ich mich zu einem bestimmten Zeitpunkt befinde, verliert an Bedeutung. Er ist nicht mehr „ganz“. Grammatikalisch gesprochen: Das „natürliche“ Areal, der Dorf- oder Stadtkern, zerfällt in das, was er „ist“, und das, was er „bedeutet“ – in Raum und Zeichen.

Bedeutungsrisse

Offensichtlich geht es hier um zweierlei Entfernungen: eine räumliche und eine semantische. Letztere soll einen Funktionsverlust bezeichnen, einen Abstand in der Bedeutung. Semantische Nähe heiße, Raum und Bedeutung zu einem geschlossenen Kontext zu verbinden – zu einem „Lebensraum“.

Und darin liegt der Fetisch einer rein technischen Betrachtung: Diese ignoriert, daß Beschleunigung für die Überwindung beider Entfernungen Unterschiedliches bedeutet. Im Grunde haben wir drei Alternativen:

Erstens: Wir verlangsamen unsere Fortbewegung. Wir schaffen neue Ortskerne und fügen die zerbrochenen Raumteile zusammen – zu einer heilen Welt („heil“ im Sinne von „ganz“). Ich nenne diese erste Alternative „symbolisch“. Dies korrespondiert mit der Etymologie des Wortes: Das *symbolum* ist ein Schuldstein. Im römischen Kaufmannsrecht wird damit eine Schuld beglichen. Dazu zerbricht man eine Vase in zwei Hälften. Die eine Hälfte bekommt der Gläubiger, die andere wird öffentlich hinterlegt. Wenn die Schuld fällig ist, kann der Gläubiger die zweite Vasenhälfte einfordern. Die beiden Tonscherben werden dann zusammengefügt – zum *symbolum*. Daß die Scherben zusammenpassen, die Vase also heil ist, weist den Gläubiger als solchen aus.

Das Problem liegt heute darin, daß es diesen Gläubiger nicht gibt. Die urbanen Raumscherben passen nicht zusammen. Und da sie eigentlich Bedeutungsscherben sind, wird ihr „Sinn“ durch Addition nicht unbedingt erhöht. Z. B. stellt sich im Zeitalter der Telekommunikation die Frage, was örtliche Nähe, Nachbarschaft bedeuten. Örtliche ist nicht soziale Nähe, und soziale Nähe wird heute zunehmend von Medien hergestellt. Wir müßten auch das Tempo der Information verlangsamen, um zu verhindern, daß diese den Lebensraum teilt.

Die zweite Alternative nenne ich „physisch“. Sie besteht darin, die Fortbewegung zu beschleunigen, also unsere physische Mobilität zu erhöhen. Sie führt in ein Dilemma: Je schneller wir uns fortbewegen, desto mehr schrumpfen die Raumsinseln und umso weniger „bedeuten“ sie uns. Allerdings schrumpfen sie nicht homogen. Das liegt am Unterschied der Tempi: Wir bewegen uns arhythmisch, diskontinuierlich. Solange hier eine Gefälle herrscht, gibt es keinen homogenen Raum und auch keinen homogenen Übergang des Raumes in die „Zeit“ (Virilio). Insbesondere können wir gegen die Geschwindigkeit elektronischer Nachrichten nicht konkurrieren. Dieser triviale Punkt ist ganz entscheidend: Er bewirkt, daß Räume, Tempi und Zeiten sich aneinander reiben und die Raumfragmente auseinanderfallen. Indem wir unsere Fortbewegung beschleunigen, überwinden wir die räumliche Entfernung und erhöhen die semantische.

Kommunikation ersetzt Berührung

Die dritte Alternative nenne ich „informationell“. Sie besteht darin, die körperliche Fortbewegung zu ersetzen – durch Information. Damit ist nicht ausgeschlossen, daß wir uns weiter bewegen und diese Bewegung beschleunigen. Nur: Sie wird funktionslos, überflüssig. Gleiches gilt für Verlangsamung und örtliche Nähe. Wir beziehen unseren Sinn nicht aus dem Ort, an dem wir uns befinden, sondern verlagern ihn in ein Medium. Die Lichtgeschwindigkeit audio-visueller Daten kommt uns hier entgegen: Sie eliminiert die Entfernung und führt zur Schrumpfung des Raumes zum „globalen Dorf“⁹. Damit schafft sie einen neuen Dorfkern – als Bildfläche in einem Medientorf. Sie tut dies nicht in einem physischen Sinn, d. h. sie überwindet die Entfernung nicht physisch, sondern durch Repräsentation: indem sie als Zeichen fungiert. Zwar wird auch eine räumliche und zeitliche Entfernung überwunden, aber es sind nicht unsere Körper, die sie überwinden, es sind Daten. Wir treffen uns an Datenschnittstellen, an medialen Orten. Diese Orte liegen außerhalb von Raum und Zeit, aber sie strukturieren diese und ersetzen sie durch Zeichen: Kommunikation ersetzt Berührung. Es berühren sich nur die Abbilder von uns.

Körperrisse

Paul Virilio erwähnt eine weitere Alternative: „Wenn die physische Mobilität die Leistungsfähigkeit der elektronischen Mobilität erreicht hat, werden wir der unglaublichen Situation gegenüberstehen, daß die Orte austauschbar sind.“¹⁰ Heißt das, wir sollen uns auf Lichtgeschwindigkeit beschleunigen und in reine Energie verwandeln? Virilio verwechselt hier Physik mit Grammatik. Was beschleunigt wird, sind nicht unsere Körper, sondern die Zeichen unserer Körper. Und um diese Zeichen in Elektrizität (oder Laser) zu verwandeln, müssen wir zuvor unsere Körper verwandeln – in Zeichen. Es ist dies eine Metamorphose ganz anderer Art. Statt in Energie, müssen wir uns in Information verwandeln. Und das können wir nur, indem unsere Mobilität ihren physischen Charakter verliert – indem wir sie ersetzen und selber zu elektronischen Zeichen werden. Wir bringen so physische und elektronische Mobilität nicht zur Deckung, sondern entkoppeln sie. Damit erzeugen wir urbane Risse, die unseren Körper erfassen und ihn zerteilen – in Körper und Zeichen.

Fazit: Der menschliche Körper wird in seine abbildbaren und nicht abbildbaren Aspekte getrennt – in Körper und Zeichen. Die Körper stehen für sich, und wir tauschen nur die Zeichen unserer Körper aus,

mit Hilfe der Technik, d. h. in Zukunft mit Hilfe lichtgeschwinder Bits. Das ist zumindest die theoretische Grenzsituation.

Ideenrisse

Was für den Körper gilt, gilt auch für Raum und Zeit. Alles, was nicht in Zeichen überführbar ist, wird dekonstruiert. Diesseits der Zeichen liegt der Kontext. Wie aber können Raum und Zeit zerfallen?

Innerhalb des Mediums übernehmen Kameraführung und Schnitttechnik die Gestaltung von Raum und Zeit. Auf den Bildschirm gebannt, folgen diese nunmehr einer eigenen Dynamik. Zum einen sind sie teleskopisch: Die verschiedenen Raum- und Zeitebenen werden gedehnt, ineinander geschachtelt und montiert. Zeitlich und räumlich Abwesendes kann beliebig wiederholt und aktualisiert werden. Die Sendung und der Empfang können entkoppelt werden (Video, Telefonbeantworter). In einer Welt der Wiederholung sind Vergangenheit und Zukunft gleichwertig und können im Abbild vergegenwärtigt werden. Sie führen zur „Ausdehnung der Gegenwart auf Kosten der übrigen Zeit“ (Alexander Kluge). Wir beziehen uns also auf ein Raum-Zeit-Kontinuum, das die „empirischen“ Raum- und Zeitebenen entkoppelt und zu einem neuen medialen Sinn gestaltet. Dieser Sinn konkurriert gegen den „natürlichen“ Raum- und Zeitsinn. Man könnte nun sagen, auch dieser „natürliche“ Sinn tut nichts anderes: Er montiert verschiedene Raum- und Zeitperspektiven – vor dem inneren Auge. Es gibt keine reine Empirie, ohne geistige Vorstellung. Um einen Gegenstand räumlich wahrzunehmen, zentrieren wir verschiedene Raum- und Zeitsichten um die Vorstellung des Raumes bzw. um die Vorstellung eines identischen Gegenstandes im Raum. Was hier also in Konkurrenz zueinander tritt, sind die Technik und die *Idee* des Raumes, die *Idee* der Zeit. Wenn der Kontext diesseits der Bildfläche liegt, werden diese Ideen dekonstruiert, d. h. wir verlernen die Fähigkeit, uns in einem „objektiven“ Raum-Zeit-Kontinuum zu bewegen. Ohne diese Ideen wird es empirische Räume und Zeiten nicht geben, oder: es wird sie geben ohne uns. Das Fernsehbild bedarf keiner empirischen Referenz.

Das Fernsehen strukturiert den Raum

Die Feststellung „Der Raum wird zur Bildfläche“ oder „Der Raum geht über in die Zeit“ – die Bildfläche des Fernsehens ist eigentlich eine Zeitspanne des Gedächtnisses – bedarf einer Ergänzung: Der äußere, „objektive“ Raum entgleitet. Seine Dekonstruktion eröffnet einen Innenraum, das Interieur des Autos oder Wohnzimmers. Mit

dem Wechsel der räumlichen Referenz ändert sich auch die Geschwindigkeit. Sie implodiert, wie der Außenraum, nach innen und wird in Stillstand umgewandelt. Beschleunigung ist daher kein „Kontext“ (Strukturprinzip). „In Wirklichkeit“ bewegt sich nichts. Das Außen kann sich nur bewegen, wenn das Innen „mitgeht“, sich ihm überläßt. Sobald das Innen sich entzieht, wird die äußere Realität entlassen. Diese kann nur in Gedächtnisspuren fallen, die das Innen aushält und zuläßt. Strukturell sind hier die Entkopplung von Innen und Außen und als Schutzreaktion des Körpers die Bezugnahme auf ein näherliegendes Außen: Die Kreise um den Bildschirm werden enger. Das Fernsehen strukturiert den Raum.

Der Gedächtnisrahmen des Fernsehbildes

Im folgenden geht es um die Frage, was die „Bildfläche“ des Fernsehens, in die der Raum implodiert, eigentlich ist. Sie ist nämlich keine Fläche:

Was bei der Momentaufnahme des Filmes noch „Fläche“ ist, wird beim Fernsehen in Flächen- und Zeitpunkte zerlegt, also in die Form der Sukzession übertragen. Dies ist im übrigen eine Voraussetzung für binäre Abbildung, und der Binärcode wird hier schon vorbereitet: Der Trägheit der Masse folgend, bedarf die Beschleunigung der Verkleinerung. Die kleinste Sinneinheit, das Morphem des Bildes (im Film: das Foto), löst sich damit von der Bildfläche und erfährt eine zeitliche Ausdehnung. Der Sinn wird nicht, wie noch beim Film, auf die Leinwand, sondern in einen Zeitraum projiziert: in das Gedächtnis des Zuschauers. Dessen Zeitgefühl dient als Fixiermittel des Fernsehbildes – und wird auf Fernsehnorm justiert: Ist der Nachhall des Gedächtnisses zu wach, also das Auge zu „träge“, wird das Bild unscharf. Nachhinkende Bildpunkte binden die Aufmerksamkeit und verhindern, daß neue Bildpunkte sich an der Sinnkonstitution beteiligen. Sie entfalten eine Bremswirkung. Das entspricht einem Überschuß an Erinnerung. Nachbilder, die über eine bestimmte Grenze hinaus wirksam sind, müssen daher unterdrückt werden. Die Bildschärfe korrespondiert so mit dem Vermögen, Erinnerungen auszulöschen. Das Fernsehbild erscheint, indem es verschwindet¹¹.

Aber erwägen wir auch den umgekehrten Fall: Bei zu hoher Trennschärfe des Auges, wenn also zuwenig Bildpunkte im Gedächtnis haften, würde das Bild zersplittern und bewirken, daß der Bildsinn wie ein Puzzle auseinanderfällt. Dieser Fall kann, technisch gesehen, mit wachsender Bildauflösung ausgeschlossen werden: Die Technik operiert unterhalb der Trennschärfe unserer Sinne. Der Abstand zwischen den Bildfragmenten darf also nicht wahrnehmbar sein. Fragt

man danach, was diese Bildpunkte, Bildzeilen und Halbbilder nun zusammenhält, so spielen die Anzahl der Punkte und der geringe zeitliche Abstand, also die Lichtgeschwindigkeit, eine Rolle. Die Lichtgeschwindigkeit hat dann keine technische Funktion. Sie dient als Informationsträger. Verlangsamung würde das Speichermedium beschädigen und ein unscharfes Bild erzeugen. Auch hier erscheint das Fernsehbild, indem es verschwindet. Dies markiert das Ende des stehenden Bildes und impliziert den Zwang, Bilder und Informationen zu bewegen.

Letzteres trifft auch auf das Tonbild zu – es gibt kein stehendes Tonbild. Auch dieses ist flüchtig und „erscheint, indem es verschwindet“. Die Verflüchtigung des Bildes in der Zeit bereitet die Angleichung an das Tonbild vor, im Sinne einer „Taktilität“, also eines Zusammenwirkens bzw. einer „Synästhesie“¹² der Sinne.

Außerdem: der Sinn des Bildes besteht nicht mehr aus diskreten Einheiten, die Grenzen zwischen den Morphemen verschmelzen zur reinen Relation – einer Relation aus dem Tempo der Bildpunkte und der Aufmerksamkeit des Zuschauers. Eine bestimmte Anzahl von Bildpunkten, die im Gedächtnis aktiv ist, darf nicht überschritten werden, damit der Sinn sich konstituieren kann. Und die Gedächtnisleistung wird auf diese Anzahl fixiert. Damit wird auch der Zeitsinn fixiert, also die Fähigkeit, Vergangenheit und Zukunft von der Gegenwart zu trennen.

Andererseits dürfen aber, wie oben gezeigt, nicht zuwenig Bildpunkte im Gedächtnis haften. Die Öffnung der Aufmerksamkeit darf weder zu eng noch zu weit sein. Die Bildpunkte müssen schwimmen, dürfen aber nicht zusehr schwimmen. In diese Grenzen werden Bild- und Zeitsinn eingerahmt. Das ist der Gedächtnisrahmen des Fernsehbildes.

Das Bild wird kleiner als der Sinn

Physikalisch gesehen, bedeutet die Zerlegung des Fernsehbildes seine Umwandlung in Energie, also Beschleunigung: Der Fernsehbildpunkt besteht aus Elektronen, nicht aus Zelluloid.

Für die Grammatik des Bildes bedeutet dieser Schritt etwas ganz anderes. Es vollzieht sich hier, was dem Übergang von der Bilderschrift zum Alphabet entspricht: die Entkopplung von Sinn und Zeichen. Das Bildelement wird kleiner als der „Sinn“, d. h. es verliert seine Bedeutung, so wie auch der Buchstabe als kleinstes Schrift-element nichts bedeutet.

Darin ist die Möglichkeit enthalten, daß der Sinn verloren geht. Werden z. B. die Bildelemente anders kombiniert, als sie „natürlich“ gegeben sind, löst sich die Bedeutung auf – oder man gelangt zu einer anderen Definition von Semantik: einer rein syntaktischen, als Beziehung zwischen Zeichen. (Dies geschieht in der Informatik bei „semantischen Netzen“.)

In der Linguistik nennt man das ein Anagramm. „TOTO“ ist z. B. ein Anagramm von „OTTO“ oder „STA-GU-FANT“ ein Anagramm von „E-LE-FANT“, „KÄN-GU-RUH“ und „STA-CHEL-SCHWEIN“, wie ein gleichnamiges Kinderspiel demonstriert.

In diesem Kinderspiel wird, wie beim Alphabet und Fernsehen, zweierlei gelernt. Zum einen: Alles ist zerlegbar. Das ist die amüsante Seite. Sie garantiert den Lacherfolg, also die Verbindung von Lernen und Unterhaltung. Zum andern: Der Teil steht pars pro „TOTO“, ich kann alles wieder zusammenfügen und die „ursprüngliche“ Ordnung wiederherstellen. Dabei betätige ich mich schöpferisch, d. h. ich beweise mir meine Schöpfer- und Subjekteigenschaft. Montage und Demontage, die Grundfigur elektronischer Bilder, konstituieren das Subjekt. Aber Vorsicht: Subjekt und Subjekt ist nicht dasselbe – es wurde von einem anthropologischen auf ein grammatikalisches verkleinert. Ebenso wenig sind die Objekte identisch. Die Montage kehrt nicht zum selben Gegenstand zurück, von dem die Demontage ausging. Das ist ein Gesetz der Abbildung. Der Elefant als Tier ist nicht identisch mit „E-LE-FANT“ als Anagramm, und entsprechend wurde auch der Schöpfungsakt verkleinert. Im Anagramm stellt sich nicht der „natürliche“ Sinn her, also eine semantische Beziehung, sondern eine syntaktische, die Beziehung zwischen Silben. Was wird in dem Kinderspiel also gelernt? Daß „Elefant“ kein lebendiges Tier ist, sondern ein syntaktisches Gebilde, ein Zeichengefüge. Als solches kann man es beliebig auseinandernehmen und zusammensetzen.

Der Inhalt schwingt im Senderhythmus

Ebendies lehrt uns auch das Fernsehen. Das Fernsehbild ist ein Anagramm. Es transportiert nicht nur Nachrichten, es verändert sie auch. Orientierten sich die Nachrichten früher am Inhalt und Ereignis („stringente“ Nachrichten), so sind sie heute zeitstrukturiert und „dekontextualisiert“. Das heißt, man bündelt verschiedene, inhaltlich nicht zusammenhängende Nachrichten, um sie zu bestimmten Zeiten zu senden (Tageszeiten, Wochenzeiten etc.). Die Folge sind bunt zusammengewürfelte, werbespotartige Nachrichten, die beim Zuschauer ein ständiges Umschalten verlangen – und die Bedeutsames neben Belangloses stellen. Damit zerstören sie die Bedeutsam-

keit zugunsten von trivialen Nachrichten: Der triviale Inhalt schwingt im Rhythmus der Sendezeit.

Das Design bestimmt das Bewußtsein

Unter der Hand entsteht ein neuer Begriff von Wahrheit: Wo es keine Kontinuität und keine Stringenz mehr gibt, gibt es auch keinen Widerspruch¹³. Die Kausalität geht in der Collage unter. Auch die empirische Wahrheit erleidet Schiffbruch: Die Nachricht ist nicht überprüfbar. Zum einen sorgt dafür das Tempo der Information. Quellennachweise widersprechen der Logik der Beschleunigung, sie gehören dem langsameren Medium des Buches an. Dennoch sind sie theoretisch möglich. Gravierender ist die Selbstreferenz von Nachrichten: wenn Nachrichten sich auf Nachrichten beziehen und Ereignisse eigens dazu inszeniert werden, um über sie zu berichten – wenn also der Nachricht keine äußere Realität mehr entspricht, an der ihr Wahrheitswert gemessen werden könnte.

Eine weitere Eigenschaft lichtgeschwinder Nachrichten ist ihre Anonymität: Absender und Empfänger sind unbekannt, d. h. die Nachricht öffnet sich einem Markt und wird zur Ware. Dies wirft Probleme auf in bezug auf die Glaubwürdigkeit von Nachrichten (das „Wahrheitskriterium“). An die Stelle des persönlichen Bürgen (wie in mündlichen Kulturen) oder der wissenschaftlichen Quelle (wie in der am Buchdruck orientierten Schriftkultur) treten Formgebung und Produktgestaltung: Das Design bestimmt das Bewußtsein. Eine Nachricht „kommt an“ und wird für wahr genommen, wenn die Form ihrer Darbietung mediengerecht, d. h. benutzerfreundlich und unterhaltend ist.

Die Bindung der Nachricht an ihre „Herkunft“ wird in dreifacher Hinsicht unterbrochen: Die persönliche, empirische und kausale Referenz gehen verloren. Personale, kausale und empirische Wahrheit werden durch Warenästhetik ersetzt, z. B. durch die angenehme Stimme und das sympathische Aussehen des Fernsehsprechers. Man könnte dies, wie Neil Postman, für die Neuaufgabe einer rhetorischen oder personalen Wahrheit halten¹⁴. Aber vergessen wir nicht: Es ist nicht der Fernsehsprecher, der die Glaubwürdigkeit der Nachricht erzeugt oder bezeugt. Es ist kein Zeuge oder Bürge, es sind seine im Fernsbild drapierten Ton- und Lichtreflexe. Der Fernsehsprecher ist keine Person, sondern ein Anagramm.

Die Realität erscheint, indem sie verschwindet

Die angesprochenen Punkte – der Verlust an Körperlichkeit sowie an räumlicher und semantischer Tiefe – betreffen denjenigen Teil der Realität, der im Verschwinden begriffen ist. Das nämlich, was sich dem Zugriff der Zeichen entzieht.

Es ist immer die gleiche Grundfigur: Jenseits der Bildfläche wird dekonstruiert, diesseits Kontext gestiftet. Der äußere Raum fällt auseinander, die Fernsehkamera baut ihn auf. Geschwindigkeit ist relativ und kann in Stillstand permutieren. Vor dem Fernsehbildschirm ist sie homogen. Auch der Zeitsinn als Funktion der Bildschärfe verliert seine „natürliche“ Bedeutung.

Allgemein ist ein Bedeutungsverlust zu verzeichnen. Der Sinn wird flüchtig und hinterläßt eine Oberfläche: Zeichen, die einmal auf eine Welt verwiesen haben. Die Welt wird zum Zeichen. Und in dieser rein syntaktischen Umgebung wird Kontext, wird Realität gestiftet.

Reine Information

Wie aber kann es reine Zeichen geben, Zeichen ohne Bedeutung? Verlieren diese dann nicht ihren Charakter als Zeichen?

Die Formel von der „Impllosion der Realität im Zeichen“ bedarf hier einer Umformulierung. Sie ist abgegriffen. Genau genommen ist es nämlich kein Bedeutungsverlust, sondern ein Bedeutungswandel. An dieser Stelle möchte ich einen alten ökonomischen Wortsinn wachrufen, den von „Handel und Wandel“: Die Bedeutung geht nicht „verloren“ (wie bei Hans im Glück der Warenwert), sondern wird getauscht, austauschbar. Dazu muß man sie teilen. Um die Bedeutungsteile wieder zusammenzufügen, d. h. um Kontext, um Realität zu stiften, muß man sie auf ein „allgemeines Äquivalent“ beziehen.

Und darin liegt der zweite Bedeutungswandel: Null und Eins sind nicht mehr einfache Zeichen. Sie „bedeuten“ nicht mehr dasselbe. Man kann mit ihnen zwar noch rechnen, so wie man auch mit Gold noch Zähne stopfen kann. Diese ihre Funktion als Zahl tritt jedoch hinter die Funktion zurück, Bezugspunkt für andere Zeichen und deren Deutungen, also Universalcode zu sein.

Wir haben nun einen doppelten Bedeutungswandel vollzogen. Allerdings ist dies ein „Wandel ohne Handel“, d. h. ohne Handeln. Um zu handeln, brauchen wir uns nicht die Hand zu reichen. Wir brauchen uns nicht örtlich, zeitlich oder personell zu berühren, denn die Ware, mit der wir handeln, ist weich: Soft-Ware.

Auch hier die Entkopplung von Körper und Kommunikation: Wir treffen uns auf einem „reinen“ Zeichenmarkt, also einem Markt, wo alle Zeichen und Bedeutungen austauschbar sind. Im Fernsehen z. B. sind nur Ton- und Lichtzeichen in Umlauf, auf dem Warenmarkt nur Wertzeichen. Wir integrieren diese und andere Teilmärkte zu einem binären Gesamtmarkt. Und auf diesen beziehen wir uns, wie frühere Gesellschaften auf das Geld. Dieser Markt wird Geld absorbieren und ersetzen. Denn Geld ist harte Ware: Hard-Ware.

Auch Elektrizität ist Hard-Ware, wenn auch geschmeidiger als Materie. Als Informationsträger ist sie schneller als mechanische Speicher. Mit der Lichtgeschwindigkeit machen wir demnach nicht unsere Körper, sondern Zeichen und Bedeutungen mobil. Und nur insofern sind Elektronen interessant: als Zeichenträger, nicht als Energieträger.

Anders gesprochen: Wir trennen Kontext und Lebensraum. Zwar leben wir in physischen Räumen und in menschlichen Körpern. Aber den Kontext zwischen diesen stellen wir außerhalb davon her. Wir lagern ihn aus – nicht in ein Lager, sondern einen Speicher. Dieser Speicher hat wahlfreien Zugriff (Random Access), d. h. wir können dort beliebige „Sinne“ ablegen. Und wenn unsere physischen Lebensräume zerfallen, können wir aus dieser Ablage beliebige „Sinne“ entnehmen, umwandeln, vervielfältigen und – gesellschaftlich verteilen.

Das entspricht dem, was McLuhan unter „reiner Information“¹⁵ versteht und zu Unrecht mit Energie gleichsetzt: Information, die sich in alles verwandeln kann, nicht *ohne* Inhalt, sondern mit *beliebigem, austauschbarem* Inhalt. Information, die nicht am Inhalt haftet und deren Begriff über den Griff hinausgeht.

Lichtgeschwinde Bits

Wenn ich mich im weiteren dem Computerbild zuwende, so wird der Aspekt der Realitätsstiftung klarer hervortreten. Es handelt sich hier allerdings um eine amputierte Realität: Sie grenzt alles aus, was nicht abbildbar ist.

Es wurde schon erwähnt, daß der Begriff des Bildes, im Sinne von etwas Visuellem, beim Computer problematisch ist. Treffender – wenn auch nicht ausreichend, da er den Gestaltungsaspekt nicht einschließt – ist der des Abbildes. Aus dem Charakter der Bits als Universalzeichen folgt nämlich, daß diese nicht nur Träger visueller, sondern auch anderer Information sein können. Das heißt zunächst, daß die Bilder vollständiger werden: Sie bilden nicht nur das ab, was wir sehen, sondern beziehen andere Sinne in die Abbildung mit ein.

Vordergründig gesehen, tut dies auch das Fernsehen, indem es Bilder und Töne gemeinsam überträgt. Dazu bedarf es jedoch zweier getrennter Kanäle, ebenso wie der Tonfilm je eine Ton- und Bildspur benötigt – zumindest solange diese Medien noch analog arbeiten.

Beide Kanäle, der für die akustische und der für die optische Übertragung jeweils zuständige, sind überdies undurchlässig. Akustische kann nicht in optische Information übersetzt werden, z. B. Sprache nicht in Schrift, wie das bei mündlich gesteuerten Schreibautomaten der Fall ist.

Damit ist die Grenze analoger Übertragung benannt: Der analoge Code verbleibt im selben Medium, er ist kein Universalcode.

Das Giralgeld der Zeichen

Wissen wir eigentlich, was es heißt, einen Universalcode zu haben – eine Recheneinheit, in der alle Zeichen verrechnet werden können, in der alles abgebildet werden kann, sofern es überhaupt abbildbar ist?

Die Wirkung des Binärcodes ist vergleichbar mit dem Einbruch des Geldes in eine Naturalwirtschaft: Der Geldtausch verwandelt Produkte in Waren und zentriert Waren und Warenbesitzer um das Geld. Der Austausch von Bits verwandelt die Realität in Zeichen und zentriert Zeichen und Zeichenbenutzer um den Binärcode. Die Bits sind das Giralgeld der Zeichen, das alle Zeichen zirkulieren läßt und die Realität durch Zeichen ersetzt. Sie eröffnen einen Markt, der alle Medien verbindet und austauschbar macht.

Gefährliche Bindungen

McLuhan redet von „liaisons dangereuses“ (gefährlichen Bindungen) und führt diese auf die Elektrizität zurück. Die Elektrizität schaffe eine „Kreuzung oder Hybridisierung von Medien“, erzeuge „Energie aus Bastarden“¹⁶. Er bezieht dies auf den Fernseher als elektronisches Medium. Solange das Fernsehen jedoch analog arbeitet, gibt es nur eine begrenzte Addition von Ton und Bild, keine weitergehende Verschmelzung.

Die eigentliche synthetische Kraft geht von den Bits aus, nicht von der Elektronik. Der Binärcode selber ist älter und kommt aus der Mechanik. Z. B. überträgt eine Spieluhr Kurbelbewegung in Musik – mit Hilfe von Bits. Ersetzt man nämlich die Zacken der Spielwalze durch magnetisierte Stellen und die glatte Oberfläche durch nicht-magnetisierte, so erhält man ein digitales Tonband. Leibniz konstruierte seine Rechenautomaten nach diesem Spieluhrprinzip. Herrmann Hollerith

diente als Vorbild für die von ihm entwickelte Lochkarte – die Webplatte des Jacquardwebstuhls.

Auf mechanischer Grundlage arbeitet der Binärkode zu langsam. Erst die lichtgeschwinde Übertragung von *Binärzeichen* entfaltet die synthetische Kraft, von der McLuhan spricht. Die Elektrizität fungiert als Katalysator: Sie führt der Verschmelzung Energie zu – in Form der Lichtgeschwindigkeit. Damit beschleunigt sie die Reaktion, sie ermöglicht sie nicht.

Computerbild – komplett

Was bedeutet nun die von den Bits bewirkte Verschmelzung der Medien für das Computerbild? Kurz gesagt: Die Bilder und Abbilder sind nicht mehr rein visuell, sondern werden vervollständigt – bis zu dem Punkt, wo der Abstand zwischen Bild und Realität nicht mehr kenntlich ist. Die Geschichte des Computerbildes ist die Geschichte seiner schrittweisen Komplettierung. An ihrem Anfang steht die Eroberung der Computerschrift durch das Punktbild, an ihrem Ende stehen die Entthronung des Augensinns und das Verschwinden des Alphabets. Sie verläuft in folgenden Stationen:

1. Das Bild erobert die Schrift.

Das Computerbild ist heute noch weitgehend ein Schriftbild, das Zahlen, Buchstaben oder eine Kombination aus beidem verarbeitet – inclusive der Sonderzeichen, z. B. für Arithmetik und Interpunktion. Allerdings erkannte man schon in den 50er Jahren, daß man mit Hilfe von Computern nicht nur Zahlen und Texte, sondern beliebige Zeichen manipulieren kann. So setzte Allen Newell Anfang der 50er Jahre in den USA einen Rechner ein, der für die Simulation einer Luftverteidigung Radarkarten erzeugte. „Dabei gab der Computer nicht Zahlen, sondern Punkte auf einer Landkarte aus.“⁴⁷ Newell bediente sich hier einer Technik, die von der Fernsehübertragung her bekannt war – der des Punktbildes: Man zerlegt ein Bild in winzige Punkte und setzt es anschließend wieder in ein Mosaik von Punkten zusammen.

Im vorigen Jahrhundert schon hat die Bildtelegrafie die herkömmliche Zeitung mit Bildmaterial angereichert und die Illustrierte geschaffen: Die Schrift wurde mit Bildern illustriert.

Der elektronische Bildpunkt des Fernsehens hat, wie oben gezeigt, den Hörfunk zum lichtgeschwindigen Tonfilm erweitert: Ton und Spra-

che wurden mit Bildern illustriert bzw. dem Fernsehbild wurden Geräusche unterlegt.

Auch heute, auf binärer Grundlage, wirkt das Punktbild komplettierend: Der ganze Bereich der Computergrafik beruht auf dem gleichen Prinzip eines elektronischen Pointillismus. Dieser verwandelt die Computerschrift in ein Punktbild – zur bewegten Illustrierten. Streng genommen aber geht es nicht mehr um Illustration, sondern Verschmelzung: Die Schrift *ist* Grafik. Sie *ist* ein Punktbild.

2. Der Bildschirm wird zum Markt.

Beim Bildschirmtext handelt es sich um eine bewegte „Illustrierte“: ein Nachrichtenmagazin, das in farbigen Bildschirmseiten gebunden wurde und nicht nur Informationen, sondern auf Wunsch auch Waren ins Haus liefert.

Der Bildschirmtext ist somit mehr als „Bildschirm“ und „Text“. Die Sprache beginnt hier zu versagen. Auch der Begriff „Datenkommunikation“ ist zu klein, um den Vorgang hinreichend zu beschreiben: Mit dem Bildschirmtext werden nicht nur Daten, sondern auch Waren, Rechtsansprüche und Eigentumstitel bewegt. Hinter dem Bildschirmtext steht ein breites Signalsystem, das nicht – wie der Fernseher – nur Haushalte mit Sendeanstalten, sondern Kunden, Firmen und Bankkonten zu verbinden vermag. Der Bildschirmtext ist damit auch ein Markt, d. h. ein Ort, wo – nach volkswirtschaftlicher Definition – Angebot und Nachfrage zusammentreffen.

3. Das Bild erobert den Tastsinn.

Das binäre Punktbild unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt von seinen analogen Vorläufern: Es ist ein interaktives Bild. Da die binäre Information von Rechnern verarbeitet wird, kann das Bild auf den Zuschauer reagieren – und umgekehrt. Dieser ist kein reiner Zuschauer mehr, sondern avanciert zum „Benutzer“, der mit dem Bildschirm in einem Dialog kommuniziert. Er tut dies vermittelt seiner Augen und seiner Hände.

Damit erreicht das Computerbild eine intensive taktile Dimension. Insbesondere der in Videospiele realisierte interaktive Computerfilm bezieht den „Zuschauer“ in einer ganz anderen Weise mit ein, als die Einbahn-Kommunikation des Fernsehens das je vermag.

Es verschwimmen zwei Realitätsebenen: die des Bildes und die des Benutzers.

Der traditionelle Film zieht noch eine deutliche, rituelle Grenze zwischen Abbild und Realität: Man verläßt das Haus, zahlt Eintritt und begibt sich in einen eigens dafür abgedunkelten Raum – man übertritt also eine spürbare Schwelle zur Welt der Phantasie.

Mit dem Einzug des Fernseher in die Haushalte wird diese Grenze aufgeweicht. Der Bildschirm greift in den Alltag ein. Er modelliert den Zuschauer und sein Wohnzimmer: Bewegte Bilder erzeugen den reglosen Zuschauer. Dennoch verbleibt dem Zuschauer ein Kriterium, an Hand dessen er Fernseh- und sonstige Realitäten zu unterscheiden vermag: seine Reglosigkeit. Der eigene Aktivitätsmangel produziert ein gewisses Gefühl der Unwirklichkeit – und verschafft so Gewißheit über die Unwirklichkeit: „Es ist ja nur Film.“ Dem passiven Fernsehzuschauer dient seine Reglosigkeit somit als Wahrheitskriterium.

Diese Orientierung geht nunmehr verloren: Das interaktive Computerbild setzt den Zuschauer in Bewegung, wodurch der Film für ihn wirklicher und die Wirklichkeit zum Film wird.

4. Das Bild wird zur Plastik.

Im Computer Aided Design (computerunterstützte Konstruktion) und Computer Aided Manufacturing (computerunterstützte Fertigung) wird das Computerbild um eine neue Stufe vervollständigt – auch im taktilen Sinne. Allerdings wird der Zuschauer nicht in das Bild einbezogen, sondern das Bild tritt aus der Bildfläche heraus – in den Raum. Es entstehen Bilder zum Anfassen: Werkstücke, reale Objekte. Das Computerbild wird zur Plastik.

Zwar sind die verschiedenen Bildebenen auch in der Fläche darstellbar, etwa als perspektivischer Scherenschnitt auf dem Papier oder dem Bildschirm. Dennoch verfügt das innere, virtuelle Bild im Elektronengehirn tatsächlich über Höhe, Breite und Tiefe. Die Bildebenen werden um eine Raumachse gedreht und zur Plastik montiert – vor dem inneren Auge des Rechners. Die Plastik kann als solche auch ausgegeben werden, mit Hilfe einer numerisch gesteuerten Fräsmaschine oder eines Roboterarms, in Styropor oder Metall. Im ersten Fall mag es sich „nur“ um ein Modell, im zweiten um ein „echtes“ Werkstück handeln – z. B. um die Kurbelwelle eines Autos.

Worin besteht nun der Unterschied zwischen Modell und Wirklichkeit? Es gibt keinen: Die Fräsmaschine ist Ausgabegerät wie Drucker oder Bildschirm. Der Metallblock ist Ausgabemedium wie Papier oder Styropor. Und die Kurbelwelle verhält sich zum Metallblock wie die Konstruktionszeichnung zur Papierunterlage: Sie ist der in Metall

gravierte Abdruck eines inneren Rechnerauges. Sie ist zugleich Abbild und reales Objekt.

5. Das Bild wird zum inneren Auge.

Inzwischen fand unter der Hand eine Umzentrierung statt. Bisher stand das Original im Zentrum und sollte möglichst „naturgetreu“, also möglichst vollständig abgebildet werden. Die Abbilder wurden nach dem realen Objekt ausgerichtet, dieses gab die Richtung der Abbildung vor.

Nun wird das reale Objekt selber zum äußeren Abbild, neben andere Abbilder eingereiht und um ein inneres, virtuelles Bild zentriert.

Von diesem Zentrum aus kann, mit Hilfe der universellen Bits, eine Übertragung in jedes beliebige zwei- oder dreidimensionale Ausgabemedium erfolgen. Die Frage, ob dieses abgebildet oder real sei, verliert an Bedeutung. Treffender ist die Unterscheidung in Zentraleinheit und Peripherie, und vom Standpunkt der EDV ist das reale Objekt Peripherie.

Wie ist das neue Zentrum, um das die Abbilder und Objekte sich gruppieren, nun im einzelnen beschaffen? Es handelt sich um ein virtuelles, intern gespeichertes Punktbild, das im Prozeß seiner Vervollständigung das Original, von dem es als Kopiervorlage ausging, eingeholt und überholt hat. Dabei hat es seine Anschaulichkeit verloren. Neben Höhe, Breite und Tiefe verfügt es über zusätzliche Informationen wie Soll-Bruchstellen, Oberflächeneigenschaften usw. Bei Montagevorgängen, wo Werkstücke in der Bewegung erfaßt werden sollen, kommt eine Zeitachse hinzu. Überdies sind seine Parameter variabel, die Raumbilder können im Maßstab verändert, in der Ebene gedreht, im Winkel geneigt werden. Als n-dimensionale Matrix ist es nicht mehr anschaulich.

Das virtuelle Bild des Rechners ist also vollständiger als seine anschaulichen – und gegebenenfalls anfaßbaren – Ausgaben. Es ist nicht konkret, sondern abstrakt. Als „überkomplettes“ inneres Bild hat es die Form der Anschauung verlassen und nähert sich der Denkform. Beim Menschen bezeichnet man diesen Vorgang als Kategorienbildung.

Es geht im folgenden nicht nur um Abbildung, sondern um Sehen und Erkennen. Das ist nicht neu. Eine reine Abbildung hat es nie gegeben, sie war immer auch eine Umbildung – nach dem inneren Auge des Menschen. Neu ist nur die Rolle der Technik: daß dies heute Maschinen tun.

Ich rekapituliere: Im Verlauf seiner Vervollständigung richtet sich das Computerbild nach innen. Die optische Prothese dringt hinter die Netzhaut in den Kopf ein und bemächtigt sich der für Sehen und Erkennen notwendigen Kategorie.

In der EDV heißt diese Kategorie „Muster“ (engl. „pattern“). Muster sind Erkennungsraster. Sie werden wie Schablonen über Bilder, Objekte und Sprache gelegt. Paßt die Schablone, so wird das Bild, Objekt oder Wort „erkannt“.

6. Das innere Auge lernt sehen.

Ein Beispiel ist die optische Werkstückerkennung: In einem Volkswagenwerk in Hannover ziehen zwölf verschiedene Typen von LKW-Achsen an einem optischen Sensor vorbei. Dieser besteht aus einer Fernsehkamera und einem mit ihr verbundenen Rechner. Der optische Sensor soll die LKW-Achsen identifizieren und anschließend einen Roboter darüber informieren, um welche Achse es sich handelt und welches Spritzprogramm dieser aus dem Speicher laden und abarbeiten soll, um die jeweilige Achse mit Unterbodenschutz zu beschichten. Dazu erfaßt die Kamera die Konturen der Achse, erzeugt also eine Art Scherenschnitt. Dieser Scherenschnitt wird binarisiert, d. h. die Punkte des Fernsehbildes nehmen entweder den Wert „schwarz“ (bzw. „1“) oder den Wert „weiß“ (bzw. „0“) an. Auch Grau- und Farbschattierungen sind möglich, aber für diesen Zweck nicht erforderlich. Anschließend legt der Rechner über die Bildpunkte Sichtfenster, d. h. er prüft für jede Achse eine spezifische Kombination schwarzer und weißer Flächen ab¹⁸.

Diese Sichtfenstertechnik ist verhältnismäßig einfach. Der optische Sensor kann außerdem die Fläche und den Umriß des Scherenschnitts berechnen und so seine Erkennungsschablone erweitern. Die Achsen müssen jedoch genau positioniert sein, da sich sonst andere, nicht vergleichbare Scherenschnitte ergeben.

Die nächste Stufe wäre, die Schablone in der Fläche und im Raum zu drehen, um auch ungeordnete oder bewegliche Werkstücke „erkennen“ zu können. Solche Erkennungssysteme gibt es. Allerdings steigt der Rechenaufwand beim Übergang in die dritte Dimension gewaltig an, so daß diese Systeme nicht wirtschaftlich bzw. zu langsam sind.

Eine weitere Entwicklungsstufe besteht darin, die Bewegung des Roboterarms mit der Fernsehkamera rückzukoppeln, d. h. einen Informationsfluß im Kreis zu schalten. Bisher handelte es sich um eine reine Kausalkette: Wenn Achse A, dann Spritzprogramm A usw. Zudem läuft das Spritzprogramm im „Play-Back-Verfahren“, d. h. es

kann nur stereotyp wiederholt werden. Rückgekoppelte Systeme erlauben dagegen, daß der Roboter seinen Bewegungsablauf aus der Situation neu berechnet. Sie werden heute zunehmend in der Montage eingesetzt. Z. B. ortet eine Fernsehkamera die Radnabe eines Autos, die optischen Signale werden in Bewegungen eines Roboterarms übertragen, der einen Reifen auf die Nabe montiert. Diese kann sich hierbei, z. B. auf einer Fördervorrichtung, bewegen. Man bezeichnet dies auch als „anpassungsfähigen“ oder „intelligenten“ Roboter.

Dem Roboter fehlt jedoch ein Merkmal von „Intelligenz“: Er kann seine Erkennungsschablone nicht selbst erzeugen, sie ist – von Menschen – vorgegeben. Auch hier ist eine Dynamisierung möglich. Es gibt optische Sensoren, die ihre Schablonen entwickeln und verändern. Man spricht dann von „Lernfähigkeit“.

7. Das innere Auge lernt sprechen.

Spracherkennung beruht auf solchen lernfähigen Programmen. Man bedient sich dabei auch der Sichtfenster, nur legt man sie nicht über visuelle, sondern über akustische „Bilder“: Von dem Tonbild wird ein „Scherenschnitt“ erzeugt, d. h. eine zweidimensionale Matrix. Statt aus Höhe und Breite besteht diese in Richtung der Y-Achse aus Lautmerkmalen, in X-Richtung aus Zeitsegmenten¹⁹. Man kann so gesprochene Wörter rastern, z. B. Codenummern, die von Arbeitern in ein Mikrofon gesprochen werden. Der Rechner prüft, ob je Zeitschlitz die Lautmerkmale zutreffen oder nicht. Er legt also über das Tonbild schwarze und weiße „Sichtfenster“. Das Prinzip der Worterkennung – und vielleicht sogar das Programm – ist dasselbe wie beim maschinellen „Sehen“. Hier offenbart sich der universelle Charakter der Bits: auf der Grundlage analoger Abbildung wäre es nicht möglich, dasselbe Erkennungsprinzip universell anzuwenden – in einer optischen und akustischen Umgebung.

Spracherkennungssysteme werden in der Lagerhaltung eingesetzt, z. B. bei Ford in Köln. Das Erkennungssystem muß dabei in der Lage sein, sich auf die verschiedenen Sprachgewohnheiten der Lagerarbeiter einzustellen. Es muß lernfähig sein. Sein Erkennungsmuster ist also nicht statisch, sondern wird dynamisch entwickelt – nach einer kurzen Lernphase im „Gespräch“ mit dem Arbeiter.

Immerhin, die Spracherkennung ist fähig, eine primitive Sprache aus Codenummern zu verstehen, und signalisiert dieses Verständnis über einen Bildschirm, der die Buchung in der Lagerdatei anzeigt. Der

Lagerarbeiter braucht zwar nicht zu schreiben, aber er muß lesen können.

Auch diese Hürde wird heute überwunden: Computer können nicht nur hören, sondern auch sprechen. Anstelle der Bildinformation können sie synthetische Sprachsignale ausgeben. Sie tun dies nicht nur mit Codenummern, sondern mit „natürlicher“ Sprache. Allerdings bedarf es dazu komplexerer Verfahren als der geschilderten Sichtfenstertechnik, u. a. „semantischer“ Netze.

8. Das Alphabet löst sich vom Bildschirm.

Hier wird ein Punkt erreicht, wo Kulturtechniken sich umdefinieren. Zur Zeit ist der Computer, im Gegensatz zum Fernsehen, noch mit der alphabetischen Schrift verbündet. Diese Bindung zeigt heute Auflösungserscheinungen. In Zukunft wird es möglich sein, die alphabetische Tastatur durch ein Mikrofon und den Bildschirm durch einen Lautsprecher zu ersetzen. Man wird, als Analphabet, Wissen in den Computer hineinsprechen und dieses, nachdem es verarbeitet ist, mündlich wieder abrufen können.

Der Fortlauf der Betrachtung hat, so hoffe ich, eine Tendenz zum Vorschein gebracht: die Tendenz des Binärcodes, Bilder zu vervollständigen und im Verlauf dieser Vervollständigung Medien miteinander zu verschmelzen. Diese Tendenz folgt direkt aus dem Charakter der Bits als Universalzeichen. Sie berechtigt, statt von technischen Prothesen von deren Implosion in einem technischen Körper zu sprechen.

Die Komplettierung der Bilder berührt zugleich eine Frage von größerer Reichweite – die nach dem Verhältnis von Abbild und Realität bzw. nach der realitätsstiftenden Wirkung der Bits. Sie führt in zwei Richtungen: zur Realität als Kopie und zur Realität als Variante. Erstere vermindert den Abstand zwischen Bild und Realität, letztere beseitigt ihn.

Die Realität als Kopie

Komplette Bilder vermindern die Distanz zum realen Objekt. Die Kopien werden immer besser und gleichen sich bestehenden Realitäten an. Indem sie diese vervielfältigen, vermehren sie sich schneller als die Originale und verdrängen sie endlich, d. h. sie zerstören deren Originalität oder „Aura“²⁰.

Sie nähern sich damit einem mimetischen Ausdruck. Das entspricht etwa dem, was man in der Alltagssprache als Simulation bezeichnet:

Simulieren heißt etwas vortäuschen, so tun, „als ob“. Man simuliert z. B. eine Krankheit. In der negativen Umkehrung könnte man von „dis-simulieren“ sprechen: etwas verbergen, so tun, „als ob nicht“. Letzteres entspräche dem Wolf im Schafspelz, ersteres dem Schaf im Wolfspelz.

In beiden Fällen wird etwas vorgespiegelt, das Vorhandensein oder die Abwesenheit von etwas Realem. In beiden Fällen wird unterstellt, daß Simuliertes und Reales sich unterscheiden. Die Simulation zielt zwar darauf ab, diesen Unterschied zu verwischen, aber es gibt ihn. Das Realitätsprinzip ist nicht außer Kraft gesetzt.

Die Realität als Variante

Was ist nun aber, so fragt Jean Baudrillard treffend, wenn diese „souveräne Differenz“²¹ verschwindet – wenn der Simulant seine Krankheit an sich selbst erzeugt, durch die Simulation? Täuscht der Simulant seine Krankheit vor oder ist er „wirklich“ krank? Oder ist er vielleicht krank, aber auf eine unwirkliche Art?

Die Frage läßt sich nicht beantworten. Hier versagen die Begriffe „Realität“ und „Simulation“, weil sie auf einem Unterschied beruhen, der im Verschwinden begriffen ist.

Entweder finden wir also eine neue Sprache, sei es, indem wir neue Wörter schaffen, sei es, indem wir den alten Wörtern neue Bedeutungen zumessen.

Oder wir halten an dem Unterschied weiter fest, indem wir ihn als ein schutzwürdiges Gut betrachten, ihn wehrhaft verteidigen und dort, wo er nicht mehr kenntlich ist, nachträglich wiederherstellen – um auf diese Weise die Realität zu simulieren.

Im Grunde genommen beruht der Versuch, die Realität zu retten, auf einer Illusion: Nachahmung ist nicht das Wesen der Abbildung. Nachahmung zielt auf Wiederholung und Identität. Einem Gesetz der Abbildung zufolge gibt es jedoch kein reines, vollständiges Abbild. Eine Kopie bildet nicht nur ab, sie bildet um. Jeder Kopiervorgang erzeugt Abweichungen gegenüber dem Original, die bei einer einzelnen Kopie kaum sichtbar sein mögen, aber bei massenhafter Wiederholung des Kopiervorgangs auftauchen: Die Kopie deformiert das Original. Und in diesen „Prototypdeformationen“, einem Bereich der Künstlichen Intelligenz, liegt die realitätsstiftende Kraft der Bits.

Ein Prototyp ist ein Vorbild. Der Prototyp des Autos z. B. ist die Pferdekutsche, und den ersten Autos ist sie auch deutlich anzusehen. Inzwischen ist die Pferdekutsche der Keilform gewichen, und die

Pferdestärken heißen Kilowatt. Im Verlauf der technischen Evolution wurde der „Prototyp deformiert“: Das Auto hat sich von seiner Kopiervorlage gelöst und eine neue, „eigene“ Form entwickelt. Diese Formbildung war an die Nachbildung eines Vorbilds gebunden – und an seine Zerstörung. Die Gesetze der Formbildung beruhen daher auf Abbildung und Deformation. Die Kopie deformiert die alte, die Deformation erzeugt die neue Form – oder, wie Walter Benjamin sagt, das Schöpferische ist „dem tiefsten Wesen nach Variante; der Widerspruch sein Vater und die Nachahmung seine Mutter“²².

Man kann die Deformation, die im Falle des Autos mehrere Jahrzehnte gedauert hat, abkürzen und „auf dem Rechner durchspielen“. Damit ist das getroffen, was man in der EDV unter Simulation versteht: der spielerische Umgang mit dem Original. Das beinhaltet zweierlei: Übertragung auf den Rechner, also binäre Abbildung, *und* Variation des Originals. Die Kopie verbindet sich nunmehr mit der Variante – und erzeugt bzw. „generiert“ sie. In der EDV wird, in Anlehnung an die Genetik, auch statt von Variation von „Generation“ geredet. Die entscheidende Frage innerhalb dieser „Evolutionsstrategie“ ist, ob die Generationen „mutieren“, d. h. ob der Computer „schöpferisch“ sein und neue Formen entwickeln kann – oder nur „Unterschiede ohne Verschiedenheit“²³.

Diese Frage führt zu weit, als daß ich sie hier beantworten könnte. Ich möchte jedoch auf eine Änderung des Blickwinkels hinweisen: Was im Falle der „reinen Kopie“ noch unerwünscht ist, wird zum bewußten Prinzip erhoben. Es kommt demnach auf „naturgetreue Abbildung“ gar nicht an. Die Deformation des Originals durch die Kopie ist nicht nur unvermeidlich, sondern beabsichtigt.

Unter dieser Perspektive wird das Verhältnis von Abbild und Realität umzentriert. Die Kopie bemächtigt sich des Originals, indem sie dieses als Simulationsvariante in die Abbildung einbezieht: Was als Vorbild in die Abbildung einging, die Realität nämlich, kommt nun als Nachbild aus ihr heraus – und liefert weiter das Material für die eigene Verformung. Die Realität als Variante ist fester Bestandteil der Abbildung. Realität und Bild verhalten sich zueinander wie der Teil zum Ganzen. Das Bild ist „überkomplett“.

Ein rein informatives Nachwort

Der Artikel handelte von einem alten Traum: Menschen außerhalb von Menschen nachzubilden. Für diese Nachbildung braucht man ein Vorbild – eine Vorstellung nämlich von dem, was der Mensch „ist“: Körper, Geist, Seele oder was immer.

Nun gilt bei Nachbildungen ein strenger Unvollständigkeitssatz: Angenommen, meine Vorstellung vom Menschen ist unvollständig, so kann ich ihn zwar nicht vollständig nachbauen, aber doch bestimmte Aspekte. Wenn schon nicht einen ganzen Menschen, so doch einzelne Körper- oder Hirnteile.

Im 18. Jahrhundert waren dies z. B. der Maschinenmann und die Rechenmaschine: Androiden, d. h. mechanische Puppen, die u. a. schreiben und Klavier spielen können, sowie eine Art intelligente Spieluhr. Man verwendete hier noch ein schwerfälliges Material: Zahnräder, Nockenscheiben, Spielwalzen, Hebel usw., mit deren Hilfe man Kräfte und Materie geschickt kombinierte. Kurzum: Man verwendete Kraft und Materie. Körper und Seele waren unhandlich. Niemand, auch nicht der Erfinder, kam auf die Idee, daß diese Nachbildungen mit Menschen identisch seien, gilt doch der oben erwähnte Unvollständigkeitssatz.

Im 19. Jahrhundert wurde dieses Material durch ein geschmeidigeres ergänzt: reine Energie. Der Maschinenmann konkurrierte nun gegen Elektronen und Wellen, die sich mit Lichtgeschwindigkeit über den Erdball ausbreiteten: die akustischen und visuellen Echos des Menschen, deren Nachhall heute zunimmt, im Gegensatz zum natürlichen Echo. Nun würde doch niemand behaupten, der Mensch bestünde nur aus Ton- und Lichtreflexen, so wie im Radio, Fernsehen oder Telefon. Warum also die Beunruhigung?

Beunruhigt war nur der mechanische Kollege. Trotz Auto, Flugzeug und anderen Raffinessen konnte er die Mobilität seines elektronischen Konkurrenten nicht einholen. So verhärmte er. Bis dann alle aufatmeten, als etwa in den 70er Jahren der elektronische Kollege ihn eines Kamerablickes würdigte (Es war eine Fernsehkamera), dieser ihm dafür den Roboterarm reichte und sie sich an einem neutralen Ort, einem Elektronengehirn, trafen. Denn sie hatten endlich eine gemeinsame Sprache gefunden – die Maschinensprache. Um frühere Unstimmigkeiten zu vermeiden, kamen sie überein, ihre materiellen und energetischen Anteile auf eine gemeinsame Basis zu stellen und, sofern noch nicht geschehen, in reine Information zu verwandeln. Nicht irgendeine Information, nein: reine Information, ohne besonderen Inhalt. Denn der Inhalt hinderte sie daran, alles, womit sie kommunizierten, z. B. den Menschen, dazu zu veranlassen, sich ebenfalls in reine Information zu verwandeln – in 0 und 1. Darin lag nämlich ihr Wesen. Und niemand wird ernsthaft behaupten, der Mensch bestünde nur aus 0 und 1. Herrscht hier doch ein strenger Unvollständigkeitssatz.

Anmerkungen

- ¹ Freud, Sigmund: Der Mensch als Prothesengott, in Volker Spierling: Lust an der Erkenntnis – die Philosophie des 20. Jahrhunderts, Serie Piper, München/Zürich 1986, S. 318 f.
- ² McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle, Econ-Verlag, Düsseldorf/Wien 1968, S. 51 f.
- ³ Postman, Neil: Das Verschwinden der Kindheit, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1983, S. 87.
- ⁴ Virilio, Paul: Das öffentliche Bild, Benteli Verlag, Bern 1987, S. 9
- ⁵ Ebenda, S. 33.
- ⁶ McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 341.
- ⁷ Virilio, Paul; Lotringer, Sylvère: Der reine Krieg, Merve Verlag, Berlin 1984, S. 34.
- ⁸ Ebenda, S. 67.
- ⁹ „Elektrisch zusammengezogen ist die Welt nur mehr ein Dorf.“ (McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 10-11, vgl. auch S. 103).
- ¹⁰ Virilio; Lotringer: Der reine Krieg, S. 63.
- ¹¹ Beim Film sind „... die Bilder dadurch präsent, daß sie in 24 Bildern pro Sekunde vorbeifliegen. Sie sind präsent, weil sie schnell weg sind“ (ebenda, S. 86). Das stimmt nur zum Teil, in Hinsicht auf das bewegte Bild. Man kann einen Film jedoch anhalten: als stehendes Bild ist er auf Zelluloid noch gebannt, auf der Leinwand noch sichtbar – im Gegensatz zur magnetischen Aufzeichnung (MAZ). Erst beim Fernsehbild entsteht ein Zwang zur Bewegung: Es muß sich bewegen, damit es erscheint.
- ¹² „Ich meine, daß der ‚Tastsinn‘ nicht so sehr ein gesonderter Sinn ist, als vielmehr gerade im Wechselspiel der Sinne selbst besteht. Dies ist auch der Grund, warum er verkümmert, wenn dem Sehvermögen eine gesonderte und abstrakte Intensität verliehen wird“ (McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis – das Ende des Buchzeitalters, Econ-Verlag, Düsseldorf/Wien 1968, S. 93).
Zum Begriff der Taktilität und des Common Sense vgl. auch McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 71.
Zum Begriff der Synästhesie ebenda, S. 123
- ¹³ „Bringt man den Kontext zum Verschwinden oder löst man ihn in Bruchstücke auf, so verschwindet zugleich der Widerspruch“ (Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode, 4. Aufl., Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1985, S. 136).
- ¹⁴ „Letztes Kriterium für die Wahrheit eines Satzes ist die Glaubwürdigkeit des Sprechers“ (ebenda, S. 126).
- ¹⁵ „Die Botschaft des elektrischen Lichtes ist die vollkommene Veränderung. Es ist reine Information, ohne jeden Inhalt, der sein Verwandlungs- und Informationsvermögen schmälern könnte“ (McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 62, vgl. auch S. 67 f.).
- ¹⁶ Ebenda, S. 58.
- ¹⁷ Holden, Constanze: Wir sind nicht so kompliziert, wie wir denken. In Psychologie Heute. Januar 1987, Beltz Verlag, Weinheim 1987, S. 59.

- 18 Steffens, Heiko; Spindler, Henry: Industrieroboter. 2 Aufl., Colloquium Verlag, Berlin 1987, S. 79.
- 19 Kessler, Claus: Europäer - Technologen zweiter Klasse? In COM 5/86 (Sept./Okt.), Siemens AG, Berlin/München, S. 9.
- 20 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1963, S. 15.
- 21 Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Merve Verlag, Berlin 1978, S. 8.
- 22 Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. S. 62.
- 23 Weizenbaum, Joseph: Kurs auf den Eisberg. Serie Piper, München, Zürich 1987, S. 126.

Dietmar Kamper

„nature morte“ und Mimesis des Schreckens Über Körpertexte in Schriftbildern

Die folgenden Überlegungen nehmen ihren Ausgang bei den Leichen-Bildern der Malerin Heike Ruschmeyer (These 1-3), vermitteln deren changierende Botschaft mit einigen Ambivalenzen des Zeitgeistes (These 4-6) und fragen schließlich nach dem Stand des Zivilisationsprozesses an der Nahtstelle von Körpern und Bildern (These 7-9). Dabei macht sich der Gedankengang eine Eigenart der über jeden Sinn hinausgetriebenen technologischen Entwicklung zunutze. Auch in purer Funktionalität gibt es Ausdrucksmuster, die gegen den Strich gelesen werden können, selbst das Tote hat eine Physiognomik, sogar die Verwesung. Menschliche Mimesis ist noch als leerlaufende Simulation in der Lage, die interface-Struktur von Körpern und Bildern am Punkt ihrer Unmenschlichkeit zum Ausdruck und zur Sprache zu bringen. Die Darstellung des Toten als Totes erscheint als eine Weise des Lebens.

These 1

Die Bilder sind solche des banalen Todes,¹ gemalt nach dem Polizeibericht, nach Photos der Gerichtsmedizin von Opfern verschiedener Verbrechen, Vergewaltigung, Mord, Selbstmord. Und doch sind die dargestellten Körper leuchtende Inbilder. Darin liegt ihre Provokation. Der Betrachter der Bilder gerät gewissermaßen in eine Falle. Er findet etwas Faszinierendes an einer Stelle, wo er nur Grauen vermutet hatte. Leichen sind offenbar attraktiv, wenn die Kunst mitspielt. Das wird als Zumutung erfahren. Also erfolgt Abwehr oder gar die Beschuldigung der Künstlerin, eine perverse Freude am Entsetzlichen zu haben. Dabei ist das Abstoßend-Anziehende gar nicht das, was man sieht, sondern ein Unsichtbares besonderer Art, ein Schattenwurf aus jenem Gespensterreich des Todes, das sich selbst nie zeigt, ein Ungeheuer, das nicht „Monstrum“ werden kann, eine im Einbruch von Gewalt sich manifestierende Absenz des Sinns, die dennoch (wie eine Riesenschnecke über Nacht) unablässig Spuren hinterläßt in der heilen, hellen Ordnung der Menschen. Was man sieht, sind strangulierte Körper, kurz nach dem letzten Krampf, vergewaltigte und aufgerissene Körper junger Mädchen, die noch bluten aus einem nackten, offenen Geschlecht, Körper von freiwillig Verschiedenen, die gemeinsam „gingen“, um einander den Schrecken des Verlassenseins zu ersparen, immer noch verwickelt in ein Gespräch, obwohl niemand niemals mehr zuhören kann. Was man sieht, ist das Überstehende des Abschieds, des Abbruchs von Körpern, denen Gewalt angetan wurde, sei es aus Lust am Leben, sei es aus Lust am Tod. Diese übrig gebliebenen „Stücke“ einer gewaltsamen Zerstückelung bilden seltsame Konfigurationen, Todesszenen als Stilleben, die von einer gewordenen, verwesenden Wirklichkeit zeugen, in der Körper noch Körper waren, Votivtafeln, die in der Weise einer „nature morte“ die untoten Gespenster bannen sollen, damit sie nicht wiederkehren als Doppelgänger, klagend und fordernd das ungelebte Leben von den Lebenden.

These 2

Wahrnehmung an solcher Grenze ist in der Tat unerträglich. Schon immer hieß die Formel aller Strategie der Erträglichkeit: „Zu tief im Leben ist zu nah am Tod“..., was sich auch umkehren läßt. Aber der Übergang beider ineinander ist ähnlich wie der Kreuzpunkt von Körpern und Bildern ein notwendiger Quellgrund der Kunst. Man muß sich – vorübergehend – in die Nicht-Existenz stellen, um zur Existenz überhaupt kommen zu können. Erst die Probe mit dem Unerträglichen macht produktiv. Die Mimesis des Schreckens hat jene „nature morte“ zum Vorwurf. Sie muß sie, obwohl unerträglich, ertragen, um sie und sich überwinden zu können. Dort, im Äußersten der drohenden Vernichtung, rührt die Nachahmung an Unnachahmliches und verliert ihren sekundären Charakter. Sie wird Fundament. Nur so ist die befremdliche Macht, die Absenz des Sinns, das Gespensterreich des Todes zu verwandeln, indem Körper in Bilder transformiert werden, Leichen in Inbilder. Die Malerei meditiert eine Zeit des Grauens, um deren nachhallende Stummheit zur Sprache zu bringen, jene letzte Minute, den „vanishing point“ endlichen Lebens. Dadurch schießt das Szenario zu einer Theatralik des Unwiderruflichen zusammen und zeigt einen Raum nicht bezwingbarer Stille. Der Terror, der ewige, ist im Augenblick des Todes ins terrestrische Territorium eingegangen: das bedeutet Diesseitigkeit und sonst nichts, mittels der härtesten Anstrengung. Heike Ruschmeyer stellt sich tentativ auf den Standpunkt des Mörders bzw. des Selbstmörders. Insofern ist ihre Malerei eine Art Tötung, eine Wiederholung des Körpertodes. Darin läßt sie auch dem Betrachter keine andere Wahl. Auch sein Sehen ist das mörderische Sehen eines Täters. So geraten Malen und Sehen zunächst in Schuld, um dann auf die Seite der Opfer zu wechseln, um teilzunehmen am aufgehäuften Leid der Welt. So transformiert sich die Szene in einen anderen Schauplatz; so „rettet“ die Malerin das im Schrecken erstarrte, gewesene Leben ins Bild.

These 3

Die Titel der Bilder spielen die Banalität ihrer Sujets an: Kinderreime, Redewendungen, zum Stillstand gekommene Metaphern aus einer längst verklungenen Operette der Liebe, und immer wieder „Monologe“, in sich verkapselte Selbstgespräche der Toten, die durch keine Frage und keine Antwort mehr zu erlösen sind. Damit wird der Skandal unterstrichen, mit dem die Geschichte des Körpers endet. Die gemalte Leiche ist ein Reflex, der vom Extremen her auf den Zustand der gesellschaftlichen Normalität fällt. Es überwiegt hier ein „Leben“, das weder lebendig ist noch wirklich tot sein kann. Das ins Bild gebannte Imaginäre ist ein Spiegel für die bedrängende doppelte Unmöglichkeit, die derzeit herrscht. Die Monologe der Toten belegen eine reine Immanenz, einen Stillstand aller Bewegungen im Paradox, eine Existenz, die gewesen ist, bevor sie werden konnte. Das leuchtet als allgemeines Schicksal unmittelbar ein. Doch gegen alle Weigerung, das besagte Schlußkapitel der durchgreifenden Zivilisierung des menschlichen Körpers zur Kenntnis zu nehmen, muß man behaupten, daß trotz ihrer Signifikanz die Leiche im Bild keineswegs nur Abscheu erregt. Man ist vor den Bildern Heike Ruschmeyers in eine höhere „Nekrophilie“ versetzt, in eine negative Offenbarung, die leuchtend jenen dunklen Einschlag zeigt, daß es trotz aller Errungenschaften der Geschichte nichts auf sich hat mit dem menschlichen Leben, daß nur eine Frist von wenigen Jahren wirklich bleibt, daß im Tod der Menschen das Universum einen Lidschlag lang sich öffnet, mehr nicht. Wo die Einbildungskraft an diese Verwesung stößt, wo sie den Raum der Unerträglichkeit betritt, da löscht sich die Bilderfülle in einem „horror vacui“. Die Inbilder intensivieren das Dunkel. Die säkulare Absenz des Sinns, das große schwarze Loch menschlichen Tuns und Leidens, kommt in offener Meditation zu sich selbst, sendet dabei Chocks aus und verursacht ein unentwegtes Herzstocken. Der gespannte Bogen von der wahrgenommenen Leiche zur ausgehaltenen Leere endet beim Körpertrauma des Betrachters, das seinerseits Inbilder des Todes evoziert. Tiefer reicht vorerst keine Erinnerung.

These 4

„Das Rätsel dieser Malerei liegt darin, daß sie aus einer Aggressionskraft Bilder entstehen läßt und diese im Innern meines eigenen Körpers widerhallen.“² Marc Le Bot bezieht sich hier auf Bellmer, Bacon, Velickovic und andere. „...jedes Bild ist selbst ein Körper, der Akt des Malens in sich ein Entkleiden und das Entkleiden ist das Äquivalent des Tötens – durch Erbrechen oder Vergewaltigung –, das wiederum der verkrampfte Körper symbolisiert.“³ Es geht um eine Art Nahkampf zwischen Maler und Körper, um einen direkten Schlagabtausch der Leidenschaften, und um gegenseitige Verletzungen, deren Narben Ausdruckscharakter haben. „Alle diese Gesten der Vergewaltigung sind nur dazu da, eine vollkommene Gewalt zu erreichen, eine Gewalt, der sich die allgemeine Gestaltung der Strukturen unterwirft.“⁴ Denn Kunst – so Le Bot – ist Umkehr der Herrschaft. Nicht der Maler drückt etwas oder sich aus, sondern der Stoff der Malerei ihn. „Die Gewalt hat das Bild zum Ziel, nicht das Modell.“⁵ Im Bild des Malers findet die Probe aufs Exempel einer säkularen Perspektive statt, nämlich, daß die ausgedehnte Welt, die „res extensa“, tot ist, mithin auch der menschliche Körper. Körper heißt schon vom Wort-sinn her Leiche. (Das ist bei Grimm nachzulesen). Aber indem der Maler eintaucht in die Schrecken eines antwortlosen Universums, konfrontiert mit der vollendeten Gewalt eines absolut sinnlosen Todes, findet er überraschenderweise seine lebendige Kraft wieder. „Körper und Raum sind Zeitgenossen“⁶ – unter der Bedingung einer von allem abstrakten Bei- und Unrat gereinigten Wahrnehmung. Leiche als Bild heißt Kunst als Blöße, heißt Rettung des Körpers und des Raumes in einer riskanten Zeitgestalt, in einem „nahkampfgesättigten“ Bild, das chockartig den Fluß der linearen Zeit unterbricht. Was Katastrophe genannt wird, ist nichts anderes als diese Unterbrechung.

These 5

Der schreckliche Augenblick ist ein Hiatus der Zeit. Dem korrespondiert ein Ereignis, das ausbleibt oder doch unendlich aufgeschoben wird. In der Tradition der „nature morte“, zu deutsch „Stilleben“, findet dieses ausbleibende Ereignis, mimetisch übertragen, seinen deutlichen Ausdruck. Richard Hamann hat „nature morte“ mit folgender Kurzformel erläutert: „Darstellung lebloser Dinge als nach-erlebbare menschliche Situation.“⁷ Wenn man darüberhinaus, was nicht fernliegt, annimmt, daß die leblosen Dinge getötete sind, dann läßt sich das „Stilleben“, die „tote Natur“ als Protokoll eines Verbrechens, einer Gewalttat lesen, die historisch oder biographisch stattgefunden hat und verzeichnet wurde. Die Geschichte, die sich derart im Stillstand offenbart, ist die Geschichte eines Mordes, an der „Theorie“ als Macht vor- und herstellenden Sehens maßgeblich beteiligt gewesen ist. Die Wahrheit über den toten Raum und den Körper als Leiche wurde in dem Moment rufbar, als der theoretische und praktische Bemächtigungswahn der Zivilisation auf die Zeit übergriff. Seitdem grassieren die Prozesse unfreiwilliger Selbstdemaskierung. Seitdem wächst die Krise der Wahrnehmung und wird immer deutlicher selbstreferentiell. Seitdem kann die Kunst Anschluß ans Leben nur noch über eine Darstellung des Toten finden. Strenggenommen wird in Rücksicht auf die gemordete Natur das Ende der Weltherrschaft des Blicks sichtbar. Und es wird gesehen, wenn auch mit Grauen. Die Todesbilder bieten optische Chocks, die auf eine Blendung des Täters hinauslaufen, der als Beobachter und Zuschauer offenen Auges untergeht. Krise der Wahrnehmung heißt also: die Wahrheit, die es zu nehmen gilt, ist tödlich; also wird sie mit dem sicheren Instinkt des Überlebens verweigert, was ihre Gewalt potenziert. Demgegenüber versuchen es die Künstler mit einer Meditation des Todes, mit einer Annahme dieser Wahrheit. Sie landen jedoch, wegen der Unbezwingbarkeit des Augenblicks bei Substituten. Statt des Todes stellt sich in radikaler Zweideutigkeit das Imaginäre ein.

These 6

Wer anstelle des wirklichen Todes mit dem Imaginären zu tun bekommt, arbeitet nolens volens an einer „Ästhetik des Posthistoire“.⁸ Diese ist (unbewußter) Ausdruck einer in Kristallisationen stillgestellten historischen Bewegung. Sie ist Effekt, nicht Intention. Bei erreichtem Sättigungsgrad schlägt eine spezifische Wahrheit der Zeit an ihr durch. Sie kulminiert in einem Ensemble von Todesbildern, von Stilleben. In Konfrontation mit ihr ist die aktuelle Kunst genötigt, eine waghalsige Strategie zu verfolgen. Die Falle, in die sie dabei gerät, ist ein atemberaubendes Paradox. Sie muß in einer Mimesis des Toten ihre Lebendigkeit erweisen. Die Wahl der Todesbilder anstelle des Todes selbst läßt sie mit der tiefsten Angst erneut in Berührung kommen. Der Schrecken, der darin auftaucht, führt zu seltsam inadäquaten Reaktionen, zu Totstellreflexen, die – so scheint es – mit der fortschreitenden Erstarrung der Gesellschaft in Konkurrenz stehen. Oft ist es unentscheidbar, ob die Kunst noch Spiegel oder schon Motor von Prozessen der Verwesung ist. Das liegt am unbewußten Ausdruck, der zunächst immer als Konglomerat aus Körpern und Bildern, aus Realität und Imagination fungiert. Erst die Arbeit entscheidet dann, auf welche Seite die Kunst gehört. Darin liegt eine Gesetzmäßigkeit: die einzige Chance gegenwärtig, das menschliche Leben im emphatischen Sinn nicht zu verlieren, liegt in der Darstellung des Toten als Totes. Durch dieses exponierte „als“ bekommt das Imaginäre eine bis heute unerhörte Bedeutung. Es wird zum letzten einheitlichen Schauplatz der Geschichte. Es kann sich zu einer allumfassenden Bühne aufwerfen, mit allen Ambivalenzen, die daran unvermeidlich sind. Indem der Widerstand im Unerträglichen, die ausgehaltene Leere der Zeit, das Ertragen des ausbleibenden Ereignisses ausdrücklich gemacht werden, erweist sich das Stilleben als nacherlebbare, menschliche Situation, wenn auch unter extremen Bedingungen.

These 7

Der Zug der Zeit, jene rasende Beschleunigung der Gesellschaft, die als pure Waffengewalt sich auswirkt, endet noch immer auf den Gleisen der Vernichtungslager. Die Wahrheit der installierten Kontrollmacht des Auges, der Haupt- und Staatsaktion des Zivilisationsprozesses lautet: das Leben ist zu beherrschen, aber nur unter der Bedingung seines Todes. Das Experiment theoretischer Herrschaft endet beim Exitus von Objekt und Subjekt, beim Mord an der „Sache“ und beim Selbstmord des „Beobachters“, endet beim Weltuntergang und beim Untergang des Zuschauers, bei der Dunkelheit der Leiche und bei der Blendung des Täters. Die Kunst, die diesen Vorgang mimetisch verdoppelt, gerät dadurch in katastrophale Umstände. Der bestimmende Totstellreflex, der sich längst mit Reflexionen umgeben hat, ist wie die Katastrophe selbst eine Unterbrechung der Zeit, ein Augenblick, bei dem es über Blitze und Schmerzen einleuchtet, daß Verwandlung und Veränderung des zerstückelten Körpers der menschlichen Wahrnehmung bedürfen. An der aktuellen Ästhetik wird deutlich, daß die einzige Möglichkeit, das Andere leben zu lassen, in der passionierten Umkehrung der Gewalt liegt: Umkehrung nicht als blinde Rückgabe, sondern als mühselige Umstülpung verstanden. Alle „Gegengewalt“ in diesem Sinne gilt von nun an den tödlichen Bildern. Die Formel lautet: Tod dem Tod, der realen Macht seiner Phantome, Ungeheuer und Gespenster, wie sie der Traum der europäischen Vernunft ausgebrütet hat. Das ist möglich wegen der Doppelbödigkeit der im „Stilleben“ stillgestellten Bewegung der Geschichte. „nature morte“ ist sowohl eine verlöschende Spur als auch eine Collage für künftige Projekte. Dem entspricht als Arbeitsweise die „Realallegorese“, die Kunst der Entschlüsselung von „Hieroglyphen der Zeit“.⁹

These 8

„Realallegorese“, wie Benjamin sie in seiner „Lehre vom Ähnlichen“¹⁰ entwickelt hat, bezieht sich nicht mehr auf literarische Texte, sondern auf Texturen der Wirklichkeit. Die spezifische Mischung von Fiktionalität und Realität, die eine fortgeschrittene Industriegesellschaft mittels der Medien hervorgetrieben hat, fordert eine neue „Lesefähigkeit“. Die Logik der Realabstraktion, der zeichenhaften Dinglichkeit, die das Verhältnis von Wirklichkeit und Bildabzug tendenziell umkehrt, so daß die mediatisierte Realität nun als Satellit der Medien gelten kann, verlangt zu ihrer Wahrnehmung eine mimetische Kraft, die allen Finessen der Simulation gewachsen ist. Die Entschlüsselung der „Hieroglyphen der Zeit“ braucht eine über sich selbst aufgeklärte Einbildungskraft, die dem Toten in jeder Gestalt standgehalten hat, insbesondere dem toten Begriff, der als ausgebautes Herrschaftssystem eine Kriegsmaschinerie gegen das Leben betreibt. In Betracht des Körpers ist hier der „vanishing point“ überschritten. Was Körper war, ist in Text und Schrift auf Bildschirmen transformiert. Das bevorstehende Hauptproblem des Denkens ist das Verhältnis, die Spannweite, der Bogen von Körpertexten und Schriftbildern. Hier liegt die aktuelle Version einer nochmaligen Umwandlung vor. Der Körper, seit langem schon ins Bild gesetzt, hinterläßt seine Spur nun textuell, in flüchtiger Schrift. Die Figur, um die es geht, verzeichnet eine Verschiebung. War noch vor kurzem das Verhältnis zwischen dem Körper als Subjekt, dem sprechenden Körper und dem Körper als Objekt, dem beschrifteten, codierten Körper ein mögliches Thema der Anthropologie,¹¹ so hat sich nach der Emanzipation der Zeichen von der symbolischen Ordnung eine weitere Transfiguration ergeben. „Nature morte“, „Stilleben“, „Leiche“ heißt – so betrachtet – auch, daß ein bereits vollzogener Abstraktionsschritt reflexiv verarbeitet werden muß. Die Körpersprache im Verhältnis garantierte die Ganzheit. Text und Schrift, für sich genommen, akzentuieren lediglich die Zerstückelung.¹² Der Bildschirm wird damit zum Ort des zerstückelten Körpers.

These 9

Auch das Bild durchläuft Stufen der Entmaterialisierung. Vom Tafelbild der europäischen Tradition über die Fotografie zum Fernsehbild und noch darüber hinaus zum wahren „Lichtbild“, dem binär-codierten Computerbild schwindet zunehmend die materielle Seite des Prozesses.¹³ Das Zum-Bild-Werden des Körpers wird in einer Entkörperlichung des Bildes fortgesetzt. Der Prozeß beschleunigt sich derart, daß Bilder in den Neuen Medien bereits im Erscheinen verlöschen. Wenn nicht die Trägheit des menschlichen Gedächtnisses eine letzte Barriere abgäbe, hätte die Unsichtbarkeit der Welt längst gewonnenes Spiel. Die Obsession des Sichtbarmachens, des Zum-Vorschein-Bringens, des „Produzierens“ ist kurz davor, in ihr absolutes Gegenteil umzuschlagen. Insofern hat die „Realallegorese“ ein beschleunigtes Fremdwerden aller Dinge, hat die „Relektüre“ der Geschichte des Imaginären ein unentwegtes Verschwinden zum ungewohnten Horizont. Es könnte sein, daß die Menschen an dieser Richtung der Zivilisation, an der „Exkarnation“, der Wort- und Bildwerdung allen Fleisches, demnächst die Lust verlieren. Wie die Trauer über den Verlust der Wirklichkeit, die große Melancholie der Renaissance, ins Buch sich rettete, ohne Heilung zu finden, so scheint die aktuelle Doppelfigur aus Depression und Zwangsneurose gegenwärtig eine Entlastung in symbolfähigen Maschinen zu suchen, hoffentlich wieder ohne Aussicht auf Erfolg. Denn die Prozesse des Ähnlichwerdens (zum Zwecke der Übertragung) löschen mit der Zeit das Problem, das sie antreibt. Mimesis ist ein Ausweis des Lebens. Mimesis ans Tote – jene waghalsige Strategie – muß scheitern, damit sie dauern kann und mit ihr das Leben. Wenn sie nämlich gelingt, dann tritt die Vernichtung auf den Plan, dann bleibt der Tod Sieger. Zumindest wäre es nötig, die strikte Ambivalenz des Imaginären offenzuhalten, damit die kommenden Generationen eine Chance zur Revision der Geschichte haben.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. zum folgenden Heike Ruschmeyer: *Der Doppelgänger*, Edition Brusberg, Berlin 1987.
- ² Marc Le Bot: *Images du Corps. Das Bild des Körpers*. Ausstellungskatalog, Leverkusen 1987, S. 28.
- ³ A. a. O., S. 22.
- ⁴ A. a. O., S. 20.
- ⁵ A. a. O., S. 16.

- ⁶ A. a. O., S. 20.
- ⁷ Richard Hamann: Geschichte der Kunst, München 1955, S. 971.
- ⁸ Vgl. zu Begriff und Sache die Zeitschrift „Bauwelt“, 1 und 2, 1983.
- ⁹ Vgl. vom Verfasser: Hieroglyphen der Zeit. Texte vom Fremdwerden der Welt, Edition Akzente, München 1988.
- ¹⁰ Vgl. Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, in ders.: Ges. Schriften Bd. II, 1 Frankfurt a. M. 1977, S. 204 ff.
- ¹¹ Vgl. die Einleitung zu Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): Der Andere Körper, Berlin 1984.
- ¹² Bei Jacques Lacan gehört die Zerstückelung noch zum Realen.
- ¹³ Vgl. dazu die Ausführungen von Bernhard Vief in diesem Band.