



## AUSZUG AUS: [... NACH DEN MEDIEN]

### Nachrichten vom ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert

Siegfried Zielinski

(Berlin: MERVE, 2012)

- 1984 +

Dem Konzept der totalen visuellen Kontrolle, das Orwell mit seinem *Telescreen*-Roman entworfen hat, kann man sich in Kulturpessimismus unterwerfen oder als Herausforderung stellen. Der koreanische Musiker und Künstler Nam June Paik, der an der Düsseldorfer Kunstakademie unterrichtet, wählt die zweite Alternative. In einem gigantischen Happening, das in verschiedenen Kontinenten stattfindet und von mehreren Fernsehsendern in Asien, Europa und den USA in der Neujahrsnacht übertragen wird, begrüßen Künstlerkollegen wie Joseph Beuys, John Cage und Laurie Anderson das Jahr 1984. In ihrer anarchischen Inszenierung entziehen sie dem Anspruch der völligen Kontrollierbarkeit kultureller Prozesse den Boden. Sie spielen mit dem Zufall, dem Bruch, dem plötzlichen Ereignis, der Abweichung, den grammatikalisch nicht erfassbaren Tränen und dem Gelächter.

Wenige Monate nach dieser Show, die Paik *Art for 25 Million People* nennt, dringen Nachrichten von einer spektakulären Ausstellung aus dem Pariser Beaubourg über die Grenzen. Anfang 1985 soll *Les Immatérielles* eröffnen. Ein prominenter zeitgenössischer Intellektueller hat das Konzept dafür entwickelt, Jean-François Lyotard. Einige Jahre zuvor hat er dem kulturphilosophischen Nachdenken in Europa einen neuen Begriff geschenkt, der die gesamten Achtziger und frühen Neunziger prägt, die





Postmoderne. 1979 veröffentlicht Lyotard die Studie *La condition postmoderne*. Der Universitätsrat der Regierung von Québec in Kanada hat ihm den Auftrag für diese Schrift erteilt.

In ihrem Aufbau reflektiere *Les Immatériels* die fünf Felder der Laswell-Formel in besonderer Weise, bemerkt Lyotard zu seinem Konzept. Ausgehend vom Wortstamm des Materiellen, dem *mât*, verteile sich die „Operationsstruktur“ seines Arbeitsansatzes so:

- „- das Materielle ist der (stoffliche) Träger der Nachricht;
- das Material ist die Ausrüstung, die das Erfassen, die Übertragung und das Einfangen der Nachricht erlaubt;
- die Maternität bezeichnet die Funktion des Senders der Nachricht;
- die Materie der Nachricht ist ihr Referent (das, worum es geht...)
- die Matrix ist der Code der Nachricht.“<sup>1</sup>

Entlang dieser fünf Dimensionen des *mât* ist die Ausstellung, die in Zusammenarbeit mit dem Centre de Création Industrielle entstanden ist, auch organisiert. Die zunehmende Ersetzung körperlicher Arbeit durch neue Technologien ist nur ihre am stärksten offensichtliche Thematik. Das Ungreifbarwerden alles dessen, was noch als Wirklichkeit bezeichnet wird, rumort in den für die vielen Projektionen abgedunkelten Ausstellungshallen und den daran angedockten Diskursen. Das „Immaterial“ bezeichnet „eine Struktur, in der der herkömmliche Gegensatz zwischen Geist und Materie keinen Platz mehr hat“, wie Lyotard es im Radio-Gespräch mit Derrida im Oktober 1984 formulierte.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Lyotard mit anderen, *Immaterialität und Postmoderne* (Berlin 1985), zit. S. 82

<sup>2</sup> A.a.O., S. 23





Zu diesem Zeitpunkt ist ein Buch mit dem Titel zur *Geschichte des Körpers*, das Kamper zusammen mit Volker Rittner herausgegeben hat, und das eine neue Anthropologie begründen helfen soll, schon acht Jahre alt. Wie kein anderer in Deutschland sorgt Kamper dafür, dass unter den postmodernen Bedingungen nicht nur die Geistesgegenwart, sondern auch das „Körperdenken“ im Spiel bleiben. Die beiden Begriffe bringt er spielerisch verkoppelt hartnäckig in die Debatten um die neue Subjektivität ein. Das Körperdenken habe ich stets in doppeltem Sinn verstanden, als eine mit der Sinnlichkeit des Denkenden aufs Engste verbundene Tätigkeit, aber auch als einen materialistischen Verweis auf die Abhängigkeit aller Äußerungen des Denkens von den (medialen) Körpern, durch die sie artikuliert werden.

„Selbstvergewisserung, in der das Selbst mit all seinen historischen Konnotationen ausgetrieben wird“ - Kamper kann durchaus programmatisch werden, weshalb man ihn gelegentlich den Guru einer neuen Bewegung nennt. In einem Essay über „Maske, Schminke, Mimikry“ bringt er das Projekt der Identitätssuche, um das sich die gegenwärtigen Philosopheme selbstverständlich immer noch drehen, bereits 1978 auf den Punkt:

Immer mehr erlahmt das Prinzip Hoffnung im großen alternativen Entwurf. Die aufs Ganze zielenden Anstrengungen für eine bessere Welt sind in eine Phase der Selbstlähmung eingetreten. Offenbar wird eine Rückkehr zu Strategien erforderlich, die mit dem paktieren, was auch in antibürgerlichen Projekten verfehmt ist [...]: das Schillernde, Bunte, Vielfältige, das Konkrete, das nicht verallgemeinerungsfähig, d.h. nicht rationalisierbar und nicht beherrschbar ist.<sup>3</sup>

Am Ende der Broschüre, aus der dieser Text stammt, taucht ein Autor auf, der zu dieser Zeit in Deutschland noch recht unbekannt ist. Paul Virilio erscheint mit einem frühen, eigens für *Make up* aus dem Französischen übersetzten, Text zur „Ästhetik des Verschwindens“. Ein Jahr später taucht er bei Merve in Berlin in der ersten Nummer einer

<sup>3</sup> Kamper, Maske, Schminke, Mimikry. Über Strategien der Nicht-Identität. In *Make up* (Werdorf 1978), ohne Paginierung; das Zitat zuvor stammt auch aus diesem Text. Ich danke Claudia Schink.





neuen *Zeitschrift für Verkehrswissenschaft*, die den anregenden Namen *Tumult* hat, erneut auf. Sein Text „Der Unfall“ [Accidens originale] macht explizit, dass Virilio ein Denker ist, dem die rhetorische Figur der Apokalypse inniges christliches Anliegen ist. Die Gegenwart der atomaren Unfälle am Ende der 1970er Jahre wird für ihn zur „Generalprobe, die Simulation des Jüngsten Tages.“<sup>4</sup> In der Redaktion dieser Zeitschrift, die Kommunikation von dem Utopieverdacht Habermas'scher Prägung befreit und sie der Unsicherheit tumultartiger Verhältnisse zuführt, arbeiten u.a. Frank Böckelmann, Walther Seitter und Hans-Peter Gente; zu den Mitarbeitern im Ausland zählen Baudrillard und Foucault.

Der studierte Sportlehrer, Soziologe, Anthropologe und vor allem unerschöpfliche Anreger von Denkabenteuern, Kamper, wechselt 1979 von Marburg an die FU Berlin. Er nimmt seine neue Universität beim Namen und schafft dort in der Soziologie einen überaus wertvollen Freiraum des Spekulierens, Phantasierens und kritischen Nachdenkens nach der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, jenseits starrer Vorschriften und ideologischer Denkgebote. Für Westberlin stellt Kamper eine lebendige Verbindung zu den zeitgenössischen französischen Intellektuellen dar. Auf seine Einladung besucht Derrida im Juni 1982 ein Seminar an der FU zur „Ästhetik des Posthistoire“. Kamper leitet es zusammen mit dem Philosophen Jacob Taubes. Derrida zerlegt in einem eineinhalbstündigen Vortrag Franz Kafkas Erzählung *Vor dem Gesetz*. Er macht klar, dass nicht nur derjenige, der vor Gericht gerufen wird, vor dem Gesetz stehe, sondern auch der Türhüter, der nicht Opfer, sondern Täter, also Ausführer des Gesetzes sei; und Medium im direkten Sinn des Wortes, denn er stehe exakt in der Mitte zwischen dem Gesetz und dem gemeinen Mann vom Land.

Kamper eckt überall an, sanft, denn er bevorzugt die Technik des Tai-Chi-Kämpfers, im klugen Nachgeben den Kampf am ehesten gewinnen zu können, indem er die Kraft, die

<sup>4</sup> In *Tumult 1* (Berlin, 1979), S. 82





der Gegner im aggressiven Angriff vergeudet, in seine eigene besonnene Stärke der Verteidigung umwandelt. Kamper ist eine der intellektuellen Attraktionen im Berlin der 1980er und 1990er. Er zieht die Aufmerksamkeit der ver-rücktesten Geister auf sich, gibt ihnen die Gewissheit, dass in seiner Gegenwart alles gedacht und geäußert werden darf. Ein spektakulärer Höhepunkt seines Wirkens in Berlin ist 1998 das „Foucault Tribunal zur Lage der Psychiatrie“ an der Volksbühne mit dem Titel „Macht Wahn Sinn“. Kamper initiiert es zusammen mit Gerburg Treusch-Dieter und Wolf-Dieter Narr. Im Kontext des Tribunals, das teilweise unter tumultartigen Umständen mit über 1000 Teilnehmern durchgeführt wird, erhält die Freie Universität Berlin vorübergehend einen „Lehrstuhl für Wahnsinn“. In einer spektakulären Aktion wird die Karl-Bonnhoeffer-Nervenklinik – nicht zuletzt wegen aufgedeckter Verstrickungen ihres Namenspatrons in die NS-Exekutive gegen die Psychiatisierten – in *Lady Diana Clinic* umbenannt.<sup>5</sup>

Das Konzept der Postmoderne dient dazu, den unüberwindlichen Bruch in der Geschichte zu markieren, in den das aufgeklärte Denken und Handeln mit den vom Menschen zu verantwortenden übermenschlichen Katastrophen von Auschwitz und Hiroshima geraten ist. Moderne Wissenschaft habe sich mit diesen Brüchen endgültig desavouiert, so formulieren die einschlägigen Denker. Das erkennende Subjekt mit seinem Anspruch, wahres Wissen generieren und historisch souverän sein zu können, sei aufgelöst und obsolet geworden. Mit der Wiederentdeckung Nietzsches wird die Möglichkeit einer fröhlichen Wissenschaft gefeiert, eines philosophischen Denkens, das tanzbar sei.

Als die Postmoderne in den 1980ern höchste Konjunkturen erfährt, reagieren Künstler, Kritiker und Kulturphilosophen mit diesem Schlagwort auch auf die tiefe Verunsicherung, der sie sich mit der Durchdringung der Lebensverhältnisse durch neue

<sup>5</sup> *Die Irren-Offensive, Zeitschrift von Ver-rückten gegen Psychiatrie* (Berlin) hat den Ereignissen um das Foucault Tribunal in ihrer Nr. 8 (1999) ein Heft gewidmet.





elektronische und digitale Technologien ausgesetzt fühlen. Was als der Identifikation mit dem Materiellen *nachgelagert* eingestuft wird, scheint nicht mehr zu retten zu sein. Alles Hantieren mit Zahlen münde zwangsläufig in die Sackgasse der Nulldimension algorithmischer Weltkonstruktion. Eine komplette Auflösung alles Körperhaften in der Abstraktion, aus der es kein Entrinnen gebe, ist die propagierte Folge. „Nicht Krebs, nicht Aids sind die Geißeln der Gegenwart,“ bringt Kamper diese Weltanschauung in einem Interview 1989 radikal auf den Punkt. „Wir sterben den audiovisuellen Tod, ertrinken in einer Flut von Bildern, ohne mehr Leben selbst erfahren, Sinnlichkeit am eigenen Körper begriffen zu haben.“<sup>6</sup> „Zu viele Bilder - Wir müssen reagieren!“ nennen wir nach Godard einen Aufsatz,<sup>7</sup> der sich dessen „Histoir(e)s de cinéma“ widmet, die im zwanzigsten *Fin de siècle* das Kino-Jahrhundert passieren lassen .

Ein Paradoxon: Einerseits empfindet Kamper einen regelrechten Ekel vor den Medien der technischen Töne und Bilder, vor allem ihrer Inszenierungen. Da vergege einem Hören und Sehen, bemerkt er gern. Andererseits ist er überall präsent, wo es um die Menetekel des zwanzigsten *Fin de siècles* geht, bei der Gründung der Bildo-Akademie, der ersten privaten Akademie zum Studium der Gestaltung von Medien in Berlin, die klugerweise auch Box- und Trommelseminare anbietet, bei der akribischen Analyse von Hitchcock-Filmen mit Lacan'schem psychoanalytischem Instrumentarium, bei der philosophischen Auseinanderlegung klassischer Werke der Malerei an der Akademie der Künste, oder der Kritik der technischen Bilder im Zuge ihrer elektronischen Allgegenwart.

1989 ist Kamper an der frühen deutschsprachigen Veröffentlichung „Zur Archäologie der Medien“ beteiligt, die u. a. eine späte Besprechung von McLuhans *Understanding Media* enthält; das Buch erschien auch im Deutschen immerhin mehr als

<sup>6</sup> *Das Auge – Zur Geschichte der audiovisuellen Technologie. Narziss, Echo, Anthropodizee, Theodizee*, Dietmar Kamper im Gespräch mit Bion Steinborn, Christine v. Eichel-Streiber, *Filmfaust*, Heft 74, 1989, S. 31.

<sup>7</sup> Die ursprüngliche Version entstand zusammen mit Nils Rölller unter dem Titel „Cogito ergo Video“ für die österreichische Avantgarde-Zeitschrift *Blimp* (Graz: Heft 21, 1992)





20 Jahre zuvor, im 68er Jahr. Der Verfasser der Rezension ist Norbert Bolz, der mit diesem kurzen, brillant geschriebenen Text sein Entrée für den akademischen Mediendiskurs gibt. McLuhans Bild von der *Gutenberg-Galaxie* wird einige Jahre später zum begrifflichen Kern eines wichtigen Buchtitels des Schülers und Assistenten von Taubes, der auch mit Kamper zusammengearbeitet hat. Der Kanadier wurde spätestens mit *The Media is the Massage*, das er zusammen mit dem Designer Quentin Fiore entwickelte, zum charismatischen internationalen Pop-Star der Szene damaliger Kultur- und Mediendenker. Nam June Paik bezeichnet ihn als den „coolen Essayisten“ und „hippie Joyceist“. Die Massenmedien rissen sich um die Auftritte des passionierten Katholiken und Bilderverächters. Mit McLuhan als Messlatte, was den Aufmerksamkeitsgrad betrifft, entwickelt Bolz sich nach der Jahrhundertwende zum wertkonservativen Star einer angewandten Medienwissenschaft als Beratungsunternehmen. In den Medien selbst, die er als längst enthumanisiert bezeichnet, scheint er sich am wohlsten zu fühlen, am falschen Kaminfeuer des ZDF-Nachtstudios ebenso wie in Sloterdijks und Rüdiger Safranskis Fernsehrunde, in der Philosophie für die spektakuläre Bühne inszeniert wird.

Wo Bolz im Anschluss an Kittlers Berufung nach Berlin zehn Jahre lang lehrt und forscht, nämlich in der grauen Betonburg der Ruhr-Universität Bochum, hat Hans Ulrich Gumbrecht schon ab 1974 für einige Jahre als jüngster Professor in den Geisteswissenschaften der Bundesrepublik den Aufbruch in ein expandierendes Literaturverständnis unterrichtet. Der Romanist und Komparatist macht in den achtziger Jahren, zusammen mit seinem Kollegen K. Ludwig Pfeiffer aus der Anglistik, exotische Ausflüge in die milderen Konstellationen und klimatischen Regionen des real existierenden Sozialismus, an denen auch Kittler als Gast teilnimmt. Am Inter-University Center Dubrovnik organisieren sie eine Serie von Tagungen, in denen für die Literaturwissenschaften nach interessanten und wirksamen Alternativen zur klassischen Hermeneutik gesucht wird.





Kroatien ist zu diesem Zeitpunkt bereits seit zwanzig Jahren regen Besuch der technikbegeisterten Avantgarde aus den westlichen Metropolen gewöhnt. In der Hauptstadt der Provinz, Zagreb, fanden ab 1961 unter dem Titel *Neue Tendenzen* Ausstellungen und Symposien zur Erforschung algorithmischer und permutativer Prinzipien in den Künsten und der Poesie statt. Mit Unterstützung der us-amerikanischen Computerindustrie wurden die Protagonisten der Szene aus Paris, Mailand, Wien, Hamburg, München und anderen Städten eingeladen: u. a. Marc Adrian, Herbert W. Franke, Abraham A. Moles, Künstler der Gruppe Zero wie Mack, Piene und Ücker oder Dieter Roth, der in den sechziger Jahren ebenfalls mit permutativen geometrischen Mustern experimentierte. *Apparative Kunst* heißt ein Kompendium von 1973, in dem viele dieser Ansätze für ein deutsches Publikum gebündelt vorgestellt werden.<sup>8</sup>

Gumbrecht und Pfeiffer machen sich auf ihren Tagungen in Jugoslawien für zwei theoretische Fokussierungen stark. Essentiell ist für sie eine modernisierte Variante des Strukturalismus und zugleich dessen Erweiterung im Systemdenken, wie sie Niklas Luhmann entwickelt hat. Heterogener sind die Erkenntnisse zur Technikbedingtheit der Produktion und Rezeption des Literarischen, die in Deutschland, England, Frankreich und Italien spätestens seit den frühen Sechzigern kursieren. Hier wird von Maturanas Konstruktivismus bis zu Virilios Dromologie alles gesammelt, was Aufmerksamkeit für das imaginäre Programm eines durch Technik affizierten Literaturverständnisses verspricht.

Allerdings werden in Dubrovnik weder die experimentellen Ansätze aus Höllersers Labor an der TU Berlin, noch die Thesen zur programmierten Ästhetik der Bense-Schule, die Projekte der italienischen Literaturavantgarde in Mailand, die Heuristiken der Apparatedenker des Kinos aus Paris oder die Begründer der Cultural Studies aus Birmingham mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht. Das sind alles starke Voraussetzungen gewesen, die (aus literaturwissenschaftlicher Sicht) selbst nicht

<sup>8</sup> Hg. v. Franke und Gottfried Jäger in der Reihe *DuMont Dokumente*





sinnhaften Voraussetzungen literarischer Sinnproduktionen zu diskutieren. Als der fast 1000-seitige Sammelband zur *Materialität der Kommunikation* 1988 herauskommt, feiern sich die Initiatoren als Pioniere für Fragestellungen, die seit einem Vierteljahrhundert in der geisteswissenschaftlichen Szene Europas, der USA und Kanadas kursieren. Jahre später reflektiert Pfeiffer die spezifische Materialität kommunikativer Prozesse als Variante einer *Medienanthropologie*, die uns zu diesem Zeitpunkt als Idee von einem anderen zeitgenössischen Denker bereits gut bekannt ist, nämlich Kamper.

Flusser avanciert in Europa erst nach vielen vergeblichen Bemühungen um Anerkennung zum charismatischen Theorie-Star der 1980er.<sup>9</sup> Dafür gehört er heute zu den ideell am meisten ausgebeuteten Denkern, besonders in der Szene der Kunst- und Kulturwissenschaften. Die Rede vom *technischen Bild*, womit er alle visuellen Äußerungen von der Fotografie bis zum synthetischen Computerimage bezeichnete, und mit der heute millionenschwere Forschungsprojekte begründet werden, gehört ebenso zu seinen originellen Setzungen aus den frühen achtziger Jahren wie das *Techno-Ästhetische* oder seine Vorstellungen von der Projektion als eine Theorie und Praxis des Entwurfs, die sich aus der Abstraktion des Numerischen in die Konkretion des Wahrnehmbaren hinein gestalte. Die neuen technischen Bilder sind für ihn „Ausdrucksweisen von Gedanken. Sie sind keine Kopien. Sie sind Projektionen, Modelle.“<sup>10</sup>

Abraham Moles bezeichnet die Tätigkeit Flussers als „Philosophiefiktion“.<sup>11</sup> Er zielt damit auf Flussers wissenschaftliche Erzählung über den *Vampyrotheutis Infernalis* ab und stellt ihn mit dieser Charakterisierung genealogisch in eine Reihe mit den klassischen Dichterphilosophen. Diese hatten es in der etablierten akademischen Disziplin immer

<sup>9</sup> Vgl. zu seiner publizistischen Karriere im Detail das Nachwort Silvia Wagnermaiers in den posthum veröffentlichten Bochumer Vorlesungen: *Kommunikologie weiter denken* (Frankfurt am Main 2008).

<sup>10</sup> Flusser im Interview mit Miklòs Péternàk, Osnabrück 1991, auf der DVD *We Shall Survive in the Memories of Others* (Köln 2010).

<sup>11</sup> Moles, Zur Philosophiefiktion bei Vilém Flusser, in *Kulturrevolution*, nr. 17/18, 1988





schwer, anerkannt zu werden, beeinflussten sie gleichzeitig aber enorm. Mit der Philosophiefiktion charakterisiert Moles aber auch sehr anschaulich einen Grundgestus der Flusser'schen Tätigkeit und seines Erfolgs. Der aus Prag stammende Kulturkritiker und -anthropologe inszeniert philosophisches Denken, er führt es vor wie ein Schauspieler, der die Rolle des Philosophen überzeugend mimit. Er denkt sich Philosophie aus und führt sie auf den diversen Diskursbühnen zwischen Akademie und Volkshochschule, von São Paulo bis in die deutsche oder französische Provinz, eindrucksvoll auf.

Flusser vermeidet in der Regel *die Medien* sprachlich explizit, schon deshalb, weil er sie sowohl in der Einzahl als auch in der Mehrzahl als eine Verballhornung des Lateinischen *medius* empfindet und sie deshalb verabscheut. Er vernachlässigt dabei eine wichtige Nuance, denn in lateinischen theologischen Traktaten findet sich sehr wohl der Begriff des Mediums für das Vermittelnde, und im korrekten lateinischen Plural, der auch der angelsächsischen Sprachwendung entspricht, stehen Medien als *media salutis* für diverse „Heils- und Gnadennittel“, also in enger semantischer Nachbarschaft zum Imaginären als Rettungsanker für die leidende Psyche. Das Kino ist dazu da, dass wir nicht verrückt werden, so hat Godard diese Funktion auf seine Weise formuliert.

In seiner bekanntesten Monographie, *Für eine Philosophie der Photographie*, die 1983 zugleich Flussers erstes in Deutschland veröffentlichtes Buch wird, diskutiert er das Wechselverhältnis von Technik und Ästhetik intensiv am Beispiel einer einzelnen apparativen Einrichtung, die wegen ihrer besonderen technischen Natur, nämlich der automatischen Reproduktionsfähigkeit visueller Gegenstände im technischen Bild, oft als erstes neues Medium bezeichnet wird. Seine Kernthese, dass „die Kategorien des Apparates“ sich „auf die Kulturbedingung“ setzen und sie „filtrieren“ ist uns sowohl aus der französischen Apparatus-Heuristik als auch der deutschsprachigen Diskussion um die „apparative Kunst“ gut zehn Jahre zuvor gut bekannt. Flusser spitzt sie allerdings mit einem Vokabular zu, das über das Einzelmedium weit hinausweist. „[...] die Freiheit des Fotografen bleibt eine programmierte Freiheit. Während der Apparat in Funktion der





Absicht des Fotografen funktioniert, funktioniert diese Absicht selbst in Funktion des Programms des Apparats.“<sup>12</sup>

Auch Flusser beschreitet offensichtlich den Weg hin zu einer Theorie des Apparats, bricht aber diese Forschungsbewegung wieder ab, wie so viele andere. In seiner ganz eigenwilligen Interpretation philosophischer Phänomenologie ist er im besten Sinn ein oberflächlicher Denker. Er gehört weniger zu denen, die mühsam Dinge bis auf den Grund verfolgen und zu Ende denken, als zu denen, die einen Stein anstoßen und ins Rollen bringen. In den 1980ern ist der Begriff des Apparats dennoch sehr präsent in seinen Argumentationen. Er benutzt ihn als Drittes, als Mittler zwischen Mensch und Maschine – also durchaus im Sinn des medialen Dritten - und zugleich in Absetzung vom Begriff des Werkzeugs. Im Gebrauch von Werkzeugen sei der Mensch die Konstante und das Werkzeug die Variable. In der Welt der Maschinen hingegen sei die Maschine die Konstante und der Mensch die Variable. Beim Apparat, den Flusser als komplexes Gebilde aus einzelnen Maschinen begreift, und der somit nahe an das Konzept des Dispositivs und den Apparatbegriff von Deleuze reicht, haben wir es mit einer „intrinsischen Korrelation von Funktionen“ zu tun: Der Apparat tue das, was der Mensch will, dass er es tue, und der Mensch kann nur das wollen, was der Apparat tun kann.<sup>13</sup>

Mit seinem ausgeprägten Interesse an der Widerständigkeit der einzelnen Technologie und ihrer jeweils besonderen Materialität diskutiert Kittler nach seinen *Aufschreibesystemen* (1984) dezidiert technische Partikularitäten ästhetischer Äußerung: *Grammophon, Film, Typewriter* (1986). Nach den Auseinandersetzungen um seine Habilitation wirkt das Buch wie ein Befreiungsschlag und macht medientheoretische

<sup>12</sup> Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* (Göttingen 1983), zit. S. 32 und 33.

<sup>13</sup> Sinngemäß übersetzt aus einem Brief Flussers an den Herausgeber des Periodikums *Leonardo* bei MIT Press, der undatiert ist, aber nach unseren Recherchen im Flusser-Archiv im Frühjahr 1986 geschrieben sein muss. Ich danke Rodrigo Novaes.





Schule, genauso wie das kurze Zeit später erscheinende *Telefonbuch* Avital Ronells,<sup>14</sup> die von der Berliner *Tageszeitung* zärtlich Dekonstruktionsschlampe genannt wird. Diskursanalyse präsentiert sich als dicht getaktetes assoziatives Schaltwerk zwischen den Feldern der Literatur- und Technikkritik, der Psychoanalyse, der Philosophie, der populären Musik, den Naturwissenschaften. So hat man sich im Hinblick auf mediale Apparate vorgestellt, was Foucault mit interdiskursiver Analyse gemeint haben mochte, dazu in einem unnachahmlich atemlosen Stil, der für die beiden nächsten Jahrzehnte den Ansatz Kittlers wesentlich mit konstituieren wird, einem Song ähnlicher als der epischen Form.

Das technische Apriori alles dessen, was an zeichenhaften Äußerungen kursiert, inklusive der künstlerischen, wird genauso zu Kittlers theoretischem Markenzeichen wie die Ableitung jeglicher Kommunikationstechnik aus Konstellationen des Krieges. McLuhans Verdikt, dass jedes (neue) Medium andere (ältere) Medien enthalte - und in diesem Sinn die Medien die Botschaften seien - wird im akademischen Raum noch einmal populär. Mit dem Computer als Universalmaschine etabliert Kittler in den Jahren nach dem apparativen Triple aus Hör-, Seh- und Schreibgerät eine Generalisierung, die auf den Mathematiker Turing zurückgeht. Jetzt besitzt sie für die Geisteswissenschaften die Kraft, den strategischen Überlegungen der empirischen Sozialforscher und den flottierenden Eklektizismen der naiven Techno-Adepten etwas Wirksames entgegenzusetzen. In den Neunzigern und zu Beginn des nächsten Jahrzehnts wird Kittler auch diese Generalisierung zugunsten des Konzepts vom Vokalalphabet als originärem Generator aller ästhetischen Texte hinter sich lassen. Er verbindet die Mathematik mit dem Sinnlichen der antiken griechischen Liebespoesie und schafft eine in der Theorie einmalige Mischung. Thematisch wird sie in vergleichbarer Weise zeitgenössisch nur noch durch Alain Badiou formuliert,

<sup>14</sup> Im us-amerikanischen Original 1989, im Deutschen erscheint es erst 2001 ebenfalls bei Brinkmann & Bose in ähnlicher Aufmachung wie Kittlers Buch.





erstmals 1992 in Ljubljana, veröffentlicht 1996 in dem überarbeiteten Vortrag zu Lacans „Herausforderungen der Philosophie“: „Zum Bezug auf das Mathem kommt es genau an jenem Punkt, an dem es darum geht, eine Wahrheit, die sich nicht weiß, dem Wissen zugänglich zu machen.“ In vier Thesen fasst Badiou die Operation zusammen, die zwischen „Liebe und Mathem“ prozessiere:

- „1. Es gibt eine Wahrheit, die irreduzibel auf das Wissen ist.
2. Es gibt ein mögliches Wissen über Wahrheit.
3. Das reale Ideal eines solchen Wissens ist mathematisch.
4. Die von der Wahrheit am Sein vollzogene Operation heißt Liebe.“<sup>15</sup>

Für Kittler gilt, was für alle hier knapp vorgestellten Positionen komplexer Art festzuhalten ist: Es gibt nicht ein einzigen Begriff, auf den sein medientheoretisches Konzept zu reduzieren wäre, sondern es wären mehrere herauszuarbeiten, die dynamisch aufeinander folgen und in Spannung zueinander treten. Auch das Paradigma des Militärischen, das Kittler in der Folge Virilios vor allem für die telematischen Medien entwickelt hat, bekommt im Kontext der Nahmedien des Schreibens von Liebesgedichten und des Singens von amourösen Liedern eine ganz andere Bedeutung. Kittlers Medientheorie ist vor allem eine spezifische intellektuelle Tätigkeit, die so dem Wahrheitsbegriff Foucaults sehr nah kommt.

Die zweite Hälfte der 1980er, die in der Bundesrepublik Deutschland medientheoretisch durch Flusser und Kittler eingeleitet wird, ist bis in die frühen 1990er eine der aufregendsten Phasen in den theoretischen Diskussionen um das so schwer zu definierende Dritte zwischen dem Konkreten des Lebendigen und den Abstraktionen des Logos und der Technik. Aus immer mehr Fächern kommen anregende Beiträge für die

<sup>15</sup> In Badiou/Rancière, *Politik der Wahrheit* (Wien, Berlin, 1996/2010) S. 61.





Debatten. Immer mehr Disziplinen fragen für ihre eigenen Diskurse nach deren Medienbedingtheiten. Und der Hunger der jungen Theorieadepten nach außergewöhnlichen Anregungen ist groß.<sup>16</sup>

Der studierte Mediziner, Chemiker, Chaostheoretiker und theoretische Physiker Otto E. Rössler fasziniert mit seinen Ideen eines radikalen Mikro-Konstruktivismus, innerhalb dessen die erfahrbare Welt den Status einer Schnittstelle erhält. Seine Endo-Physik etabliert das Konzept eines inneren Beobachters, der die Beobachteridee der klassischen Physik ergänzt. Dieser teilnehmende und die Prozesse, in die er eingebunden ist, maßgeblich beeinflussende Beobachter wird zum Paradigma einer künstlerischen Theorie und Praxis, die auf Prozesshaftigkeit und Interaktion setzt. Die Welt ist konsistent, aber sie ist es jeden Moment neu. Das ist die Herausforderung Rösslers an die Wissenschaften, die sich für die Deutungen und Beschreibungen natürlicher Prozesse im Großen wie im Kleinen verantwortlich fühlen. Rössler hat sie nicht nur angenommen, sondern er lebt sie würdevoll im Sinn des leise tanzenden Denkers an der Grenze.

Hans Belting verlässt den in der Bundesrepublik renommiertesten Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der konservativen Universität von München und widmet sich dem Abenteuer des Mitaufbaus einer neuen Hochschule in Karlsruhe, für die das Wechselspiel von Künsten und Technologien im Zentrum steht. Das bedeutet für ihn, Kunstgeschichte und Kunsttheorie im Zeichen der technischen Medien noch einmal radikal zu durchdenken. Prinzipielle Fragen nach dem Status des Bildes, des Betrachters und des Blicks geraten ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit. Nicht zuletzt durch die Freundschaft mit Kamper beeinflussen anthropologische Überlegungen seine Auffassungen von der Bildenden Kunst und ihrer Wahrnehmungen nun stark. Seine systematisch dem Bild

<sup>16</sup> So lud ich zum Beispiel 1991, während meiner ersten Professur für Audiovision in Österreich, den Wiener Experten für mittelalterliche Alchemie-Traktate, Helmut Birkhan, ein, damit er uns in die Lektüre der mit Imaginärem und Symbolischem prall gefüllten Texte einführt.





gewidmeten Veröffentlichungen lassen ihn international zu einem frühen Protagonisten der neuen Denkrichtung der Bildwissenschaften werden.

Aus der Gehirnforschung und ihrer Geschichte kommen Olaf Breidbach, Hinderk M. Emrich, Detlef. B. Linke, Gottfried Meyer-Kress. Sie eröffnen Zugänge zum Mikrokosmos der psychischen Tätigkeiten des Einzelnen zwischen kalkulierendem Verstand und überschüssiger Phantasie. Probleme an der äußeren Schnittstelle zwischen Menschen und Maschinen werden als Dramen im Innern des Schädels begreifbar. Mayer-Kress erforscht später zum Beispiel die enorme adaptive Flexibilität des Gehirns von Delphinen und bringt ihnen im Zuge dessen bei, wie man mit Computern spielt. Er führt damit die anmaßende Selbstherrlichkeit des menschlichen Verstandes ad absurdum und verunsichert die gepriesene Alleinstellung des Menschen an einem wichtigen Punkt. Linke, Spezialist für Neurophysiologie und neurochirurgische Rehabilitation, verteidigt gegenüber den Apparatefetischisten der Künstlichen Intelligenz energisch die Idee der Freiheit des menschlichen Denkens. Seine Untersuchungen zum Verhältnis Kunst und Gehirn verbinden genaue naturwissenschaftliche und philosophische Argumentation in höchster Klarheit und Eleganz. Das gilt auch für Emrich, der sich als Psychiater und philosophisch trainierter Psychoanalytiker auf Fragen spezialisiert hat, die ins Herz künstlerisch relevanter Mensch-Maschine-Relationen treffen: Synästhesie, die Dialektik von Erinnern und Vergessen, die Leistungen der inneren Traummaschinerie als mächtigstem der Apparate.

Aus Paris werden mehr und mehr Fragmente der im Original bereits 1980 veröffentlichten *Mille plateaux* von Deleuze & Guattari bekannt, auch für diejenigen, die das zweite Textkonglomerat des Duettos über *Kapitalismus und Schizophrenie* im Französischen nicht lesen können. Es wird erst 1992 in der deutschen Übersetzung erscheinen können. Die Fortsetzung des *Anti-Ödipus* operiert hautnah an den Fragen entlang, welche die Medienbande interessiert. Die intellektuellen Oszillationen zwischen Philosophie, Machtkritik, Poesie und Psychoanalyse bestimmen bis in die Begrifflichkeiten





hinein experimentelle Praxen und medientheoretische Haltungen, die mit Mannigfaltigkeiten der Subjektkonstituierung, nicht-hierarchischen Ordnungen und größtmöglichen Offenheiten dynamischer Beziehungen arbeiten, gerade auch im Hinblick auf technisch verknüpfte kommunikative Kontakte.

Besondere Bedeutung bekommt das ohne vertikalen Stamm horizontal und vielfach verzweigte Wurzelwerk, das *Rhizom*. Es löst die harten Hierarchien der *Struktur* zugunsten eines weichen organistischen Begriffs auf, unter dem sich besonders die neuen Netzwerker versammeln können. Antonin Artauds Idee des Körpers ohne Organe und eine Vielzahl einander widersprechender Apparate- und Maschinenbegriffe, von denen die Kriegsmaschine die größte Karriere gemacht hat, tragen sich in die Indexe fortgeschrittener Kunst- und Medientheorien wie den damit verbundenen Praxen ein, ohne dass *die Medien* dabei besonders explizit gemacht werden. Als leidenschaftlicher Philosoph eines partikularen Mediums, des Kinos, veröffentlicht der Godard-Spezialist Deleuze in den 1980ern allerdings eines der wichtigsten theoretischen Bücher. In dem Doppelpack *Das Bewegungsbild* und *Das Zeitbild* entwickelt Deleuze eine spezifische philosophische Ästhetik für die zeitbasierte Ausdrucksform des Kinos.

Auch die faszinierenden Forschungen von Michel Serres sind von Fragen des kommunikativen Austauschs und des so schwer zu bestimmenden Dritten durchdrungen, ohne ausgesprochene Medientheorie sein zu wollen. Serres wählt konsequent die übergreifenden Gesichtspunkte des Wissenschafts- und Zivilisationshistorikers, um die Transformationsarbeiten zwischen dem Einen und dem Anderen in größeren Zusammenhängen diskutieren zu können. Seine fünf Bücher zur äußerst komplexen Figur des antiken Götterboten *Hermes* (1 *Kommunikation*, 2 *Interferenz*, 3 *Übersetzung*, 4 *Verteilung* und 5 *Die Nordwest-Passage*), die er zwischen 1968 und 1980 in Frankreich veröffentlicht, erscheinen in Deutschland erst in den frühen 1990ern, mitten in die Euphorie Internet hinein, wo sie zunächst einmal wie strahlende Fossilien aus einer anderen Zeit in den Bücherregalen abgelegt werden. Obgleich sie sich hervorragend zum





Navigieren durch die Grundfragen technisch basierter Kommunikationen eignen, allerdings nicht als Manuals. „Stellen wir uns ein netzförmiges Diagramm vor, das in einen Darstellungsraum eingezeichnet ist.“ Mit diesem Satz beginnt die Einleitung in den ersten Band von 1968, bevor Serres seine spezifische Diskussion des Wechselverhältnisses von Mathematik und griechischer Mythologie entfaltet. Das Buch endet mit einer der schönsten Bemerkungen, die mir aus den zahlreichen Theorien über Kommunikation bekannt sind. „Das Lachen ist das menschliche Kommunikationsphänomen [...], das auf dem Fest jegliche Kommunikation begleitet; an der Tafel der Götter verklingt es niemals.“<sup>17</sup>

Virilio und Baudrillard, die in Deutschlands Westen in den 1980ern die Hochzeit ihrer Rezeption erfahren, interessieren Einzelmedien wenig. In *Krieg und Kino* ist Virilio nicht primär am Film, seiner Ästhetik, seiner Sprache oder gar dem Hören und Sehen von einzelnen Spiel- oder Dokumentarfilmen interessiert, sondern am Vergleich strukturaler und ethischer Merkmale des Films mit denen des Krieges. Seine assoziative Verkoppelung von Etienne-Jules Mareys photographischer Flinte mit dem Trommelrevolver Samuel Colts, die in der begrifflichen Synthese des Bilderschießens mündet, ist technikhistorisch falsch.<sup>18</sup> Als Adaptation von Roland Barthes' Idee von Grundmerkmalen strukturalistischer Tätigkeit für die Herstellung technischer Bilder beeinflusst die Hypothese aber ganze Banden von Medienforschern, vor allem solche, die vom Krieg als Vater aller (technischen Kommunikations-)Dinge fasziniert sind. Virilios darauf aufgebaute „Logistik der Wahrnehmung“ bekommt paradigmatischen Charakter.

Den studierten Architekten und Urbanisten Virilio interessiert vor allem die radikale Veränderung der Raum-Zeit-Wahrnehmung, die durch die Technologien der Beschleunigung bewirkt werde und zu einer Ästhetik des Verschwindens führe. Die

<sup>17</sup> Serres im Mai 1967, zit hier nach *Hermes I – Kommunikation* (Berlin 1991), S. 9 und 345

<sup>18</sup> Vgl. Zielinski, *Die 2 EJMs der Reihenphotographie* (Wien 1993), S. 40, 43





Bewegung beherrsche das Ereignis. Die „Kunst des Armaturenbretts“ entwickle sich als Radikalisierung des Films zur siebten Kunst. Mit seiner „Dromoskopie“ oder „Dromologie“ vertritt Virilio eine prinzipiell deterministische Sichtweise bezüglich des Verhältnisses Technik und Kultur. Alles Kulturelle betrachtet er als Effekt des Technischen. Er nimmt in Kauf, dass diese Position zur Ultimativität führen kann. Die im Hinblick auf Auschwitz formulierte Beobachtung Hannah Arendts, dass Fortschritt und Katastrophe zwei Seiten derselben Medaille seien, verallgemeinert Virilio in der Perspektive einer Erfahrung von Welt, die prinzipiell zur Katastrophe tendiert. Zugespitzt formuliert folgt er einer zutiefst religiösen Betrachtung des Technischen/Medialen, deren zentrale Figur die Apokalypse ist. Seine Lehre von der Herstellung und Verbreitung von Bildern in Lichtgeschwindigkeit führt ihn zu der These vom „rasenden Stillstand“, in den wir mit der stetigen Beschleunigung durch Technik unweigerlich gerieten.<sup>19</sup>

Baudrillard entfaltet nur zweimal besonderes Interesse an einer einzelnen medialen Praxis. In einem seiner brillanten frühen Essays analysiert er die Graffiti des New Yorker Untergrunds als anarchischen *Aufstand der Zeichen* gegen die komplette soziale Entleerung und schreibt mit *Kool Killer* einen Essay, der für viele junge Intellektuelle die Erforschung der Medien zur lustvollen spielerischen Erfahrung werden lässt. Und gegen Ende seines Lebens thematisiert er im Zusammenhang seiner eigenen ästhetischen Praxis explizit die Photographie. Das Fridericianum in Kassel hat diesem Aspekt 2004 Ausstellung und Katalog *Die Abwesenheit der Welt* gewidmet.

Baudrillards intellektuelle Anstrengungen gelten in erster Linie einer Fortschreibung und gleichzeitigen Transgredierung der Marx'schen Warenanalyse und vor allem des Warenfetischismus unter den Bedingungen der umfassenden Simulation der

<sup>19</sup> Vgl. hier besonders den Katalog zur Katastrophen-Ausstellung, die Virilio im Auftrag der Stiftung Cartier unmittelbar nach dem Angriff auf die Zwillingstürme von Manhattan in Paris konzipierte: *Unknown Quantity* (London 2002). Zu einigen Schlagwörtern siehe auch Virilio, *Die Dromoskopie oder das Licht der Geschwindigkeit*, in *Konkursbuch Nummer fünf* (Tübingen 1980), S. 135ff.





Restbestände von Realität. In der Verknüpfung von Marx mit de Saussure gehen bei Baudrillard im spätkapitalistischen Warenverkehr Tauschwert und Gebrauchswert einer Ware ein ähnlich arbiträres Verhältnis ein wie in der strukturalistischen Sprachwissenschaft Signifikat und Signifikant als die beiden Seiten des sprachlichen Zeichens. Das, was bezeichnet wird, gerät unter der Kraft des Bezeichnenden zunehmend ins Schlingern; der Tauschwert realisiert sich im Wechselspiel mit anderen Tauschwerten und nicht in Referenz zum Gebrauchswert, der zum Verschwinden verurteilt ist.

Sein aus der Philosophie antiker griechischer Atomisten, besonders von Lukrez, entlehntes Konzept vom Simulakrum, das Baudrillard allerdings eindeutig ins Negative tendieren lässt, tritt wie ein Menetekel an die Stelle von möglicher Medientheorie. Wie bei Virilio die Apokalypse oder die Implosion im rasenden Stillstand erfüllt die Baudrillard'sche Simulation die Funktion einer Kategorie vom Ende. Gleichzeitig ist sie in ihre eigene Paradoxie verstrickt. Sie funktioniert nur, weil sie im Stillen etwas voraussetzt, was simuliert wird, was vom Simulakron epistemologisch verschieden ist. Einen Umschlag der Simulation in konkretes, zum Beispiel gestaltetes Material, wie ihn zum Beispiel Flusser denkt, kann Baudrillard sich nicht vorstellen. Allerdings macht er mit jedem Satz, den er schreibt, unmissverständlich klar, dass man fortan nicht mehr so einfach zwischen echt und unecht, wahr und falsch als Eigenschaften von Realität sprechen kann. Dieser methodische Zweifel ist immens produktiv und hilfreich.

1987 bringt der britische Filmemacher Geoff Dunlop die beiden Franzosen, die den Diskurs in Westeuropa so belebt und bestimmt haben, in einem elektronischen Essay imaginär zusammen. *L'objét d'art à l'âge électronique* entsteht als Auftragsarbeit für den neu gegründeten experimentellen Fernsehsender La SEPT, aus dem später der Kunstkanal Arte hervorgeht. Dunlops Videofilm ist eine Hommage an Benjamins berühmten Kunstwerkaufsatz ein halbes Jahrhundert nach seinem Erscheinen. Sein Hauptwerkzeug ist die gerade entwickelte, sündhaft teure Bildbearbeitungsmaschine Paintbox. Mit ihrer Hilfe kann der professionelle Benutzer in die Oberflächenstrukturen elektronischer Bilder





eingreifen und sie verändern. Jedem der Protagonisten apokalyptisch geprägter Medientheorie schreibt Dunlop mit leichter Geste eine spezifische ästhetische Existenz zu. Baudrillard wird einfach allmählich übermalt, während er mit bedrohlicher Stimme von der Allherrschaft der Simulakren spricht. Virilios Brustbild bekommt immer mehr den Charakter eines Sträflingsportraits während er angesichts des *Riesen* von Michael Klier von der stetig zunehmenden Kontrolle durch allpräsenste Kameras spricht. - Kliers Video-Film hat das Thema der Durchsetzung des allgegenwärtigen panoramatischen Blicks in den westeuropäischen Metropolen vor dem Orwell-Jahr, 1983, radikal bearbeitet. Das Werk besteht ausschließlich aus montierten Aufzeichnungen von Überwachungskameras.

