

Fachhochschule Düsseldorf
Fachbereich Design

Sommersemester 1993
Marcel Kolvenbach

Diplomarbeit
Schriftlicher Teil

Unterbrechung.
Konzeption und Entwurf eines Videos.

Referent: Prof. Dr. Dieter Fuder
Koreferentin: Prof. Dr. Monika Funke

Inhalt

I. Von der Unterbrechung des Kontinuums zum Kontinuum der Unterbrechungen

1. Kinetik
2. Graphie
3. Kinematographie

II. Die Obszönität der Unterbrechung

1. Tod
2. Filmriß
3. Zapping
4. Blackout

III. Die indifferente Aufnahmestruktur

1. Zeichenrelation
2. Indifferente Aufnahmestruktur
3. Mediale Konnektion

IV. Konzeption

1. Ästhetik des Scheiterns
2. Medienbezug
3. Außerfilmische Codes
4. Filmische Operation
5. Ton
6. Unterbrechung

V. Anhang

1. Anmerkungen
2. Literaturhinweise
3. Versicherung

I. Von der Unterbrechung des Kontinuums zum Kontinuum der Unterbrechungen

Ein Themenabend über das "Fahren, fahren, fahren,..."¹. Zwischen wogenden Wellen, pulsierenden Verkehrsströmen, laufenden Menschen, spricht Peter Sloterdijk vor einer französischen Landschaft im Abendlicht. Gleich wird er sich an die Stirn tippen, mit dem Finger auf das Gehirn dahinter verweisend: "sondern das hier, der Circus Maximus im Kopf."² Was er bezeichnet ist der eigentliche Ort der Beschleunigung, Bewegung und Geschwindigkeit, für Sloterdijk erst einmal aus der historischen Sicht, er spricht über die Antike:

"Ich glaub' die Geschwindigkeitsthematik taucht in der Antike in dieser Weise auf. Die Bühne oder die Rennbahn, auf der diese schnellen Dinge ursprünglich eingesetzt haben, war nicht die Straße (Straßen waren die ersten Beschleunigungsmittel der Menschen der antiken Welt [...]. Wer über die Straße ging, war schneller als derjenige, der auf dem ungebahnten Pfad sich fortbewegt hat, auch wenn er nur seine Grundgeschwindigkeit zur Verfügung hatte.), sondern das war hier der Circus Maximus im Kopf - das einzige Beschleunigungsmittel der Menschen in früheren Zeiten angesichts der technischen Verhältnisse - die unausgelotete Schnelligkeit der Gedanken. [...] Und an der hat damals der große innovationsschaffende Beschleunigungsschub angesetzt. Wir finden um die Jahrtausendwende Menschen mit einer (Denk-) Geschwindigkeit, die schon ihren Zeitgenossen als unheimlich aufgefallen ist."³

Was Sloterdijk aus historischer Perspektive beschreibt, stellt heute noch das Maß für Geschwindigkeit dar: die springenden Gedanken.

Auch wenn Virilio in der gleichen Sendung bemerkt: "Die Beschleunigung ist Bestandteil in der Geschichte des Tierlebens, nicht nur des menschlichen Lebens, sie ist ein Grundelement [...]. Die Beschleunigung gehört zur Dynamik des Lebens. Ich erinnere an die Wurzel des Wortes Leben im Französischen:

Französisch `vive, vif´ also `vitesse´ (Geschwindigkeit). Zu leben bedeutet für ein Tier, einen Menschen, Geschwindigkeit zu sein, `Etre vitesse´."4

Abstand und Entfernung sind primär die gedankliche Relation einer Differenz zwischen einem A und B. Die Überwindung dieser Differenz vollzieht sich über den gedanklichen Sprung, der die Verbindung schafft oder vom einen zum anderen Wechselt. Die tastende Hand des Kindes ist es, die den Raum der ersten Ausbreitung durchschreitet, damit den Raum erzeugt und so den Differenzen ihren Ort zuteilt. Die Bewegung (der Hand) wechselt von den verschiedenen Orten nach dem Gesetz der Zeit. Diese Erfahrung des Außen, das der mentalen Projektion entspringt, wird zum Modell für Welt und ihren vier Dimensionen, auch des Geistes.

Jede Differenz wird zur Differenz des Ortes, zur Entfernung, auch die Differenz der Zeit, jeder Zusammenhang wird zur Bewegung, einem Ortswechsel in der Zeit. Die Zeit liefert das Kontinuum, die Verbindung in der Überwindung, der Ort die Differenz. Jede Differenz impliziert so eine potentielle Bewegung, die als zeit-räumliches Modell ein Überwinden dieser Distanz unter Aufwand einer bestimmten Zeit, also mit Geschwindigkeit, ermöglicht. Differenz ist verschieden, verschoben, in einem räumlichen Abstand, und Abstand wird immer räumlich erfahren, auch wenn er zeitlich ist.

Unterbrechung verstehe ich als jede Art von Vorgang oder Gegebenheit, welche diese Differenz herstellt oder aufrecht erhält.

Unterbrechung, das Thema dieser Arbeit, kann nur vor dem Hintergrund der verbindenden Bewegung, des Kontinuums, betrachtet werden. Das ist das Thema des folgenden Kapitels. In den ersten drei Kapiteln meiner Arbeit im Teil "Von der Unterbrechung des Kontinuums zum Kontinuum der Unterbrechungen" wird die These entwickelt, daß alle Bestrebungen des Menschen, mit analogen Mitteln der Beschleunigung an die schwindelerregende Geschwindigkeit der Gedanken heranzureichen, kläglich scheitert - bis die Unterbrechung entdeckt wird.

Und so paradox es erscheint, wird es nicht die Beschleunigung, sondern die Unterbrechung sein, die die Mittel liefern wird, die zum ersten Mal der verbindenden Geschwindigkeit der Gedanken Konkurrenz machen und es ist die Unterbrechung, die sie in ihrer Beschleunigung übertrifft.

1. Kinetik

Etre vivant bedeutet für einen Schakal, ein Tier, einen Menschen, einen Vogel, einen Läufer, Geschwindigkeit zu sein.

Paul Virilio, ARTE Themenabend

Im folgenden werde ich einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Geschwindigkeit und Bewegung geben.

Wie im Zitat zu Beginn von Sloterdijk formuliert, ist der Maßstab für jede Bewegung die rasende Geschwindigkeit der Gedanken, und die längste Zeit in der menschlichen Zivilisation blieben sie auch die einzige ernstzunehmende Quelle von Geschwindigkeiten.

Definiert man Bewegung als Ortswechsel von A nach B, wobei diese Orte nicht geographischer Natur sein müssen, sondern Variablen für Differenzen sind, so ist sie auch "Raumvernichter", indem die Verbindung über die Entfernung oder die Differenz hinweg geschaffen wird.

Der menschliche Geist vernichtet diese Distanz in fast unendlich kurzer Zeit, das ist seine Geschwindigkeit. Die Gedanken können zwar nicht gleichzeitig A und B denken, aber doch unmittelbar schnell hintereinander, in einer Zeitspanne, wie sie das Denken von B nach A erfordert. Demgegenüber muß die körperliche Eigenbewegung des Menschen wie ein Stillstand erscheinen, denn selbst, wenn dieser über die "schnellen" Straßen der Antike läuft, von denen Sloterdijk als erste Beschleuniger spricht, so wirft sich doch der Blick in dem Intervall, in dem nur ein Schritt gemacht ist, bis an den Horizont, und die Gedanken sind schon weit darüber hinaus.

Virilio, der sich als Theoretiker am intensivsten mit den Geschwindigkeits- und Bewegungsphänomenen auseinandergesetzt hat, beschreibt die historische Entwicklung der menschlichen Beschleunigungsarten. Schon ganz früh löst sich der Mensch in dieser

Darstellung von den begrenzten eigenen Fortbewegungsmöglichkeiten durch die Kopplung an verschiedenste Vehikel.

Diese erste Kopplung, die des Mannes als Passagier an das "Vehikel" Frau, zeigt für mich allerdings einen etwas anderen Zusammenhang zur Bewegung auf, als dies Virilio beschreibt:

"Der Mann ist der Passagier der Frau, nicht nur bei seiner Geburt, sondern auch in sexuellen Beziehungen...In freier Wiedergabe eines Satzes von Samuel Butler könnte man sagen, daß das Weibchen das Mittel ist, welches das Männchen gefunden hat, um sich zu reproduzieren, das heißt, um auf die Welt zu kommen. In diesem Sinne ist die Frau das erste Transportmittel der Gattung, ihr erstes Fahrzeug. Das zweite wäre das Reittier, die rätselhafte Kopplung ungleicher Körper, die zur gemeinsamen Reise oder Wanderung gepaart werden."¹

Für mich dagegen stellt dieser sexuelle Vorgang "ein Phänomen von Nähe"² dar. Die räumliche Distanz der Körper wird nicht überwunden mittels (und dient auch nicht) der Fort-Bewegung, sondern durch die Hin-Bewegung und die Negation der Distanz im Aufeinanderzu, um im rhythmischen Kontakt der Liebesvereinigung das vom Blick hinausgeworfene Bild von Welt zu ersticken und so die Unmittelbarkeit des Blinden und Tauben der Nähe der Geschwindigkeit des Denkens entgegenzusetzen.

"In der antiken Bildhauerkunst wird der Schläfer im Zustand der Erektion dargestellt: weil er träumt."³ Damit sind nicht die Frau oder der Mann Mittel, sondern selber die Differenten, das A und B, die die Distanz, die Differenz, den Raum zwischen sich zu negieren versuchen.

Im Gegensatz zu Virilio stellt sich diese Kopplung für mich nicht als erstes Glied in der Reihe der Vehikel dar ("Denn die einsame Bewegung des seducere oder die sexuelle Paarung erfordert, daß man sich gemeinsam in Bewegung setzt; das Paar ist auch Gespann, Effekt eines gemeinsamen Antriebs, eine Art Fahrzeug mit zwei Plätzen,"⁴), sondern ist eine eigene Dimension der Geschwindigkeit oder Distanzvernichtung, die allerdings eine unumgängliche Voraussetzung für alle anderen vehikulären Koppelungen bildet.

Der Sexualakt macht eben gerade nicht die Frau (oder den Mann!) zum Vehikel, sondern die Kopplung selber ist die Verbindung zwischen A und B. Hier stehen die Variablen nicht für differente Orte, sondern für die beiden Körper selber, die sich im Geschlechtsakt zur Deckung bringen, den Raum zwischen sich vernichten. Diese Kopplungsfunktion ist auch Bestandteil aller vehikulären Bewegungen.

An dieser Stelle schließe ich wieder an die Argumentation Virilios an: "Die technische Entwicklung des Fahrzeugs kann übrigens auch als eine Serie von Darstellungen des sexuellen Gespanns betrachtet werden."⁵ "Man besteigt Maschinen und nicht mehr die logistische Partnerin."⁶ Denn erst indem Reiter oder Fahrer mit dem Medium verschmelzen, können sie die Geschwindigkeit des Mediums auf sich übertragen, selber zu der Geschwindigkeit werden, die das Medium hat.

Was Virilio in geschichtlicher Chronologie kopplungslogisch beschreibt, sind die verschiedenen Mittel, deren sich der Mensch bedient, um sich zu beschleunigen. Bleibt man in der chronologischen Entwicklung, so sind die ersten Vehikel noch keine Beschleunigungsmaschinen, sondern die artfremde Kopplung beginnt mit der Nutzung von Reittieren, die man besteigt. "Bevor die Anziehungskraft der Paarung, die Antriebskraft des Paares als Gespann sich im technischen Objekt erneuern sollte, hatte sie die Tierliebe, die Zoophilie, als anderen Typus von Heterosexualität hervorgebracht."⁷ Diese Form der Kopplung stellt allerdings nur eine Zwischenform der Geschichte dar und in der weiteren analogen Beschleunigung folgen die technischen Vehikel, "die menschlichen Vermittler verschwinden, und es kommt eine Sexualität auf, die es direkt mit dem technischen Objekt zu tun hat, vorausgesetzt dieses ist Motor, Träger von Bewegung."⁸ "Die Vereinigung mit einem technischen Material ist kaum schwieriger als mit dem Pferd, dem alten metabolischen Vehikel der kriegerischen Eliten: Schnellboote oder `Torpedo´-Boote, die von aristokratischen Froschmännern auf der Suche nach der englischen Flotte durchs Meer geritten werden."⁹

Daß in den von Virilio aufgeführten Beispielen immer wieder gerade kriegerische Aspekte von Bewegung aufgeführt werden, ergibt sich in seiner

Argumentation nicht nur zufällig aus den historischen Gegebenheiten, bei denen für die Entwicklung neuer Techniken das größte Potential für die kriegerische Forschung zur Verfügung stand, sondern ist systemimmanent. Im Begriff der "Raumvernichtung" schon steckt ein militärischer Aspekt. Und die vom mir zu Beginn als Distanz zwischen Variablen (A und B) beschriebene Entfernung, die vom Geist (der Antike) überwunden wird, stellt sich in der historischen Praxis als Expansionstreben dar. Ganz entsprechend sind es dann auch die expandierenden militarisierten Staaten der jüngsten Geschichte, die die "allgemeine Mobilmachung" predigen, die Geschwindigkeit zum Zustand machen." Somit wird die geschichtliche Entwicklung buchstäblich durch den Explosionsmotor in Bewegung gehalten!"¹⁰ In dem Automobil, ob als militärisches Einsatzfahrzeug oder als Wagen fürs Volk, findet die Entwicklung der technischen Vehikel in der Tradition des sexuellen Gespanns dann erst einmal bis heute seinen Höhepunkt. "Ein Jahr, bevor die ersten Kinematographen in Europa und USA liefen, rasten auf der Strecke Paris-Rouen speziell zugerichtete Motorwagen für das erste Automobil-rennen."¹¹

Man darf aber bei der Betrachtung einer Geschichte der Beschleunigung und Geschwindigkeit nicht nur die Entwicklung der Vehikel betrachten, mit denen der Mensch über die direkte Kopplung zur Geschwindigkeit gelangt. Es gibt verschiedene parallele Entwicklungen, die den Wettlauf mit der Geschwindigkeit der Gedanken auf ihre Weise aufnehmen und dann doch erst gemeinsam in Konkurrenz zum geistigen Maßstab treten können.

So ist zu Beginn dieser Arbeit die Beschleunigung und Verbindung über die Infrastruktur angesprochen worden. Indem Straßen als abstrahierende Verbindungslinien seit der Antike ihre Ausdehnungsrichtung in die "ungebahnte" Landschaft projizierten, ist auf dem Land erst ermöglicht worden, was die Meere schon immer boten.

Kein Zufall, daß ganz entscheidende Erkenntnisse der Mathematik, einer Geisteswissenschaft, im Zusammenhang mit der antiken Seefahrt gemacht wurden. "An diesem Nicht-Ort, auf See, gewinnt das Schiff eine Vektor-Macht"¹² Diese Vektor-Macht ist

es, die der "kürzesten Verbindungslinie" der Gedanken am nächsten kommt. Und an dieser mathematischen Vermessung und Bestimmung von Raum orientieren sich auch die wirklichen Fernstraßen der Antike, die die Macht als Vektor in den Raum projizieren, als Gerade, die in der "ungebahnten" Landschaft nicht zu finden ist.

Die "Hierarchie der hohen Angriffs- und Durchdringungsgeschwindigkeiten"¹³ des "Automobils als Projektor"¹⁴ kann sich erst in der entworfenen Landschaft realisieren, die die Bahnen für eine Projektion bereitstellt. Die Eroberung des Luftraumes ist ein weiteres Territorium, das die Geschwindigkeit als Vektor und Parabel erschließt, und die Ballistik wird schon Jahrhunderte zuvor die Geschwindigkeit und Distanz besiegen: der Tod aus der Entfernung, aber im Augenblick - die erste Teleaktion.

Neben der Beschleunigung der angekoppelten Vehikel ist es also schon seit der Antike die infrastrukturelle Expansion und Gestaltung, die den Wettlauf gegen die Zeit antritt. Doch all diese mechanischen Verfahren haben ihre Grenzen in den Luft-, Wasser-, Reibewiderständen und vor allem in "jener irdischen Schwerkraft, die sie selbst als natürlichen Motor zur Beschleunigung, zur Fortbewegung und zum Zusammenprall der Körper"¹⁵ benutzen.

Eine neue mediale Dimension erst wird zu einer weiteren infrastrukturellen Beschleunigung führen, die Elektrizität: "In New York wurde 1882 das erste Kraftwerk für die zentrale Energieversorgung in Betrieb genommen, Berlin folgte damit 1885; das künstliche "Nervensystem" elektrischer Leitungen begann, die Metropolen zu durchdringen; das Motorzweirad von Daimler wie der dreirädrige Kraftwagen von Benz markierten die Anfänge des individualisierten Straßenverkehrs"¹⁶. Wie dem Zitat zu entnehmen ist, fällt diese ganz neue Dimension historisch zusammen mit der allgemeinen Mobilmachung durch den Individualverkehr. Diese Entwicklungen werden eine ganze Gesellschaft umwälzen, und die Beschleunigung der Individuen beschleunigt auch die geschichtliche Entwicklung.

Als Folge der neuen technischen Entwicklungen gerät das ins Schwanken, was bisher als Realität den Halt gab und nun zu schwinden droht. "Indem man mit der Transportindustrie die Fabrikation der Geschwindigkeit erhöht und unablässig die Leitfähigkeit, die Durchdringbarkeit der durchquerten Orte und Gegenden verbessert, beschleunigt man auch ihre Auflösung und Zerstreuung."¹⁷ Symptome dafür, daß die realen Geschwindigkeiten bereits empfindlich nah an die mentalen Dimensionen gerückt sind, auch wenn sich diese Geschwindigkeiten noch nicht auf den Menschen selber beziehen, sondern die technisierte Welt, die ihn umgibt: dreht man den Schalter an der Wand, leuchtet die Lampe an der Decke auf, ohne daß eine Flamme hingeführt werden muß. So, wie sie ohne sichtbare Verbindung aufleuchtet, erlischt sie ebenso schnell wieder bei einer weiteren Drehung, Gedankenblitzen gleich. Doch noch soll der Strom in den Leitungen "fließen", die mechanischen Gesetze scheinen gerade noch zu funktionieren. Stimmigkeit wird durch die Analogie in den Vergleichsbildern von Wasser- und Stromfluß vermittelt, nur daß beim Stromfluß eine unendliche Beschleunigung mitzudenken ist.

Die Folgen für die Gesellschaft sind dennoch nicht zu übersehen, und die Kunst formuliert bereits die neuen Manifeste: "Mit uns beginnt die Herrschaft des Menschen, der seine Wurzeln gekappt hat, der sich vervielfacht, sich mit dem Eisen vereint und von Elektrizität nährt [...]" (Marinetti)¹⁸. Die Geschwindigkeiten lösen sich von ihren Trägern, die ersten Brechungen und Unterbrechungen werden sichtbar, doch noch soll es bei den subjektiven Verrückungen bleiben. "In all diesen Phänomenen offenbart sich ein schwindelerregendes Ablaufen der Zeit, im ständigen Kampf gegen die Entfernungen wiederholt sich unaufhörlich der ursprüngliche Übergangsritus, ein Resumee des Universums, das durch die Geschwindigkeit des Angriffs entstand."¹⁹

Ohne auf das Kino selber schon einzugehen - also Kino noch verstanden als Kinetik - zeichnet sich bereits in diesem Aufgehen in Geschwindigkeit eine Austauschbarkeit ab, zwischen Projektion und Realität, die die festen Mauern auflösen wird. "Die

gewohnte Stadt wird abgelöst von einer ungewöhnlichen Motorik, einem riesigen dunklen Vorführraum zur Begeisterung der Massen, wo das Licht der (audiovisuellen und automobilen) Fahrgeschwindigkeiten das Sonnenlicht ersetzt."²⁰ "Die Ästhetik der Gebäude verschwindet in den special effects der Kommunikations- und Verkehrsmaschine, in ihren Transport- und Übertragungsapparaten."²¹

An dieser Stelle sei nur vorweggenommen, daß für die kinematische Beschleunigung ein weiterer Faktor entscheidend sein wird, der über die Erhöhung der Geschwindigkeit hinausgehen wird. Faktum bleibt zunächst, daß "Die Schrumpfung der Entfernung [...] zu einer strategischen Realität [...] geworden [ist], da sie mit einer Negation des Raumes zusammenhängt."²² "Gegenwärtig ist Zeitgewinn ausschließlich eine Angelegenheit von Vektoren und das Territorium hat seine Bedeutung zugunsten des Projektils verloren. Der strategische Wert des Nicht-Ortes hat tatsächlich den des Orte endgültig abgelöst"²³ galt schon damals.

So wird nicht nur eine ganze Gesellschaft mobilisiert und elektrifiziert, es verschiebt sich auch die Wahrnehmung von "Konstanz des Lebens", die "in die Fortbewegung" verlegt wird.²⁴ Zu jenem Zeitpunkt wird die Bewegtheit zum Fixpunkt und jedes Stillstehen zum Unfall, zur Störung. Mit "dem Bedürfnis nach ständigem Umherreisen liegt die Beständigkeit des Lebens schließlich im Ortswechsel selbst."²⁵ Denn "indem die Technologie den Übergangsritus zur Dauererscheinung macht, läßt sie auch die Entregelung der Sinne zum Dauerzustand werden. So würde das bewußte Leben zu einer Pendelbewegung des Reisens, dessen absolute Pole nur noch Geburt und Tod wären."²⁶ Die Kopplung an die Beschleunigungsvehikel soll über diesen Weg dann auch den Traum des Menschen erfüllen, seinen Gedanken gleich zu werden, denn "Ihr habt keine Geschwindigkeit, ihr seid Geschwindigkeit."²⁷

Aber die Kopplung, die sich vom Rhythmus des Aufeinanderzu der sexuellen Bewegung ableitete, erfüllt zwar ihr Versprechen hinsichtlich der Bewegung, doch damit verselbständigt sich diese auch schon und "die Berührungspunkte mit dem Körper der Geliebten oder der Erde verschwinden mit

der immer größeren Schnelligkeit der Übergänge."²⁸
 "Der Verlust kinetischer und taktiler Eindrücke, von Geruchseindrücken, wie sie die direkte Fortbewegung noch lieferte, läßt sich nicht durch eine vermittelte, eine Medien-Wahrnehmung, durch das Vorbeiziehen der Bilder an der Windschutzscheibe des Autos, auf der Kinoleinwand oder gar dem kleinen Fernseh Bildschirm ersetzen."²⁹

Auf der Suche nach diesem Verlust des körperlichen Verschmelzens ist es "die gesellschaftliche Inszenierung der Liebe," als "vielleicht einer der letzten poetischen Versuche der flüssig-fließenden, sich hier und dort verkörpernden Seele". Demgegenüber steht "die brutale Entschleierung des Sexualaktes, Sexualerziehung oder Pornographie als technische Erklärung" als "eine andere Form des Vernünftigmachens der Körper von 'Unwissenden'" und "auf die berühmte Körperkultur 'à la Schweden' folgt" mit dieser beschleunigten Entwicklung "das moderne Amalgam von Straße und Sex, Körper, die in zufälliger Begegnung geritten werden, schnell vergessene sexuelle Kollisionen, Autos, Motorräder, die man stiehlt, aufreißt und verläßt."³⁰

Mit der Ablösung des Raumes durch die Geschwindigkeit, der Vernichtung des Territoriums, wird die Frage der Macht zur Frage der Macht über die Geschwindigkeit und Bewegung. Macht besaß der, der die Bewegung beherrschte, als Taktgeber; "und mit dem industriellen Internat wurde das Einsetzen der seelenlosen Körper von Kindern und Frauen zur Fabrikarbeit zur Erlösung, da diese Körper durch vernünftige Seelen in Bewegung gesetzt wurden, durch Ingenieur-Seelen, die den Auftrag hatten, ihr Verhalten und Ihre Bewegung zu definieren. 'Arbeit macht frei', chinesische oder nationalsozialistische Umerziehungslager übernehmen diese alte Überzeugung auf ihre Art."³¹ "Wie Kafka voraussah, setzt der Reiz der hohen Geschwindigkeiten die Identität zugunsten der Konformität herab: am Ende legen das Kino, die Kinetik, dem Auge eine Uniform an."³² Und da sich Gesellschaft ab diesem Zeitpunkt durch die Geschwindigkeit definieren wird, ist "Die Maschine [...] für den Dromomanen auch eine Prothese des Überlebens."³³

Und mit dem Definieren des eigenen Selbst durch die Geschwindigkeit verschwindet es gleichsam, und nur die Beschleunigung selber ist es, die bleibt. "Die Schnelligkeit der Fortbewegung verstärkt nur die Abwesenheit, die Absence."³⁴ Aber genau dieser kleine "Tod der Abfahrt"³⁵ ist es, den die beschleunigten Individuen suchen und durch den sie sich von jeder Ansprechbarkeit, jedem Außeneinfluß verabschieden, "ihre Aufmerksamkeit kann allein noch durch die Vermehrung der Licht- oder Tonsignale geweckt werden"³⁶.

Schon in dieser unaufhaltsamen Beschleunigung wird "das Ende [FIN] der Welt fühlbar in der Situation, die sowohl aus der Super-Durchdringbarkeit der Gelände wie aus der Hyper-Kommunikabilität der Mittel herrührt."³⁷. Denn diese "allgemeine Nähe, dieser Globus, auf dem alles `in Reichweite´ ist, dieses Kontinuum, in dem alles brutal zusammengeschoben ist" läßt die Welt um uns verschwinden, und als Resultat wird "all das ... uns vollkommen fremd...ja, fremd".³⁸

"Jede beliebige Momentaufnahme von der Welt"³⁹ ist möglich, und alles wird "kommunizierbar und damit erkennbar"⁴⁰. Aus der Perspektive der dromologischen Untersuchung Virilios läuft die Beschleunigung der Welt zwingend auf die eine Bestimmung zu: "die Beschleunigung ist das End-Ziel [FIN] der Welt!"⁴¹

Allerdings sind die letzten Positionen in ihrer Radikalität bereits ein Vorgriff. Die reine Erhöhung der "Durchdringungs-" und "Penetrationsgeschwindigkeiten" mag zwar den einzelnen nahezu unendlich beschleunigen, oder in der Verrückungslogik ablösen von den taktilen und olfaktorischen Eindrücken, doch behalten diese Geschwindigkeiten in ihrer Analogizität zur Eigenbewegung immer noch eine proportionale Verhältnismäßigkeit.

Um wirklich das "End-Ziel" zu erreichen, muß der Weg der kontinuierlichen Bewegung verlassen werden, was Thema des folgenden Kapitels sein wird. Und der Film wird es sein, der als erster die im folgenden beschriebene Phänomenologie der Unterbrechungen verknüpft mit der motorischen Beschleunigung.

2. Fixierung

" Die Suche nach den Formen ist nur eine Suche nach der Zeit. Gibt es jedoch keine beständigen Formen, so gibt es überhaupt keine Formen mehr. Man könnte denken, daß es sich auf dem Gebiet der Formen wie auf dem der Schrift verhält: Wenn man sieht, wie ein Taubstummer sich ausdrückt, bemerkt man, daß sein Mienenspiel und seine Gestik schon Zeichnungen sind, und man denkt automatisch an den Übergang zur Schrift, wie er noch heute etwa in Japan gelehrt wird." ¹

Das Zeichen erscheint als Fixierung, als trennender Schnitt, der die Zeit abschafft und die Bewegung unterbricht.

Wenn man analog zum vorangegangenen Kapitel wieder chronologisch in der Betrachtung einer Entwicklung der Fixierungen, der Schnitte und Unterbrechungen vorgeht, so könnte man wieder in der Antike beginnen. Obwohl die zeichenhafte Fixierung in der Antike bereits ein altes Erbe gewesen sein wird, ist es dieses Zeitalter, das bereits eine eigentümliche Verbindung zwischen Geschwindigkeit und Fixierung liefert, beide dienen der Beschleunigung. "Seit der Antike konnte man eine zunehmende Vereinfachung der geschriebenen Buchstaben und später des typografischen Schriftbildes feststellen, die der Beschleunigung bei der Über-mittlung von Botschaften entsprach"²

Der Ansatz von Virilio wird sich explizit im dritten Kapitel dieses ersten Teils bestätigen. Im weiteren sollen jedoch die verschiedenen Formen der Fixierung Thema sein und alle Bewegungen und Kontinua gedanklich unterbrechen.

Schon die Gesten in ihrer Zeichenhaftigkeit unterbrechen die unwillkürlichen Bewegungen, auch wenn sie noch den Gesetzen der Zeit gehorchen und sich nicht vom Träger der Bewegung abgelöst haben. In einer nächsten Entwicklung, der Graphien, wird die Spur, die die Bewegung der Geste in einem Medium hinterläßt, eine erste wirkliche Fixierung, Stillstand, liefern.

Im Gegensatz zu den gelebten Zeichen des fließenden Sprechens und der unendlichen Gebärden ist der Ort dieser Fixierungen auch inhaltlich dem Stillstand zugewandt. "Darüber hinaus erinnerten die unschätzbaren Grabfunde daran, daß alle Kunst wie der Tod ist, ein Verharren im Augenblick, ein Tempowechsel in der Ordnung der gelebten Zeit."³ Denn als Beschriftungen von Grabbeigaben oder an den Wänden der Pharaonengräbern spiegelt sich im Tod der Geste als Graphem neben dem Toten auch die Unsterblichkeit und Allzeitlichkeit des Toten selber wieder.

Die Unterbrechung verstanden als Tod der Bewegung im Zeichen. Was für die zeichenhafte Fixierung und die weitere Zerlegung in distinkte Einheiten in der Schrift gilt, läßt sich auch auf technische Fixierungen übertragen. "Zwischen dem Augenblick des Geschriebenen und der Augenblicklichkeit der Photographie gibt es viele Ähnlichkeiten, beide beziehen sich weniger auf die vergehende als auf die exponierte Zeit."⁴

"Mit der Photographie war die Sicht der Welt nicht länger eine Frage der nur räumlichen, sondern auch einer zeitlichen Entfernung geworden, die es zu überwinden galt; sie wurde zu einer Frage der Geschwindigkeit, der Beschleunigung oder der Verlangsamung."⁵ Wie bei der von der Hand gezogenen Linie als Fixierung der menschlichen Bewegung, ist auch in der Photo-Graphie das "Stillstehen der Zeit auf dem aufgenommenen Bild unvermeidlich"⁶, denn "die Kamera sieht nur Ausschnitte."⁷

So wie auch die Fixierung der Phoneme in Alphabeten oder der mentalen Einheiten in Bilderschriften das Denken und Sprechen beeinflußt und einer entsprechenden Fragmentisierung unterwirft, veränderte die Photographie das Sehen. "In dem Maße, wie der menschliche Blick erstarrte und

seine natürliche Geschwindigkeit und Sensibilität verlor, sind umgekehrt die Filmaufnahmen immer schneller geworden."⁸

Ähnlich wie die Beschleunigung der Bewegung rückt damit die Beschleunigung der Unterbrechungen in einen militärischen Kontext, der sich sowohl metaphorisch als auch in den ganz konkreten technischen Konstruktionsbedingungen historisch manifestiert, wenn es so weit ist, Photos "wie mit einem Maschinengewehr zu schiessen".⁹

Lag die Fixierung des Geschriebenen und der Zeichnung noch in einer Tradition der menschlichen Bewegung und hatte jede dieser Spuren, obwohl erstarrt, immer noch die Zeit in sich, die die Hand des Schreibenden hineingelegt hat, verschwindet dieser Aspekt in den photonischen Fixierungen auf dem lichtempfindlichen Material als optochemischer Abdruck von Welt völlig. Entsprechend sind die Reaktionen auf das neue Medium, das als Sehmaschine, als reine molekulare Reaktionskette, des Menschen nur noch als Auslöser bedarf. "Nein", erwiderte Rodin, "der Künstler ist wahr, und die Fotografie lügt, denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still: und wenn es dem Künstler gelingt, den Eindruck einer mehrere Augenblicke lang sich abspielenden Gebärde hervorzubringen, so ist sein Werk ganz sicher minder konventionell als das wissenschaftlich genaue Bild, worin die Zeit brüsk aufgehoben ist."¹⁰

Bei allen Parallelen zwischen der zeichnerischen Fixierung und dem optochemischen Vorgang, findet im letzteren ein viel weitreichender Schnitt statt.

"Durch die Logistik der Wahrnehmung wird in der Tat das zerstört, was in den alten Vorstellungsweisen von jenem ursprünglichen und idealmenschlichen Glück festgehalten wurde, von diesem 'ich kann' des Blickes, das bewirkte, daß die Kunst nie obszön sein konnte."¹¹ Und doch bleibt auch die künstlerische Fixierung nicht unbeeinflusst von den neuen Abdrücken von Welt. "Degas gab einfach vor, er 'überrasche' seine Modelle und liefere ein Dokument, das ebenso plötzlich festgehalten sei wie eine Momentaufnahme".¹²

Wenn der Futurismus, wie im vorangegangenen Kapitel erwähnt, sich den unendlichen

Beschleunigungen der technischen Vehikel, insbesondere der zerstörerischen Beschleunigung der Kriegsmaschinerie, verschrieb und durch die Umsetzung der Bewegung zu Brechungen in der zweidimensionalen Darstellung gelangt, geht es beim Kubismus, "wie Guillaume Apollinaire um 1913" schrieb, "bei dieser Kunst vor allem darum, den Untergang der Realität bewußt zu machen, es handelte sich um eine Ästhetik des Verschwindens, die durch die völlig neuen Grenzen entstanden war, die dem subjektiven Sehen durch die instrumentelle Spaltung der Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen aufgezwungen worden war."¹³

Interessanterweise wird sich die photographische Entwicklung aber nicht nur parallel zu der zeichenhaften und Schriftfixierung weiterentwickeln, sondern die Fixierungen von Schrift und Bild werden weiter aufgelöst werden und ihre gemeinsame Substruktur finden, denn man "beginnt, die Wirklichkeit selbst als eine Art Schrift zu begreifen, die es zu entschlüsseln gilt - genau wie fotografische Bilder selbst zunächst mit der Schrift verglichen wurden", als "Heliographie, Sonnenschrift".¹⁴

"Später wurden dann auch die Figuren und Formen aufgelöst, und bald gab es nur noch eine visuelle Botschaft, die mit dem Morsealphabet zu vergleichen war, eine Simulation der Netzhaut, wie bei Duchamp und in der op-art bei Mondrian."¹⁵

Was die Kunst hier aufgreift, das war durch die Technik schon lange gedacht. Der Photographie kommt selber die verbindende Bedeutung der Gelektstelle zwischen Wissenschaft, den bildenden Künsten und der Technik zu, indem sie eine Schrift fixiert, die die Materie selber schreibt.

Doch die Form der Bewegungsunterbrechung und Fixierung bei der photographischen Operation muß noch eingehender untersucht werden. Interessant wird es an der Stelle, an der man die Fotografie nicht nur als Fixierung im Sinne der einschlagenden Photonen versteht, sondern wenn man sich den gewählten Motiven zuwendet. Denn das Photo ist "ebenso wie von Zeit", auch ein "schmalere Ausschnitt von Raum". Mit dem durch die Linsen gebrochenen Blick kann "alles von allem getrennt werden". "Die Fotografie fördert eine nominalistische Sicht der

gesellschaftlichen Realität, so, als bestände diese aus kleinen, offenbar unendlich vielen Einheiten [...]. Durch Fotografien wird die Welt zu einer Aneinanderreihung beziehungsloser, freischwebender Partikel [...]. Die Kamera atomisiert die Realität."¹⁶ Die Bewegungs-Unterbrechungen der Fotografie wandten sich, sobald die Belichtungszeiten kurz genug geworden waren, der Zerlegung der menschlichen (oder auch tierischen) Bewegung zu, während zuvor der Akt des Fotografierens die Realität selber zum Stillstand bringen mußte, endloses Verharren vor der Kamera bei minutenlanger Belichtung. "Auf der Basis immer kürzer werdender Belichtungszeiten wurden vor allem die photographischen Techniken zur Aufnahme schnell aufeinander-folgender Stadien einer Bewegung ausgefeilt."¹⁷

Es sind in erster Linie "Marey und Muybridge, die sich Ergebnisse ihrer Experimente zu verschiedensten Gelegenheiten gegenseitig vorstellten, miteinander konkurrierten und sich wechselseitig stark beeinflußten". Und damit trieben beide "in den Jahren ab 1872 mit ständig neuen Versuchs- wie Geräteanordnungen die Serien- respektive Reihen-, respektive Bewegungsphotographie kräftig voran."¹⁸ "Aus dieser Zeit stammen auch die ersten Konzepte der Reihen- bzw. Serienphotographie für die Zerlegung von Beweglichem und Bewegtem."¹⁹

Die vorgenommenen Zerlegungen sind Analysen. "Eine Fotografie ist nur ein Fragment."²⁰ Es sind die technischen Analysen der glatten Schnitte, nicht mehr in dem gestaltenden Sinne eines Rodin, der die Bewegung der Welt entreißt, indem er sie in seinen Werken synthetisierend spiegelt, sondern mit dem kalten nüchternen Blick der Apparatur wird das Kontinuum der fließenden Zeit gleichmäßig zerschnitten. Damit wird es "eine der revolutionären Funktionen des Films sein, die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie, die vordem meist auseinanderfielen, als identisch erkennbar zu machen."²¹

Obwohl man der Photographie und in noch viel stärkerem Maße dem Film später die Illusionierung zuschreibt, hatten die grundlegenden Versuche zu

dieser Technik das Gegenteil zum Ziel. "Sie trachteten nach der möglichst exakten Rekonstruktion von Natur bzw. von natürlichen Vorgängen auf dem zweidimensionalen Papier, was das Interesse an der Zurschaustellung ihrer Arbeitsergebnisse nicht ausschloß."²²

Die Entstehung des bewegten Filmes wird sich dann aus der Umkehrung dieser Analyse, ihrer Synthese, ableiten und die entscheidenden zeitlichen Größen sind schon zu diesem frühen Zeitpunkt ermittelt. "Auf entwickelter Stufe seiner Zerlegungsexperimente von Bewegung arbeitete er (Muybridge um 1879) mit einer Wechselfrequenz von 24 Bildern pro Sekunde."²³

Auch wenn der Film später seine Bewegung durch die Synthese konstituiert, ist die Analyse die primäre und grundlegende Operation. "Der Kameramann dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein."²⁴ Dabei überträgt sich das Verhältnis zur Zeit auch auf die Motivik. Außerdem lassen sich über die Steuerung der Ablaufgeschwindigkeiten oder der gewählten Anzahl der Schnitte (Bild-frequenzen) Zeitdehnungen (Lupe) oder Stauchungen (Raffer) erreichen, die der Welt dem Blick Unbewußtes entreißen, womit auch das Medium Film den analytischen Charakter der Photographie weiterträgt. "Das Bild des Gehäuteten in der alten Anatomie kehrte wieder als das kinetisch Aufgebrochene, in dem sich äußere Formen der unmittelbaren Wahrnehmung offenbarten."²⁵

Die filmischen Operation gleicht der des Chirurgen, die Schnitte werden mit dem scharfen Messer des technischen Blicks rezogen. "Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie - kraft seiner aufgelegten Hand - nur wenig und steigert sie - kraft seiner Autorität - sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelnden sehr - indem er in dessen Inneres dringt - und er vermehrt sie nur wenig - durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt."²⁶

Es ist interessant, daß Susan Sontag die "diskontinuierliche Sehweise" der Photographie der westlichen Kameraführung in Antonionis "China"-Film der Bestimmung von "Kontinuität" in der chinesischen Photographie entgegenstellt. Die Chinesische Führung

hatte 1974 diesen Film scharf kritisiert, da "aus bestimmten Vorstellungen von der moralischen Ordnung des Raumes" heraus schon der bloße "Gedanke an ein fotografisches Sehen", also das Ganze "durch einen Teil zu sehen", eine aus der asiatischen Perspektive unmögliche Position darstellt.²⁷ Baudrillard zieht ebenfalls asiatisches Denken als Gegenpol heran, wenn er den Metzger des Dschuang-Dsi sagen läßt: "Ich kenne die natürliche Körpergestalt des Ochsen, und heute nehme ich nur noch die Zwischenräume in Angriff."²⁸, beschreibt er eine andere Form der Analyse, während der Metzger sich von den vorhandenen Leerstellen führen läßt, legt die kinematographisch Analyse der Bewegung ein Raster auf, jeder Schnitt den gleichen Abstand. Diese Operation gleicht dem Vorgehen des gewöhnlichen Metzgers, der die Körper "mit Gewalt zerteilt, bis man schließlich die Leere als Gelenkverbindung erkennt, die Struktur der Leere, die den Körper zusammenhält (heute nehme ich nur noch die Zwischenräume in Angriff...). Das Messer des Metzgers von Dschuang-Dsi ist nichts Festes, das durch etwas Festes dringt, es ist selber etwas Leeres (Die Schneide des Messers hat keine Dicke...), das auf etwas Leeres trifft (...mit Leichtigkeit, weil es durch Hohlräume schneidet...). Das Messer, das mit der Schärfe des analytischen Verstandes operiert, arbeitet sich nicht in dem Raum ab, den der Ochse ausfüllt, der durch die Sinne, durch die Augen bestätigt wird, sondern es operiert der inneren logischen Organisation des Rhythmus und der Intervalle entsprechend. Wenn es sich nicht abnutzt, dann deshalb, weil es sich nicht auf die Festigkeit von Fleisch und Knochen, auf eine zu überwindende Substanz einläßt - weil es die reine Differenz ist, die auf die Differenz einwirkt [...]. Das Messer und der Körper tauschen sich aus, das Messer gliedert, artikuliert die Leerstellen des Körpers und zerlegt ihn dadurch seinem eigenen Rhythmus gemäß."²⁹

Dieser "Wunsch selbst ist nichts anderes als die Auflösung des Signifikanten in der orphischen Zerrissenheit des Körpers, in der anagrammatischen Auflösung des Gedichts durch den musikalischen Rhythmus, in dessen Klang man das Messer des Metzgers von Dschuang-Dsi erkennt."³⁰ Im Gegensatz zu diesem Vorgehen wehrten sich die Chinesen

"gegen die fotografische Zerlegung der Realität. Nahaufnahmen werden nicht gemacht."³¹

Nun "kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunde gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen."³² Während das Folgen der natürlichen Verbindungen bedeutet, die Unterbrechung als Beziehung, als Teil des Ganzen selber zu verstehen, so wie die Gelektstellen als Ort der Trennung auch zusammenhalten, entfremdet uns die mechanisierte Zerspaltung der analytische unterbrechenden Operation des Kamerablicks die uns noch gerade bekannte Welt.

Alltägliche Handlungen wie "der Griff [...] den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun", sind uns im groben geläufig, doch erst indem die Kamera mit "ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Denken und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern" eingreift, erfahren wir "vom Optisch-Unbewußten [...] von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt" und "wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden."³³

Als "Befremden" kann der so fremd gemachte, weil fremd geführte, verführte, Blick, in der Interpretation Benjamins also durchaus auch die positive Bestimmung als Teil der Erkenntnisgewinn erhalten.

Doch der Schnitt mit dem Rasiermesser 24 mal in der Sekunde durch den Blick (durch das Auge im "Chien Andalou") wird zur indifferenten Aufnahmestruktur, so daß sich alles wieder neu zusammenfügen kann in der Synthese - die Schnittträger sind glatt. Damit stellt der Film eine deutliche Entsprechung zu den Analysevorgängen der modernen Naturwissenschaften dar, die das Sehen noch viel weitreichenderen Operationen unterziehen: "Die Bilder zeigen Schnitte durch das Sehsystem der Katze; auf dem oberen Bildpaar verläuft dieser Schnitt durch das Zwischenhirn mitsamt den seitlichen Kniehöckern, auf dem unteren durch die primäre Sehrinde."³⁴ Der Film ist selber ein Teil im System der neu-zeitlichen Wissenschaften, die alles dem Text unterwerfen und Realität in immer kleinere Atome zerspaltung. "Plateau zum Beispiel

experimentierte so rücksichtslos gegen sich selbst auf diesem Gebiet, daß seine Experimente zum Verlust seiner Sehfähigkeit führten, als er gerade 39 Jahre alt war. Er war eines der ersten Opfer der unmittelbaren Gewalt der Medienmaterialität"³⁵.

Die naturwissenschaftliche Methodik der Operation beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Zerteilung der Zeit mittels der Photo-graphie, sondern unterwirft alle Aspekte des Films einem unendlichen Test. "Die Apparatur, die die Leistung des Filmdarstellers vor das Publikum bringt, ist nicht gehalten, diese Leistung als Totalität zu respektieren. Sie nimmt unter Führung des Kameramanns laufend zu dieser Leistung Stellung. Die Folge von Stellungnahmen, die der Cutter aus dem ihm abgelieferten Material komponiert, bildet den fertig montierten Film."³⁶ "So wird die Leistung eines Darstellers einer Reihe von optischen Tests unterworfen."³⁷

Daß es diese Form des Tests ist, die in ihrer unendlichen Wiederholung jedes Ereignis, jeden Gegenstand, jeden Sinn bis auf die beiden binären Ergebnisse 0 und 1, Ja und Nein reduzieren, wird der dritte Teil der theoretischen Arbeit zeigen. Beim Film ist dieses Vorgehen auch schon vorhanden. Der Unterschied besteht zunächst darin, daß die Bilder wie auch der Ton selber in ihrer Analogizität nicht weiter reduziert werden.

Neben den Schnitten, die die Bewegung zerlegen, unterbrechen und wieder beliebig verknüpfbar machen - die filmische Bewegung bleibt dem faschen Anschluß gegenüber indifferent - zieht sich aber ein anderer Bruch horizontal durch das audiovisuelle Medium. "Entscheidend bleibt, daß für die Apparatur - oder im Falle des Tonfilms, für zwei - gespielt wird. `Der Filmdarsteller´, schreibt Pirandello, `fühlt sich wie im Exil. Exiliert nicht nur von der Bühne, sondern von seiner eigenen Person. Mit einem dunklen Unbehagen spürt er die unerklärliche Leere, die dadurch entsteht, daß sein Körper zur Ausfallerscheinung wird, daß er sich verflüchtigt und seiner Realität, seines Lebens, seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt wird, um sich in ein stummes Bild zu verwandeln, das einen Augenblick auf der Leinwand zittert und sodann in der Stille verschwindet...´"³⁸

Es ist die Tonalität des Geräusches, die getestet wird und die Visualität des Bildes. Beides vollzieht sich getrennt, erst in der Synthese der Projektion werden beide Stränge wieder vereinigt. Für den visuellen Strang jedoch bleiben die vertikalen Schnitte durch die Zeit bewegungsbildend. "Im modernen Kino dagegen ist das Zeit-Bild weder empirisch noch metaphysisch, sondern 'transzendental' im kantischen Sinne: die Zeit befreit sich aus ihrer Verankerung und stellt sich im Reinzustand dar." ³⁹

Bei den medialen Umsetzungen schlägt in den synthetisierten Ergebnissen immer wieder die zugrundeliegende analytische Mikrostruktur durch. Der das Kontinuum erzeugende Schnitt wird nicht mehr geleugnet, sondern kommt an die Oberfläche. "Das moderne Bild setzt die Herrschaft des 'Inkommensurablen' oder der irrationalen Schnitte durch. Das heißt, daß der Schnitt nicht mehr Teil des einen oder anderen Bildes, der einen oder anderen Folge ist, die er trennt und aufteilt. Unter diesen Bedingungen wird die Folge oder Sequenz - in dem analytischen Sinne - zu einer Serie. Das Intervall befreit sich, der Zwischenraum wird irreduzibel, bekommt einen eigenen Wert." ⁴⁰ Damit (an-)erkennen die modernen Formen das es die Unterbrechung selber ist, aus der das Medium seine Kraft zieht.

"Es ist ihr 'Dazwischen', welches jene Formen sichtbar macht, die von ihm [Méliès] als 'unmöglich, übernatürlich, wunderbar' eingestuft werden." ⁴¹ Dieser Abstand, der sich zwischen den Bildern verselbständig - die Unterbrechung - ist es dann auch, der die Verbindung zu den mentalen Geschwindigkeiten, die ich im ersten Kapitel angesprochen habe, liefern wird. "Zweifellos führte Bergson ein grundlegend neues Element ein: das Gehirn war lediglich noch ein Abstand, eine Leerstelle, nichts weiter als eine solche Leere zwischen Reiz und Reaktion." ⁴²

Wenn man den Blick noch einmal auf die verschiedenen Formen der Fixierung richtet, wird deutlich, wie die Stränge zusammenlaufen. Die zeichenhafte Fixierung unterbricht das Kontinuum der Bewegung. Die Bewegungsspuren selber werden

weiter aufgeteilt, und in der Aufteilung der Alphabetisierung wird die Rekonstruktion der Bewegung erst ermöglicht.

Der Vorgang deckt sich "mit dem reduktiven Verfahren der Atomistik". Alphabetisiert wird die "amorphe Masse" des "Flusses der Erscheinungen", durch diese Expression oder Artikulation verliert sie "ihre unbestimmte Gestalt und wird mit dem erkennenden Zugriff in kontrollierter Weise verfügbar. Buchstaben sind mithin zugleich Material wie Produkt."⁴³ Zerlegen die Buchstaben den mentalen Fluß in distinkte Einheiten, so werden mit der Photographie zeitlich-materielle Prozesse unterbrochen, die der Film wieder zusammensetzen kann.

Die ursprünglich getrennten Konzepte dieser Aufteilung jedoch laufen über die Funktion des Tests, der Brechung und Unterbrechung, der atomisierenden Schnitte und Aufrasterungen zusammen. Das "Wettrennen zwischen der Text- und Bildübertragung setzte sich fort, bis" zu einer "unmittelbare Ubiquität der audio-visuellen Geräte", die mit der gleichzeitigen "Telediktion und Television" den "Höhepunkt der Übertragung, der die alte Problematik des Ortes der Entstehung von mentalen Bildern und der Stärkung des natürlichen Gedächtnisses endgültig in Frage stellt" erreichen.⁴⁴ Die "industrielle Verbreitung von visuellen und audio-visuellen Prothesen" tentiert mit ihrem "unmäßigen Gebrauch" schon vom "frühesten Kindesalter" an zu einer "immer stärkeren Codierung von mentalen Bildern, die kaum noch gespeichert und wiederverwertet werden" und führt so zu einem "schnellen Zusammenbruch der mnestischen Konsolidierung, der Erinnerungsfähigkeit"⁴⁵.

Parallel zu den immer weiter zerteilenden Prozessen auf der Tonspur in den digitalen Beat, auf der Bildspur von den 24 Stücken Realität in der Sekunde über die Punktinformationen auf dem Videobildschirm mit 50 Halbbildern in der Sekunde hin zu den Pixeln, die sich aus dem binären Datenstrom zeugen, wird auch die Materie der Welt dem atomaren Test unterzogen und damit die Welt selber zur Photographie. "Die erste Bombe hatte, als sie in einer Höhe von fünfhundert Metern explodierte, einen Blitz verursacht, einen atomaren flash von einer Fünfzehnmillionstel-Sekunde, dessen Schein bis

in die Häuser und Keller drang und seinen Abdruck auf Steinen hinterließ, deren Farbe sich durch die Fusion verschiedener mineralischer Elemente veränderte, während die bedeckten Flächen seltsamerweise unverändert blieben [...] die Mauern der Stadt wurden jetzt zu Bildschirmen."⁴⁶

So wird die Welt zum Bildschirm, der Bildschirm zur Welt und die Unterbrechung des Zusammenstoßes (fr. *telescopage*) schafft die realitätsstiftende Verbindung im Bild von der Welt - als rasendes Standbild: "Scan Freeze, Anhalten des Bildes."⁴⁷

3. Kontinuum

3.1 Kinematographie

*die lokomotorische Täuschung
wird als Wahrheit des Sehens
gelten*¹

Das erste Kapitel hat einen kurzen Einblick in die Beschleunigung des Menschen über die vehikulären Kopplungen gegeben. Die Ankopplung an das Projektil läßt den Angekoppelten zu der Geschwindigkeit werden, die die Maschine aufgrund ihrer mechanisch-physikalischen aber noch analogen Beschleunigungsenergie besitzt.

Der Schnitt der Fixierung - das Fragmentierende des Ausschnitts und vor allem der Zeit - und insbesondere die Fixierung durch Photographie unterbricht zunächst das zeitliche und räumliche Kontinuum, als absoluter Stillstand, als gestorbene Zeit. Dies war Thema des vorangegangenen Kapitels.

Die Technologie der Kinematographie vereinigt die beiden scheinbar gegensätzlichen Konzepte von Kontinuum und Unterbrechung und schöpft die Kraft gerade aus dieser vermeintlich paradoxen Verbindung.

Schon der apparativen Konstellation der kinematographischen Operation im engeren Sinne: "dem photographischen Image, der Zerlegung von Bewegung und ihrer Wiederausammensetzung für die visuelle Wahrnehmung sowie der Zurschaustellung dieses Illusionsangebots durch die Projektion"², sind diese Komponenten zu entnehmen.

Dabei folgt diese Industrialisierung des Blicks der allgemeinen Industrialisierung der Produktionsbedingungen. "Mechanismen wie der für den schnellen, regelmäßig unterbrochenen Transport der photographischen Einzelbilder wurden für die verschiedensten industriellen Praxen der Zeit entwickelt und angewendet. "Die kinematische Verkettung von Stücken und Theilen", wie Kapp 1877 mit Bezug auf die "lebendige kinetische Gliederung des Organismus" analogisierte, repräsentierte ein Grundprinzip entwickelter Mechanik."³

Entscheidend jedoch ist der Sprung in den Beschleunigungsformen, die das Vehikel Projektor mit seiner Geschwindigkeit von 24 Bildern in der Sekunde macht: "Mit dem Auftauchen des Motors ist eine neue Sonne aufgegangen, die das Sehen radikal verändert hat. Ihr Licht wird bald auch das Leben verändern: dank eines doppelten Projektors, der Geschwindigkeit erzeugt und zugleich (kinematische und kinematographische) Bilder verbreitet. Zusehends beginnt alles sich zu bewegen, das Sehen löst sich allmählich auf und bald auch die Materie und die Körper."⁴

Im Unterschied zur reinen Kinetik des Motors, der die analoge Beschleunigung schafft, ist es die Kopplung an die unterbrochene Reihe von Zeitfragmenten (an die Graphien, die Unterbrechungen), die der Kinematographie ihre eigentliche Macht verleihen. Eine Illusionierungsdimension, welche die bewegten Lichtspiele oder Standbildprojektionen nie erreichen konnten. Die vorhergegangene Zerlegung des ununterscheidbaren Kontinuums in distinkte Momente ist somit unumgänglich. "Méliès, der es dem Motor überläßt, die systematische Reihe der gefilmten Augenblicke zu unterbrechen, macht dasselbe wie das pyknoleptische Kind, wenn es beide Erlebnissequenzen vor und nach der Krise zusammensetzt und so jede auffällige Unterbrechung der zeitlichen Dauer beseitigt, nur ist hier der 'Zwischenraum' so groß geworden, daß der Wirklichkeitseffekt radikal modifiziert wird."⁵

Die Analyse, die Fragmentierung war die grundlegende Operation. "Aufeinanderfolgende Bilder, die verschiedenen Positionen darstellend, die von einem sich mit beliebiger Geschwindigkeit im Raum fortbewegendem Lebewesen zu einer gegebenen Zeit eingenommen worden sind', diese Definition der Chronophotographie" wurde gegeben "durch ihren Erfinder, den Ingenieur Etienne-Jules Marey"⁶

Damit fungierte "die Kinematisierung des Blicks und der Wahrnehmung als Pendant und Ergänzung zur umfassenden Aneignung von Natur- und Technikprozessen in anderen Bereichen der Güter wie Sinnproduktion."⁷

Das Inbewegungsetzen dieser Aufnahmen kam erst nachträglich hinzu und war verbunden mit didaktischen Intentionen, die analytischen Ergebnisse nachvollziehbar zu vermitteln. "Franz von Uchatius, ein österreichischer Artillerieoffizier, entwickelte seinen Apparat zur Darstellung beweglicher Bilder an der Wand [...] für die Effektivierung der Soldatenausbildung"⁸

Bei den eigentlichen Erfindern der Chronophotographie fungierte die in Bewegung gebrachte Abfolge zunächst nur als Beleg, daß die vorhergegangene Analyse auch wirklich exakt operierte. "Um 1879 begann er [Muybridges], die mit seinen Kamerabatterien erzielten Aufnahmen auf ein Lebensrad zu montieren, um sie damit auch für andere als sukzessive Bewegungsabfolge, quasi in Realzeit, sichtbar machen zu können."⁹ Die reine Anbindung der Synthese als didaktisches Material oder als Beleg für die geglückte Analyse wird schnell verdrängt durch die werbewirksamen Sensationsbotschaften, die das neue Medium publikumswirksam und die teuren technischen Apparaturen rentabel machen sollten: "Wir schaffen das Unmögliche. Wir setzen Statisches in Bewegung. Wir haben die Flüchtigkeit besiegt. Wir erwecken Totes zum Leben, wir präsentieren "lebende Bilder".¹⁰

Die Illusionierung von Bewegung wurde zunächst dadurch erreicht, "daß die Images nur jeweils während eines kurzen Moments sichtbar gemacht wurden, so, daß sie anscheinend für einen Augenblick ruhig stillstanden. Für Anordnungen mit mehr oder weniger individueller Rezeption non Nahem reichte dies auch. Für eine stark vergrößerte Projektion, die mit einem entsprechenden Verlust an Lichtintensität (also weniger starken Netzhautreizen beim Betrachter) einherging, mußte jedoch eine andere Lösung gefunden werden. Die einzelnen Fotografien selbst waren im Lichtkegel des Projektors ausreichend lang stillzusetzen, damit sie physiologisch und psychologisch aufgenommen werden könnten. [...] Den Anforderungen an eine Projektion für viele mit ausreichendem Illusionspotential genügte freilich erst der Apparat des Photospezialisten und Feinmechanikers Louis Lumière. Ihm gelang es 1895, den Vorgang der

Analyse und der Synthese, der Zerlegung und der Zusammensetzung, die Grund-operationen filmischer Produktion und Wahrnehmung befriedigend in den Griff zu bekommen.[...]

Lumière erreichte dies durch die Konstruktion eines Fortschaltmechanismus, dessen wesentliche Elemente ein Greifer, ein Herz-Exzenter zur Fortschaltung des Filmbandes sowie eine Achse mit zwei Schlagzapfen waren."¹¹

Von Anfang an war das "Medium Message" (Mc Luhan), der Ablauf der Bilder Selbstzweck. In China wurde bei den ersten öffentlichen Aufführungen die Projektionseinheit so zu den Zuschauern positioniert, daß der Filmvorführer das Hauptmotiv bildete, der gezeigte Film selber seitlich betrachtet wurde und eher nebensächliche Bedeutung hatte.

Die ersten Vorführungen von Filmstreifen lebten aber vor allem aus der Kürze der einzelnen Beiträge. "Wir können zwar nur wenige Sekunden objektivierte Zeit auf einem Film speichern, aber dafür zeigen wir gleich ein ganzes Paket von verschiedenen Streifen. Wir haben ein Programm zu bieten. Die notwendigen Unterbrechungen überbrücken wir zum Beispiel mit wunderschönen Glasbildern der Laterna magica."¹²

Die Zurschaustellung war voller Brüche und Sprünge."Die originäre Bezeichnungspraxis des Kinos stand derjenigen des späteren Fernsehens sehr nahe, bei dem die einzelne Sequenz nichts, der stetige, relativ beliebig zusammengesetzte Fluß von Bewegungen hingegen alles geworden ist, mit seiner Heterogenität an Sujets, Inszenierungsweisen und Ansprache-formen."¹³

"Dreißig, vierzig Sekunden, eine Autofahrt, eine Umarmung, ein Knöchel einer Tänzerin, der für einen Augenblick auf der Leinwand sichtbar wurde...Unterbrechung, dann ein neuer Streifen, ein kaum wahrnehmbarer flüchtiger Kuß, ein Feuerwehreinsatz, ein lachendes Baby auf Mutters Arm, eine ins Absurde erhöhte Verfolgungsjagd, bei der in der Regel die Polizei als Verkörperung der Staatsmacht den kürzeren zog; die Sympathien der Unterschichten lagen eindeutig bei den Gesetzesbrechern...Nach wenigen Minuten war alles wieder vorbei."¹⁴

Das Medium selber, die Art der Inszenierung und die Form der Produktion trug so von Anfang an den Charakter, der später erst wieder innovativ in "Experimentalfilmen" zurückerobert werden mußte. Oft ist das Rohmaterial mit seinen Wiederholungen, Stop-Tricks, Sprüngen und seinem unchronologischen Verlauf, der zufälligen Aneinanderkettung verschiedenster Sequenzen das einfache Ergebnis der Produktionsbedingungen beim Film.

"Die montagehafte Konstruktion des frühen Filmeignisses mit seiner Kombination verschiedenartiger Kurzschnitte aus Überraschungsereignissen und komischen wie melodramatischen Einaktern fand sich in der Zusammensetzung von Einstellungen, Szenen und Akten zum einzelnen Spielfilm, zu Feature weiter; harmonisiert und stilistisch geglättet durch die Handschrift eines einzigen Regisseurs, Kameramanns, darstellerischen und technischen Stabes"¹⁵

Die Glätte der späteren kommerziellen Filmproduktionen mit den unsichtbaren Schnitten und dem enormen Illusionspotential täuscht den Betrachter zwar über die eigentliche Grundstruktur des Films als Kontinuum der Unterbrechungen hinweg - einmal im ganz engen operativen Sinne: der Zerlegung der Zeit in Standbilder und ihre beschleunigte Hintereinanderkettung, zum anderen auf der Ebene der Reihung von Einstellungen und den damit verbundenen Ort-, Zeit-, Bewegungs- und Perspektive-Sprüngen - hinweg prinzipiell besteht jedoch kein Unterschied im Verfahren. Die Frage nach dem falschen Anschluß beim Schnitt und experimentellen Schnittformen stellt sich an dieser Stelle noch nicht, jeder Schnitt ist ein falscher Anschluß, eine Unterbrechung, die scheinbare "Richtigkeit" reine Illusion. Und jeder Schnitt ist ein richtiger, denn der Filmstreifen bietet 24 "Sollbruchstellen" in der Sekunde, an denen beliebig anderen und beliebig viele Bilder eingefügt werden können.

Und diese "umgekehrte Chronophotographie, d.h. der Film, jene unseren physiologischen Wahrnehmungsorganen auferlegte Täuschung"¹⁶ funktioniert. Bisher ausgeblieben ist dagegen eine wirklich "befriedigende Erklärung des äußerst

komplexen Phänomens, daß der "Filmmensch" eine Reihe von statischen Images, in denen hintereinanderliegende Stadien eines Vorgangs eingefroren sind, als kontinuierlicher Fluß zu identifizieren vermag", und bleibt damit weit hinter der "praktischen Ausnutzung dieses Täuschungsaktes" zurück.¹⁷

An wissenschaftlichem Potential mangelt es in diesem Bereich nicht, "spätestens seit den zehner Jahren unseres Jahrhunderts - beginnend mit den Untersuchungen der berühmten Gestaltpsychologen Max Wertheimer und Hugo Münsterberg -" sind Physiologen und Psychologen "um die analytische Durchdringung des komplizierten Bewegungsgeflechts von physikalischem Angebot des Objekts und spezifischen Aktivitäten des Subjekts bei der mentalen Konstruktion von Bewegungsillusion bemüht."¹⁸

Die atomisierende Funktion der Photographie und ihre Synthese in der Kinematographie verfolgen jedoch primär ein anderes Ziel als die Illusionierung. Es ist eine "besondere Ausprägung des Wunsches nach umfassender Weltaneignung", der sich in der visuellen "Reproduzierbarkeit von Wirklichkeit" und der "Widersichtbarmachung von Prozessen der Natur und Technik wie ihre Zurschaustellung" manifestiert. "In der der Oberflächenrealität möglichst nahe auf den Leib rückenden Abbildung brach sich das Bedürfnis nach ihrer Beherrschbarkeit und Manipulierbarkeit in spezifischer Weise Bahn."¹⁹

In dieser Anwendung geht es dann auch "um das Gegenteil von Illusionierung. Die Filmtechnik dient der möglichst exakten Rekonstruktion von visuellen Vorgängen, zumal solchen, die mit so extrem niedriger oder hoher Geschwindigkeit ablaufen, daß sie der unvermittelten Wahrnehmung nicht zugänglich sind." Frühe Beispiele für einen solchen Einsatz waren "Photographische Aufzeichnungen von biologischen Wachstumsprozessen [...] oder - im anderen Extrem - Momentaufnahmen fliegender Geschosse."²⁰

"Mit dem als aktive Prothese gedachten kinematischen Zeitraffer werden die Bewegungsvektoren - jene Fortbewegungsmittel,

welche die Zeit desynchronisieren und aufsplittern - letztlich zum Maß der Welt."²¹

Damit wird der Projektor zum Projektil, denn "die Geschwindigkeit, in der es im Film zu sehen ist, ist eine reine Erfindung des Filmmotors."²²

"In ähnlicher Weise wie die Kriegsmaschine in vollem Tempo auf das Ziel zurast, das sie zerstören soll, wird sich der Film bemühen, beim Zuschauer, diesem Voyeur und Reisenden, ein Schwindelgefühl hervorzurufen und den Eindruck zu erwecken, er würde selbst ins Bild geschleudert."²³ Die Vorstellung der Kinematographie als neues Vehikel zur Beschleunigung findet auch historisch seine Entsprechung in den gewählten Motiven. Einer der Aufnahmen, die die ersten Kinobesucher noch in Angst und Schrecken versetzte, war das Bild eines in den Bahnhof einfahrenden Zuges. Bleibt hier die Kamera noch auf dem Beobachterstandpunkt, wird im weiteren die Kopplung von Kamera und Fahrzeug zur "weltbewegenden" Projektion. "Die Huldigung des "panoramatischen Blicks", mit organisiert durch die neuen Massenverkehrsmittel zu Lande und auf dem Wasser, erreichte in Paris 1900 noch eine weitere Dimension, die an die Kinematographie wie an die gleichzeitig aufstrebende Technologie der Aeronautik gebunden war. Das Cinéorama des französischen Ingenieurs Raoul Grimoin Sanson lud die Ausstellungsbesucher zu einem imaginären Ballonflug ein. Für die Aufnahme der Rundumszenerie wurde ein für die damaligen Verhältnisse schwieriges System installiert. Zehn kreisförmig in der Gondel eines Freiballons plazierte Kameras, mit einem Gesamtgewicht von 500 kg, hatten synchron den Aufstieg vom Boden bis c.a. 500 Metern Höhe gefilmt."²⁴

Und "Abel Gance fordert seinerseits, die Kamera zu schultern und damit Pferd, Fahrrad, Schlitten oder Schaukel zu besteigen."²⁵

So spannend die Kopplung an bewegte Fahrzeuge, Reittiere oder Menschen optisch im Medium Film auch ist, die Bewegung zieht der Film aus seiner eigenen Mechanik, einer Mechanik, die beschleunigt, indem sie unterbricht. "Was beim intermittierenden Filmtransport passiert ist eine Variation des

Grundprinzips der mechanischen Räderuhr, das ständige Widerspiel von Antrieb und Unterbrechung desselben, die "Zerhackung eines Bewegungsablaufes in alternierende Phasen... Anders formuliert kann man auch sagen, daß eine Kraft abwechselnd gebremst und wieder freigegeben wird, also eine verzögernde künstliche Manipulation einer Naturkraft stattfindet. Die Uhr gewinnt die Zeit in den Griff, indem sie sie ständig gewaltsam diszipliniert und nicht frei dahinströmen läßt." Genauso wie die mechanische "Zeitkonservierungsmaschine", der Kinematograph, Bewegung in den Griff bekam - angetrieben anfänglich per Hand, aber bald schon durch eine aufgezoogene Feder, und später durch die fließende Elektrizität. Die neuen Artefakte der Zerlegung und Wiederausammensetzung von Visuellem waren weitere Objektivationen im Prozeß der Ablösung des homogenen Zeitbewußtseins durch das lineare Zeitbewußtsein mit seinen sturen, gleichförmigen Takten und Rhythmen, die der Natur fremd sind."²⁶

Und diese "neue Wahrheit des Sehens verändert die Rhythmen des Lebens"²⁷

"Die Uhr als den Lebensrhythmus bestimmende Universalmaschine, die selbst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zum Massenprodukt wurde, arbeitsteilig und in Millionenaufgaben hergestellt, die Vernichtung der subjektiven Zeit und die Durchsetzung der Herrschaft abstrakter Zeitmuster."²⁸ "Durch diese Collage von Instrumenten ist Minute für Minute und Tag für Tag rekonstruierbar."²⁹ Vor allem aber auch ist mit diesen Zeitmustern der Zeitsprung denkbar geworden: von analogen Beschleunigungstechniken abgelöst, kann man das "jeden Tag um acht Uhr" springend, ohne die Zeit dazwischen, vorstellen und organisieren. Der Film selber macht nichts anderes, indem er in Orten (zur gleichen Zeit in New York und in Paris), oder in Zeiten (der gleiche Ort vierzig Jahre später) springt, innerhalb eines Bildwechsels, also unendlich schnell.

Mit diesem raum- und zeitvernichtenden Charakter wird der Film als Medium interessant für militärische Operationen. Ohnehin war die Entwicklung der filmischen Technik ganz eng mit der waffentechnischen Entwicklung verlaufen.

"Sofort nach dem Krieg entschieden sich die Engländer dafür, einen Teil ihrer klassischen Waffensysteme aufzugeben und in die Logistik der Wahrnehmung zu investieren: Propagandafilme, aber auch Beobachtungs-, Aufspür-, und Übertragungsinstrumente.³⁰

Doch neben der direkten Nutzung des Films zu Beobachtungszwecken (Luftaufnahmen zur Beobachtung des Frontverlaufes und der Feindbewegung), zu der zuvor schon die Photographie genutzt worden war, kommt auch der Krieg als Motiv zurück ins Kino. "Eines der ersten Ereignisse dieser Fortsetzung des Weltkrieges mit anderen Mitteln - mit militärischen und szenischen Mitteln - war die Invasion des Kino-Spektakels durch die Kriegsbilder der Wochenschau."³¹

Hier läuft zusammen der Begriff von "choc", der ursprünglich den Zusammenstoß zweier feindlicher Heere meint, mit dem im Kino dem Betrachter entgegengeschleuderten Bild, dem Kontinuum der kurzen Schocks im blitzenden Film. Und es ist die Gattung der Wochenschau, die den Film wieder als Kontinuum unzusammenhängender Bruchstücke erkennt, welche erst durch eine Intention verbunden werden und über die Verknüpfung Bedeutung erlangen. Der Film hinterließ eine Flut von Aufnahmen der Kriegsschauplätze, und "man sah jene herausgeschnittenen Szenen nicht mehr automatisch als irgendeinen Abfall an".³²

Die Wochenschauen lieferten "Bilder ohne unmittelbare dramatische Spannung, deren treffender Schnitt, der mehr oder weniger weit auseinanderliegende Ereignisse verbindet, und deren Kommentierung den Zuschauer dem vibrierenden Rhythmus des großen historischen Ereignisses aussetzen soll", schrieb Signal.³³ Nachdem schon im Ursprung des Kinos das Programm der bunten Mischung, die Reihe des Unvereinbaren die Projektionen beherrschte, erkannte die politische Propaganda der verschiedenen Nationen, daß die "Montage" der einzige Moment ist, "in dem man absolute Kontrolle über einen Film hat" (Orson Welles)³⁴, weil sich in der Montage die grundlegende Struktur des Kinematographischen offenbart. "Die dem Film innewohnende Spannung, der innere Strom

der Montage hat so starke Störungen zur Folge, daß keine logische Zuschreibung mehr haltbar scheint".³⁵

Der Bezug zum Warenhaus mit den schillernden Konsumwelten in ihrer "bunten Mischung" der verwirrenden Montage ist ein weiterer möglicher Rückbezug des Kinemato-graphischen auf die veränderten Gesellschaftsverhältnisse, zum Beispiel Werner Bergengruen: "Sibirien! China! Sachsen und Peru - / Meer! Atelier! Fabrik und Tropenwelt!/ Er (der Wahrenhausportier) weiß: was sie nur liefern findest du / hier alles, alles, alles aufgestellt!" Die "Regisseure des Tausches" setzen wie "die ersten kommerziellen Filmvorführer [...] auf Überraschung respektive Überrumpelung ihrer Klientel, lange bevor die neuen Künstler der Kinematographie diese Strategie als Gestaltungsprinzip einzelner Filme entdeckten und systematisch ausarbeiteten. Und lange bevor Facetten des Internationalen in Gestalt elektronischer Abziehbilder in die Wohnzimmer der Fernsehhaushalte fielen, wurden solche in Form von Kaufbarem aus den Warenhäusern der Industrienationen angeliefert, ebenso fein proportioniert und verpackt."³⁶ Beide Erlebnisangebote werden verbunden durch ihre auffallend "montagehafte syntaktische Struktur". Für das Kaufhaus wie das "frühe Filmerlebnis", gilt ganz wesentlich, daß beide ihre Wirkung "durch die ständig veränderte Kombination heterogener Elemente" beziehen.³⁷

Indem die Welt kinematisiert wird, wird auch der Blick kinematisiert, und dieser schafft umso mehr eine kinematisierte Welt.

An "den Fleischfließbändern der großen Chikagoer Schlachthäuser, in der Konservenfabrikation Londons, Berlins und New Yorks [...]: hier zählte im wachsenden Maße die Konzentration auf den Augenblick. Der Lebensrhythmus der Industrialisierten wurde längst nicht mehr durch natürliche Abläufe organisiert, sondern durch den Takt von Maschinen [...] bestimmt."³⁸

Was sich in all den Phänomenen abzeichnet ist, daß die Zerlegung in Fragmente und deren neu kombinierte Montage zum allgemeinen Produktionsgesetz wird. Der Film selber entspricht

dem fließenden Band, das sich durch die Montagehalle der industrialisierten Gesellschaften zieht.

Ein solches Filmverständnis wird heute aufgegriffen von Experimentalfilmen wie "Der Riese" von Michael Klier, in dem vorgefundene Videosequenzen aus automatischen Überwachungskameras in deutschen Großstädten (Flughäfen, Straßen, Supermärkten) "schlicht" montiert werden.³⁹

In einer Welt, die den Blick kinematisiert und mit einem Blick, der die Welt kinematisiert, wäre "Der Film [...] demnach der Endpunkt."⁴⁰

3.2 Telegraphie

Die verschiedenen vehikulären Kopplungen haben zu einer analogen Steigerung der menschlichen Beschleunigung geführt. Vernichtung von Raum und Zeit fand in der ballistischen Technik ihren Höhepunkt, in dem Augenblick, wo das Projektil zum Vektor wurde. Richtet man sein Augenmerk nicht auf die Beschleunigung des einzelnen Individuums, betrachtet man die Beschleunigung bezogen auf die übermittelte Information, so stoßen alle Versuche, mechanisch (durch Vehikel) die menschliche Geschwindigkeit (der Läufer von Marathon) zu steigern, trotz der unvorstellbaren Geschwindigkeiten von Flugzeugen und Raketen, an physikalischen Grenzen.

Schafft der Kinematograph es, Geschehen in einer Nachzeitlichkeit ohne Rücksicht auf örtliche oder zeitliche Distanzen unverzüglich miteinander zu verknüpfen, insofern also zum ersten Mal sich von den physikalischen Grenzen der Geschwindigkeit zu lösen, so bewirkt er beim ergriffenen Betrachter immer den faden Nachgeschmack der Illusion, der optischen Täuschung. So schnell der Betrachter von den rasenden Bildern und den unglaublichen Schnitten in die imaginierten Welten katapultiert wird, so wenig hat er sich vom Fleck bewegt, vor allem aber hat auch aktuell die Information nur eine recht bescheidene Strecke vom Projektor zum Zuschauer, wenn auch schon mit Lichtgeschwindigkeit, bewältigt.

Die reale Zeitverschiebung bleibt dagegen enorm, die Zuschauer, die die kinematographische Version der Olympischen Spiele von Leni Riefenstahl bewundern können, wohnen zwar dem Geschehen in der zeitlichen und räumlichen Straffung und ästhetisierten Montage bei, doch dies erst viele Monate später.

Mit dem photographischen Fragment ist eine (Zeit)-Einheit gefunden, die klein genug ist, um "lebendige" Bewegung in der Verkettung zu reaktivieren oder Sprünge neuer Ketten zu montieren, was fehlt bleibt jedoch die schnelle Informationsübertragung auf Distanz.

War mit der Unterbrechung des Kontinuums im Graphem ein Stillstellen der Zeit erreicht, so bildet das Graphem, der einzelne Buchstabe, ein klares Zeichen, das sich nicht nur leichter kombinieren, sondern, da es, je abstrahierter umso unabhängiger von seinem Träger, gleichzeitig die Voraussetzung für einen schnellen Transport ist. Ein kleiner Zettel mit Buchstaben kann von einer Taube transportiert werden, und die Reduktion der Information auf die Folge von zwei Zuständen macht sie völlig unabhängig vom Träger, solange dieser in zwei Zuständen zu denken ist.

Die informative Distanzüberwindung ist hundert Jahre älter als die ersten Kinematographen, mit dem optischen Telegraphen wurde 1794 "bereits die Distanz eingeholt im Augenblick."¹ Auch beim telegraphischen System ist es die Aufteilung in die kleinsten Elemente, hier der Sprache, die nötig sind, um die Information zu vermitteln und die geeignet sind, übermittelt zu werden. Wird in der Kinematographie, genauer mit der Photographie, die Zeit in kleinste Einheiten zerteilt, das analoge Bild im einzelnen jedoch erhalten, so verlangen die Medien der Fernübertragung die Zerlegung des Bildes selber. "In Nipkows Patent für ein elektrisches Teleskop waren die wichtigsten funktionalen Prinzipien enthalten: die Zerlegung der visuellen Objekte in Bildpunkte, die Übertragung des räumlichen Nebeneinanders durch ein räumliches Hintereinander, die zeilenweise Abtastung, die Zerlegung und Wiederausammensetzung von Vorgängen durch eine schnelle sukzessive Abfolge des Image"²

Wie im ersten Kapitel "Bewegung" beschrieben, vernetzen mit der Industrialisierung nicht nur die Straßen die Städte, sondern bald ziehen sich auch die elektrischen Leitungen durch die Großstädte. Die unglaubliche Geschwindigkeit ihrer Leitfähigkeit, die annähernde Gleichzeitigkeit von Betätigung (des Schalters) und Ergebnis (das Leuchten der Lampe) bleibt zunächst für die Informationsübermittlung unerheblich, dabei wird später jede Information auf diese beiden Zustände des verbundenen und unterbrochenen Stromkreises reduziert.

"Die erste informationstechnische Überquerung des Atlantiks gelang den Engländern. Im Auftrag ihrer Regierung sendete Marconi 1901 den Buchstaben "S" in Morsezeichen zerlegt über eine Entfernung von 3400 km. Der Äther wurde zum neuen materiellen Träger für die informations- und unterhaltungstechnologische Vernetzung der Welt."³ Während das Kino die Massen begeistern konnte, interessierten jedoch die "ersten praktischen Schritte auf dem Weg zur 'global village' durch die Vernetzung der Welt mit drahtlosem Funk [...] anfänglich nur einige Fachleute aus Politik, Industrie und Technik. Ihr Diskurs bestimmte sich durch das Expansionsstreben des Imperialismus in der Blütezeit seiner Entwicklung, den Plan, möglichst schnelle und kontinuierlich nutzbare Verbindungen zwischen den Kolonien, Dominien und den Zentren des Industrie- und Handelskapitalismus aufzubauen."⁴

So wie "die Menschen begannen, sich an die Möglichkeit der raumvernichtenden Übertragung von Akustischem durch das Telephon zu gewöhnen"⁵, gewöhnten sie sich an die zeitvernichtende Darstellung des Optischen in der Kinematographie.

Die reale Geschwindigkeit eines Körpers wurde mit den neuen Techniken immer unerheblicher. Die alten, wenn auch noch immer genutzten Vehikel behielten allenfalls ihre Bedeutung für den individuellen Transport oder den Transport von Waren. Doch nach "und nach haben die Mittel der Fernkommunikation den Platz der anima eingenommen, und der Motor - der Projektor, der zugleich Geschwindigkeit erzeugt und Bilder verbreitet - erzählt die Reise und liefert die Traumbilder."⁶ Die Telegraphie erzielte ihren Höhepunkt in der Kombination der teletechnischen Möglichkeiten mit den Techniken der Kinematographie. Ein bewegtes Bild konnte nahezu augenblicklich über enorme Distanzen übermittelt werden, "was zu diesem Zeitpunkt schon elektronisch, Punkt für Punkt mit großer Geschwindigkeit auf 441 Zeilen je Image in den Empfangsgeräten zusammengesetzt wurde"⁷.

3.3 TeleAudioVision

*Das audiovisuelle Bild ist kein Ganzes, es ist eine Fusion des Risses*¹

Wie im Vorangegangenen beschrieben - "In dieser elektrisierten Dekade vollzogen sowohl das Projekt zur mechanischen Reproduktion und Zurschaustellung von Bewegungsillusionen als auch das Projekt der raum- und zeitvernichtenden Übertragung von Sichtbarem Entwicklungssprünge."²

Und der Film selber macht diese Entwicklung zu seinem Thema, bringt die verschiedenen Bezüge zusammen. "In einer der ersten Sequenzen von "Modern Times", nach der Parallelmontage von gehetzten Rinderherden und in die Fabriken eilender Arbeiter und nachdem die Fließbänder der automatisierten Produktion eingeschaltet worden sind, entwirft Chaplin eine Vision von Fern-Sehen: Im luxuriösen Chefbüro fernab der Maschinenhalle schaltet ein gelangweilter, Comics lesender Manager einen großflächigen Bildschirm ein, über den ihm Ansichten des Arbeitsprozesses vermittelt werden.[...] An dem Fließband, an dem Charlie als Akkordarbeiter seine Schrauben justiert, arbeitet man in den Augen des Managers zu langsam; er befiehlt die Steigerung des Bewegungsrhythmus'; das absurde Theater an der "Schnittstelle" Mensch/Maschine, das mit dem anarchistischen Ausbruch des Protagonisten aus der deformierenden Herrschaft der Mechanik endet, beginnt... Chaplin hat in diesen ersten Einstellungsfolgen seiner filmischen Satire von 1936 zwei technologische Prozesse genialisch interpretativ verbunden, die von seinen Zeitgenossen noch getrennt gedacht wurden, die aber historisch zusammengehören: das Fließband als "Symbol der Periode zwischen den beiden Weltkriegen" und die neue Technologie der Visualisierung von entfernt stattfindenden, nicht unvermittelt einsehbaren Prozessen."³

Walter Benjamin schrieb in seinem Pariser Exil den Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", gerade als "Modern Times" in die Kinos kam.⁴

Den Vorgang der Weltaneignung über die Reproduktion, die Benjamin beschreibt, macht das Funktionieren des Mediums deutlich. Zum einen schafft es Verbindung, bringt es die Kathedrale, das Original eines Kunstwerkes, eine Landschaft dem Betrachter näher (z.B. als Postkarte), zum anderen wird durch die Mediatisierung, die technische Vermittlung jede Unmittelbarkeit unterbrochen.

So wie es dann bei den "neuen undurchsichtigen Cockpits, die die Kampfpiloten daran hindern, ihre Umgebung zu sehen" auf die Spitze getrieben wird, denn "sehen ist gefährlich".⁵ Werden bei Benjamin die unendlichen Distanzen des Betrachters zum gewünschten Gegenstand über die Reproduktion noch verringert, so kehrt die Audiovision die Form der Distanzierung um, sobald die Besucher des Originals (der Kathedrale, der Landschaft, eines Museums) nicht mehr in der Lage sind, unvermittelt zu schauen, sondern sich der Nähe durch den Kontrollmonitor ihres Video-Camcorders entziehen. An dieser Stelle tritt am plastischsten die neue Form der medialen Unterbrechung hervor.

Demgegenüber stehen die Möglichkeiten der Vermittlung unmöglicher Blicke, die durch das Medium erst gesehen werden. "Betrachten, was man nicht betrachten würde, hören, was man nicht hören würde, auf das Banale achten, auf das Gewöhnliche, das Infra-Gewöhnliche."⁶ "Es sind Phänomene ästhetischer Überraschung".⁷ Der Unterbrechung der Unmittelbarkeit im Kontakt zur Umwelt und der zwischenmenschlichen Beziehungen steht der Glaube an eine totale mediale Vernetzung aller Oberflächen entgegen.

"Man will damit die Abschottung der Sinne gegeneinander im allgemeinen, insbesondere die der Individuen untereinander, aufheben und so die sensorische Wirkung einer Masse erzielen."⁸ Die neuen audiovisuellen Verbindungen sollen "die verschiedenen Sinneswahrnehmungen

zusammenschließen und das Bewußtsein transparent machen."⁹

Kehrt man noch einmal zu den Anfangsüberlegungen der Beschleunigung zurück, so diene die Beschleunigung zum einen der Raumvernichtung zur territorialen Eroberung, die Ausdehnung der Macht in den Raum, zum anderen der Beschleunigung der individuellen Verbindung zwischen zwei Punkten, zwei Orten. Indem nun die Bilder der Welt gleichzeitig an jedem Ort verfügbar werden und jeder Ort an alle Zeiten angeschlossen ist, wird die Frage nach Ort und Zeit des Rezipienten hinfällig. Auf die Frage nach der Geschwindigkeit "entgegnet heute die Macht und ihre Techniken: `Ihr habt keine Geschwindigkeit, ihr seid Geschwindigkeit'."¹⁰ "Hier befinden wir uns noch auf dem Gebiet der filmischen Illusion und der auf den Monitoren vorüberflimmernden Informationen: wir werden informiert, aber wir empfinden nichts dabei, d.h. wir werden apathisch."¹¹

Das "In der Welt sein" wird am Terminal (= Endstation) der vernetzten Audiovisionen aufgegeben zugunsten einem "Hedonismus der bloßen Konnektion"¹², einer neuen vehikulären Kopplung an die rasenden Bilder und Töne."Das Video hat stets nur eine Funktion: und zwar die, Bildschirm einer ekstatischen Refraktion zu sein."¹³ Diese Mediale Kopplung wird zur einzigen Verbindung, mit der man "an sich selbst angeschaltet (connected)"¹⁴ wird und bleibt. "Ohne dies immerwährende Video hat heute nichts mehr einen Sinn"¹⁵. Genau das ist der Grund für den Verzicht auf den unmittelbaren Blick, der eingetauscht wird gegen den "Chock" der eintreffenden Lichtimpulse mit einer Frequenz von 50 Hz.

"Die Wahrnehmung eines menschlichen Blickes ist vom taktilen Ablesen eines Bildschirms völlig verschieden. Bei letzterem handelt es sich um ein digitales Abtasten, wobei das Auge sich wie eine Hand an einer unendlichen, gebrochenen Linie entlangtastet."¹⁶ "Denn jene Taktilität hat nicht den organischen Sinn des Berührens, sondern bezeichnet bloß das hautnahe Aneinanderstoßen von Auge und Bild, das Ende der ästhetischen Distanz des Blickes."¹⁷ Diese mediale Konnektion, der Anschluß

an das Bild, die von den Impulsen aufrechterhaltene Verbindung zieht einen endgültigen Trennungsstrich zur Welt. Im Verlust der Unmittelbarkeit des Mediums liegt die unendliche Beschleunigung, die auf analogem Wege nur die Raketen, die sich aus dem Schwere-Bereich der Erde lösen, für einen Menschen erreichen können (Virilio). Dieses unaufhaltsame Rasen macht jeden Ort und jede Zeit möglich, trennt ab von der Illusion eines "Hier und Jetzt".

Die Potentialität des subjektiven Aufenthalts, die damit gegen ihre faktische Verortung eingetauscht wird, macht das Individuum dem Elektron nach der Heisenbergschen Unschärferelation gleich und verweigert sich damit jeder Festlegung, mit dem Ziel, das "Unausweichliche Schicksal des Todes und den ebenso fatalen Moment des Schreibens aufzuschieben"¹⁸.

Damit verfolgt die nicht endende Audiovision mit ihrer (als Medium) verbindenden Unterbrechung und ihrem (als Konstruktionsstruktur) Kontinuum der Unterbrechungen letztlich ein Ziel, die große Unterbrechung zu verhindern. "Zu versuchen, seinen Tod hinauszuschieben, den letzten technischen Unfall" oder die "endgültige Trennung von Bildstreifen und Tonspur", wie William Burroughs es formulierte.¹⁹

Die Rettung vor dem "Stillstand ist Tod" vollzieht sich also über eine immer weitere Miniaturisierung der Distanzen. Indem die unüberwindbare Differenz als Kontinuum fluktuierender Unterbrechungen in die eigene Struktur verlegt wird, wird ein endgültiges Stillstehen, der Unterschied zwischen Bewegung und Stillstand überhaupt, aufgehoben. Wir verharren im "rasenden Stillstand" der audiovisuellen Projektionen.

3.4 Simulation

Die Fragmentarisierung und Sythetisierung von Zeit (und damit von Bewegung) im Film, oder die Fragmentisierung von Bild und Ton für die physikalische Übertragung in der "TeleAudioVision" und deren Synthese in den Empfangsterminals geht einher mit einer allgemeinen Atomisierung von Welt im Zuge der neuzeitlichen naturwissenschaftlichen Analysemethoden und der industriellen Montageverfahren.

So wie schon Kino nicht nur unterhaltend, sondern in den analytischen Strukturen Wissenschaft und den synthetischen Strukturen Technologie war, umso mehr gilt dies für die aktuellen Simulationstechniken. Schon innerhalb der kinematographischen Operation stellt sich die Frage nach der Neuverkettung der atomisierten Einzelteile, die sich von der einfachen Rekonstruktion lösen. "Womit können sich aber die reinen optischen und akustischen Bilder verketteten, wenn sie sich nicht mehr in einer Aktion fortsetzen?"¹

"In einer dritten Figur lösen sich die Figuren und der Autor von selbst auf: was bleibt sind die Körperhaltungen, die Stellungen des Körpers, die Serien bilden, und ein Gestus, der sie als Grenze zusammenführt. Damit ist das Kino des Körpers bezeichnet, das mit dem sensomotorischen Schema um so gründlicher gebrochen hat, als die Verhaltensweise nun an die Stelle der Aktion und der legendenbildende oder fabulierende Gestus an die Stelle der als wahr angenommenen Verkettung getreten ist."² "Vielmehr befinden wir uns jetzt in einer Situation, in der das aktuelle Bild und sein eigenes virtuelles Bild vorliegt, dergestalt, daß es keine Verkettung des Realen mit dem Imaginären mehr gibt, sondern - in einem fortdauernden Austausch - eine Ununterscheidbarkeit beider."³

Erst durch die Atomisierung, die Aufteilung in Fragmente wird die Austauschbarkeit möglich.

"Bei Syberberg ist der irrationale Kreislauf des Visuellen und Akustischen auf die Information und auf

die Überwindung der Information bezogen."⁴ "Wenn es keinen Verfall der Information gibt, dann liegt das daran, daß die Information selbst einen Verfall darstellt."⁵ "Sie richtete sich ein in einem technologischen Jenseits, dessen Zeit-Raum nicht mehr der der gewöhnlichen Sterblichen war, sondern nur mehr der der Kriegsmaschinerie, einer Wahrnehmung von Abfolgen, ähnlich den optischen Phänomenen, die aus der Trägheit der Netzhaut herrühren, dem A und O der Realitätswahrnehmung - ist doch das Sehen von Bewegung nur ein statistischer Prozeß, gebunden an die Aufteilungsweise und das Aufnahmetempo der Arten."⁶

Der Krieg der fortschreitenden Fragmentisierung macht jedoch nicht beim Blick halt. Werden im Kino noch Bilder gegen Bilder getauscht, so wird die Atomisierung der Materie bald auch diese gegen Bilder und Bilder gegen Materie und beide gegen Information im binären Code tauschen lassen. Alles wird zersprengt, damit auf die gleiche miniaturisierte, fragmentierte Grundstruktur reduziert.

"Tatsächlich hat man, seit dem Lauf der Feuerwaffen Kimme und Korn aufgesetzt wurden, den Gebrauch des Projektils und des Lichtes gekoppelt - des Lichts, das die Seele der Kanonen ist. Es ist noch nicht lange her, daß der Photonenbeschleuniger, der Lichtverstärker (Stratron System FLIR), erfunden wurde, dann die Laserwaffe, die Bewaffnung mit gebündeltem Licht, die Partikelstrahlenwaffe. Die Visierlinie wurde, weil damit bessere Ergebnisse zu erzielen waren, ins Innere des Feuerrohrs verlegt. In den Laboratorien für ballistische und aerodynamische Forschung in den USA wie in Frankreich gibt es hyperballistische Schießtunnel von rund hundert Metern Länge, in denen man Versuchsprojekte mit einer Geschwindigkeit von fünftausend Metern pro Sekunde schleudern kann. Um ihren Weg in der Seele des Laufs zu veranschaulichen, wird eine Cineradiographie-Eclair-Ausrüstung benutzt, die vierzig Millionen Bilder pro Sekunde liefert. Damit sind wir zum Ursprung des Kinos zurückgekehrt, zu Mareys erster chronographische Flinte von 1882, mit einem Objektiv im Lauf und einem Trommelschloß, in dem eine photographische Platte rotiert."⁷

"Die Aufzeichnung aufeinanderfolgender Zustände der befreiten Materie zusammen mit der Aufzeichnung einer fernen Stimme, die vom Wunsch nach einer Begegnung singt, die im selben Augenblick unmöglich wird, und zwar endgültig und weltweit". Alles wird zum Kino, die Einzelbilder der Materie ebenso in der Montage beliebig montierbar. Im binären Code verschwindet alles in der Mathematik, also geistigen Dimensionen. "Aber für Alice prallt die sichtbare Welt nicht ab an der Wand des Spiegels, der Widerschein ist nicht Grenze, sondern Durchgang. Der Autor Lewis Carroll war ja kein anderer als der Mathematiker Charles Dogson, einer der Erfinder der 'transzendentalen Mathematik', einer Art mathematischen Logistik, in der das Kontinuierliche und Diskontinuierliche zusammengehen, und obendrein war er ein begeisterter Photograph."⁸

Die Brücke wird geschlagen zwischen Geistes und Naturwissenschaften, den Bildwelten und Materiebildern. Wenn Benjamin von dem Test des kinematographischen schreibt und Heisenberg im Zusammenhang mit der Unschärferelation, daß die Materie endlosen Tests unterworfen wird, und am Ende nur noch die vom Experiment gestellte Frage als Antwort bleibt, wird eine gemeinsame Grundstruktur der Phänomene sichtbar. Der Test wird zu der allgemeinen Weltaneignungsgröße und die Antworten gefaßt in das Kontinuum der Reihe von Nullen und Einsen.

"Man kann sie testen, indem man zunächst das Spiegelbild eines Experiments, bei dem alle Teilchen durch ihre Antiteilchen ersetzt worden sind, filmt. In einem zweiten Experiment simuliert man dann genau das, was ein Betrachter im rückwärts laufenden Film - also unter Zeitumkehr - sehen würde."⁹

Ob Einzelbild, Buchstabe oder Materieteilchen, es informiert und uniformiert sie alle der identische Code, und sie alle entspringen der fortschreitenden Fragmentisierung von Blick, Gedanke und Welt, die zunächst durch Differenzierung (über die Sprache) voneinander getrennt und unterschieden wurden und sich nun in der totalen Differenzierung wieder in den zurückbleibenden Strukturen vereinigen. In der Simulation von Bild und Welt, was als das selbe zu erkennen sein wird, bedient es "sich nicht mehr der

Verkettung von Bildern, sondern unentwegter Neuverkettung von Teilstücken (die dämonischen Erscheinungen des roten Domino)"¹⁰

"Dennoch wird es sich idealiter durch eine Umkehrung definieren, nämlich in dem Sinne, daß das Bild ent-kettet ist und der Schnitt für sich selber Geltung beansprucht."¹¹

Genau an dieser Stelle wird die These der Unterbrechung als grundlegender Struktur sowohl für den Film (entsprechend dem Zitat von Deleuze) als auch für die anderen Formen von Weltaneignung deutlich.

Wenn zu Beginn dieser Arbeit die Beschleunigung und Bewegung von Sloterdijk als geistige Größen beschrieben wurden, so ist es die Entdeckung des Schnittes, der Unterbrechung, die nach allen kontinuierlichen Geschwindigkeitssteigerungen die Bewegung wieder in diesen Kontext bringt. "Man könnte die kognitiven Elemente mit den zeichnerischen Strukturen eines Gemäldes oder besser noch eines bewegten Films vergleichen."¹²

"Alles kann das Filmband in einem virtuellen Film ersetzen, der sich nur noch im Kopf abspielt, hinter den Augenliedern und mit den Klangquellen, die notfalls im Zuschauerraum aufgenommen werden."¹³

"Wenn uns flüchtige Gedanken durch den Kopf schießen, wir blitzschnell eine Situation erfassen oder kombinatorisch Schlüsse ziehen, dann kann das nur auf der Basis vieler parallel arbeitender Neuronen mit jeweils Tausenden von Verknüpfungen geschehen. Solche Hirnleistungen müssen daher auf zeitlichen Beziehungen zwischen parallelen Impulsen fußen."¹⁴

Die gebrochene, unterbrochene und doch verkettete Struktur, die heute von den parallelrechnenden Computern wieder aufgegriffen wird ist also die zugrundeliegende mentale Dimension. Die Wiederentdeckung des Sprungs als schnellste Verbindung zwischen zwei Zuständen liefert die Kraft, aber auch die Zerrissenheit des Kinos. Damit ist schon die Ambivalenz angesprochen, die im zweiten Teil der Arbeit als "Obszönität der Unterbrechung" beschrieben werden soll, denn neben seiner Bewegung konstituierenden Funktion macht

der Schnitt auch immer den Riß denkbar, die schizophrene Grundstruktur des Denkens und des Films

"Die Psychiater haben die Gespräche der Schizophrenen mit ihren Manierismen, Proxemien und interaktionellen Distanzierungen studiert und dabei übersehen, daß jedes Gespräch schizophren ist, daß das Gespräch ein Modell der Schizophrenie ist und nicht umgekehrt."¹⁵

Doch zunächst sei festgehalten, daß die Verbindung über den Sprung, den Riß aufrecht erhalten wird. Und in diesem Argumentationskontext wird deutlich, daß alle kontinuierlichen Beschleunigungen nicht den mentalen Potenzen eine wahre Konkurrenz liefern konnten, denn "Das Gehirn ist allerdings auch insofern kein Kabelnetz, als die Leitungen nicht lückenlos ineinander übergehen. An den Schaltstellen, den Synapsen können Aktionspotentiale nicht direkt von einer Zelle auf die nächste überspringen (das ist nur bei den seltenen elektrischen Synapsen möglich). Ein winziger Spalt, gerade 20 millionstel Millimeter breit, hindert sie daran.[...] Somit ist jedes Neuron schon eine Art leistungsfähiger Computer."¹⁶

Die enorme Beschleunigung des Kinos resultiert aus der Strukturähnlichkeit in der gebrochenen Struktur zu den mentalen Gegebenheiten, die vom binären "Film" und den Rechnern dann noch bei weitem übertroffen wurden. Doch ist es das Kino, das diese gebrochene Struktur zum ersten Mal zur Beschleunigung nutzen kann;"ein Gehirn, das flackert, neu verkettet oder Schleifen durchläuft: das ist Kino."¹⁷

Und damit ist der Circus Maximus im Kopf (Sloterdijk) vom Cirkus Maximus auf der Leinwand abgelöst, das ist die Faszination an "Ben Hur".

Mit dem Computer wird man dann erkennen, daß es die Unterbrechung selber ist, die Sinn synthetisiert.

II. Die Obszönität der Unterbrechung

Wenn Unterbrechungsphänomene bewußt als solche wahrgenommen werden, werden sie meist als störend bis bedrohlich empfunden.

Während das Kontinuum der Unterbrechungen des Films Illusion schafft und dem Zuschauer die eigene zersplitterte Struktur verbirgt, erkennt der Betrachter im gnadenlos hellen Schein des Filmrisses seine eigene Verortung, wird aus der Projektion herausgerissen.

Da das nicht sein darf, ein Tabu gebrochen wird, wird diese unvorbereitete und ungewollte Unterbrechung der Filmvorführung einen Sturm des Entsetzens hervorrufen, man bezahlt für den funktionierenden Lauf, nicht für den Stillstand.

In Godards Film "Sauve qui peut (la vie)" läuft ein Kinobesucher wutentbrannt zur Kasse, weil die Tonspur des Filmes unterbrochen ist, protestiert laut schreiend.

Die folgenden Kapitel versuchen verschiedene Bezüge und Ebenen möglicher Unterbrechungen aufzuzeigen, denen ganz allgemein eine "Obszönität" anhaftet. Die These ist, daß tendentiell jede Unterbrechung obszön ist, aber auch, daß das Obszöne selber unterbricht. Es könnte sein, daß die Obszönität der Photographie das Herausgerissene ist, das vom Zeitlichen, Örtlichen und Kontextuellen und auch von den anderen Sinnesebenen Abgetrennte; daß es das Unterbrochene ist, was sie zur Pornographie macht.

Die Spanne dieser Aspekte reicht sehr weit und könnte für nahezu alle medialen und gesellschaftlichen Ebenen untersucht und mit Beispielen belegt werden. Meine Betrachtung beginnt mit dem konkreten Bezug zum lebendigen Körper und der Unterbrechung als Tod, geht über die aktuellen medialen Erscheinungen der Werbeunterbrechung und des Zappings, die die enge Verschachtelung von Unterbrechungsphänomenen deutlich machen, hin zum abgerissenen Verhältnis von Signifikat und

Signifikant in der Zeichenrelation nach den Positionen Baudrillards, das dann im dritten Teil der Arbeit den Ausgangspunkt bilden wird.

Wichtig für die Arbeit insgesamt ist dieser Teil nicht nur als phänomenologische Sammlung, sondern vor allem auch um die Ambivalenz der Unterbrechung deutlich zu machen, ihre zerstörende Funktion gegenüber dem Kontinuum der Unterbrechungen, und den Simulationsperspektiven.

Unterbrechung als Relation zu einem Gegebenen kann neben der Obszönität der Zerstörung auch die Obszönität der Enthüllung meinen. Dann wird der "terroristische" Anschlag, die Sabotage an den verorteten Unterbrechungen umkehrlogisch die gebrochene Struktur selber ans Licht reißen und statt in Simulationen zu verschwinden aufklärerisch dissimulieren, wieder neuen Sinn stiften.

1. Tod

4.3.2.1. Feuer! Das, was aus diesem Zurücklaufen folgt, ist immer dasselbe: Stillstand, Defekt oder Explosion eines Frühstarts.¹

Der unmittelbarste Bezug zur Unterbrechung ist ihre Relation zum Leben. Das "Stillstand bedeutet Tod."² formuliert schon die Grundhaltung, die jede Unterbrechung zur Zerstörung macht. Doch die Obszönität des Vorganges bezieht sich nicht nur auf die eigene Perspektive und die innere Entrüstung über das Endziel (FIN) des Lebens.

Wenn das "FIN" nicht mehr auch als Bestimmung, sondern nur noch als das "aus" gelesen wird, zudem noch, wenn es sich nicht an das Ende der Parabel, sondern dazwischensetzt, beginnt der Kampf gegen jede Form des Innehaltens.

In einer Gesellschaft der ideologischen Überhöhung des Bewegungsbegriffes und des absoluten Funktionierens von Mensch und Material ist es "nicht normal, tot zu sein, und das ist neu. Tot zu sein, ist eine unvorstellbare Anomalie, alle anderen sind im Vergleich dazu harmlos".³

Entsprechend kann die Sprache der Ingenieure, die auch die der heutigen Medizin-Technokraten ist, sich beim Einsturz eines Gebäudes oder einer Brücke gerade noch zur "Materialermüdung" durchringen, Verlangsamung statt Bruch. Der Tod wird "als natürliche Tatsache neutralisiert" und gerade dadurch "nach und nach zu einem Skandal".⁴ Er erweist sich als "sinnlos, weil die Gruppe daran keinen Anteil hat".⁵

Im Zuge der technischen Substitutionen wächst im Kampf gegen dieses unerhörte Stillstehen die "schwärmerische Begeisterung für die erneuerten biontischen Körper", die schon der faschistische Futurismus hervorgebracht hatte, "also für Menschenkörper, bei denen bestimmte Organe durch technologische Ersatzteile ersetzt sind".⁶

Nicht nur als Austausch, sondern schon die Kopplung an die technischen Substituenten nimmt auf ihre Weise den Tod vorweg, indem sie ihm eine technologische Bestimmung auferlegt und in der Vorwegnahme aufhebt. An die technologischen Bewegungsprojekte und Projektoren angekoppelt läuft der Mensch "nicht mehr das Risiko zu sterben, denn er ist bereits tot. Darin liegt das Geheimnis der Sicherheit, wie das Beefsteak in der Plastikfolie: umgeben mit Särgen, um euer Sterben zu verhindern."⁷ Damit schafft "Unsere ganze technische Kultur [...] ein künstliches Milieu des Todes"⁸.

In dieser Interpretation erscheint in den metallenen Sarkophagen der Automobile "das Bild für eine ganze Kultur: der Sicherheitspanzer ist der verkleinerte, zur technischen Verlängerung unseres eigenen Körpers gewordene Tod."⁹

Es tauscht sich so nicht nur der Körper ein, sondern, was weitaus entscheidender ist, schaffen wir über diese vehikuläre Koppelung auch die Umwandlung des Lebens (vie) in Geschwindigkeit (vitesse), die "das Sehen zum Rohstoff" macht. So wird das zur technischen Bewegung gewordene Leben mit zunehmender Beschleunigung "zum Film: es erzeugt nicht so sehr Bilder als vielmehr unglaubliche und übernatürliche neue Erinnerungsspuren. In diesem Zusammenhang wird selbst der Tod nicht mehr als tödlich empfunden", denn hier wird er wie bei William Burroughs "zum einfachen technischen Unfall, zur endgültigen Trennung von Bildstreifen und Tonspur."¹⁰

Der tödliche Unfall bildet die technische Aneignung des Todes, und was daran nach Baudrillard so fasziniert, ist die "Künstlichkeit des Todes". Denn "er ist technisch, nicht natürlich, also beabsichtigt (möglicherweise vom Opfer selber), also von neuem interessant - denn der beabsichtigte Tod hat einen Sinn."¹¹

Diese Substitution hat "den Schiffsbruch zum Ziel des Vergnügens gemacht."¹²

Erst in dieser Umdeutung kommt dem Tod gesellschaftlich wieder seine ganze Bedeutung als "FIN" zu. "Deshalb ist jeder Tod und jede Gewalt, die diesem Monopol des Staates entgeht, subversiv"¹³.

Der natürliche Tod und der gesuchte Unfall stellen die letzte Sabotage am funktionierenden Lauf des dromologischen Systems dar, das gibt ihnen die gesellschaftliche Brisanz.¹⁴ "Das Spiel mit dem Tod demaskiert die tödliche Funktion des Systems selber."¹⁵, wie der Filmriß auch die unterbrochene Struktur des Mediums enthüllt und in dieser enthüllenden Funktion zum Skandal wird. Daher auch "die wachsende Faszination von Katastrophen, Unfällen und Attentaten"¹⁶.

Die Illusion des Kontinuierlichen und Simultanen "tritt auseinander und zerfällt."¹⁷

Kontinuum und Unterbrechung werden zu beliebig gegeneinander austauschbaren Variablen, eine reine Frage der Wahl als Folge einer Technik, die mit ihrer Philosophie des Funktionierens letztlich ununterbrochen die "Gewalt des Unfalls"¹⁸ reproduziert. Mit ihr werden Bewegung und Unfall nicht nur austauschbar, sondern identisch, denn "wenn alles Bewegung ist, ist alles gleichzeitig Unfall, und unsere Existenz als metabolisches Fahrzeug ließe sich zusammenfassen in einer Reihe von Kollisionen und Traumata"¹⁹.

Die Logik eines mobilisierten Individualverkehrs findet ihre Entsprechung in der globalen Mobilmachung. Der Technisierung des Lebens und die Wandlung von "vie" in "vitesse" entspricht die Bemühung um "die Ästhetisierung der Politik", die nach Walter Benjamin immer in einem Punkt gipfelt. "Dieser eine Punkt ist der Krieg."²⁰ Der "internationale" Zusammenstoß, der Unfall in der Tradition des "chocs" der aufeinanderprallenden feindlichen Heere, an denen sich die Energie der "intern" nationalen Aufladungen entladen kann.

Dieser Punkt ist ein Standbild, die Zeit und der Ort wird vernichtet, dies zeigt sich auch in den noch heute konventionell geführten Kriegen, "vor allem aber im Blitz von Hiroshima, dem Atomblitz, dessen blendende Helle die Schlagschatten der Wesen, der Dinge, buchstäblich photographierte, sie unmittelbar in jede Fläche gravierte, sie zum Kriegsfilm machte - ehe die Entwicklung weiterging zur Lenkstrahlenwaffe, zum gebündelten Lichtstrahl der Laser."²¹

"Versuchen wir eine Zustandsbesichtigung: Für den ersten totalen elektronischen Krieg der Geschichte ist alles an Ort und Stelle gebracht worden, für einen Krieg der Echtzeit, der Mikrosekunde und der nicht greifbaren Wellen".²²

Die individuelle und die globale Projektion findet so einen gemeinsamen Projektor, der Träger für Leben, Geschwindigkeit, Raum und Zeit wird. "Die Perspektive der Welt ist nicht mehr die des Fluchtpunktes, sondern vielmehr die gleichzeitige Flucht aller Punkte, die der Pixel, aus denen das Bild der anzuvisierenden Ziele zusammengesetzt ist, durch deren Zerstörung der Feind vernichtet werden kann."²³

In der technologischen Substitution der Wahrnehmung wird eine neue Front aufgezo-gen, die neben allen pragmatischen Einzelbestimmungen den "Abbau der Realität"²⁴ leistet. Dieser Abbau wird geleistet von den "intelligenten" Maschinen, die in ihrem Funktionieren immer nur sich selbst reproduzieren können, immer nur das denken, "was sie sind, es sei denn vielleicht im Falle des Unfalls oder der Funktionsschwäche, die man sich immer als stilles Verlangen bei ihnen einbilden" möchte.²⁵

In der Totalität des Funktionierens lassen sie keinen Raum für Utopie, alleine die Funktionsstörung z.B. in der Form elektronischer Viren in den Computersystemen, bietet noch eine Alternative zum Programm, ohne selber jedoch etwas anderes zu sein, aber "man könnte sagen, daß sich darin eine Schadenfreude der Maschinen offenbart, perverse Effekte zu erzeugen oder zu steigern und ihre Zweckmäßigkeit durch ihre eigene Operation zunichte zu bringen."²⁶

Nach Virilio gehört damit die Zukunft "dem großen Blackout, der Funkstille und den elektronischen oder nichtelektronischen Störmanövern jeder Art."²⁷

Neben den Viren ist es die Übersättigung der Wellenbereiche, die die Taktik der militärischen Sperrstörung ausmacht.²⁸ "Hieraus erklären sich die berühmten `Störmanöver', mit denen gewissermaßen die integrierten Schaltkreise der gegnerischen Waffenelektronik angegriffen werden und die sich nicht mehr mit Begriffen wie Offensive und Defensive

beschreiben lassen, weil die unmittelbare Interaktion der elektromagnetischen Bündel nicht mehr Bestandteil der 'strategischen' oder 'taktischen' Dispositive von Aktion oder Reaktion ist."²⁹ Das Ziel strategischer Taktik war es zum Beispiel "die gesamte irakische Infrastruktur der Kommunikation und Telekommunikation zu zerstören"³⁰, "denn paradoxerweise ist es gerade die Abwesenheit jeder vom Menschen wahrnehmbaren Aktion, die sich gegen die gängige Angriffs- oder Verteidigungsaktion durchsetzt: Insbesondere anlässlich der Probleme, die Computerviren bereiteten, konnte man feststellen, daß der 'Eingang' und der 'Ausgang' von Daten die herkömmlichen Begriffe von 'Ansturm' und 'Flucht' ersetzen."³¹

Was sich für die Militärtechnologie abzeichnet, die in den selben Laboratorien entsteht wie die moderne Kommunikationstechnologie, gilt auch für die Medien und die Politik. "Die Kopplung, ja die Konfusion der Informations- und Kontrollsysteme der öffentlichen Meinung wird unumgänglich."³²

Für Paul Virilio ist damit nach "der Zensur und der Propaganda [...] jetzt die Zeit der strategischen Desinformation und der Meinungsmanipulation angebrochen."³³ "Und jeder, ob Militär oder Zivilist ist ein potentiell Opfer dieser Blindheit, ein Opfer, das übrigens meistens mit seiner Rolle einverstanden ist."³⁴

Aus der kinoperspektiven Front-Scheibe des automobilen Projektils ist der "kleine Fernsehbildschirm" geworden, den man "in ein geheimes Videozielgerät verwandelt" sieht, "was die zunehmende Gewöhnung" an diese "Art gefährlicher Spiele nach sich zieht."³⁵

"Niemand [...] kann sich der Vergiftung durch diese 'Augendroge' entziehen, bei der sich virtuelle und aktuelle Realität untrennbar miteinander vermischen."³⁶

Hoffnung auf ein "FIN" bietet als Endziel nur noch "Der große Blackout".³⁷

2. Filmriß

Ein Wachtraum. Ein vernehmlicher Traum. Ein Traum laut Plakat. Rasch läuft der Streifen: Achtzehn Bilder in der Sekunde. Ihm kann man kein "Ruhe!" zurufen. Ihn kann man nicht zum Stehen bringen. Der Tiger springt und brüllt. Der Geiger weint. Niemand kennt sie. Die stupsnasige Komsomolitin lächelt verächtlich "so lebt man in Paris!" In Paris seufzt ein einsames altes Männchen: "So also treiben es diese Tiger!" Beide wissen nicht, daß es diese Geiger und Tiger nicht gibt, sondern nur Papa Zukor und schwitzende Statisten, nur David Sarnow, Elektrizität und Betäubung.¹

Gerade weil sich das kinematographische Medium als "Fusion des Risses"² und als Kontinuum nahezu unendlicher Schnitte konstituiert, galt der Kampf der Entwicklungsjahre all den technologischen Schwachstellen, die den empfindlichen Zusammenhang bei der Aufführung auseinanderzureißen drohten. Es "waren Verfeinerungen und Stabilisierung in der Mechanik der Projektoren sowie Verbesserungen beim Filmmaterial und seiner Perforation vonnöten, um eine ständige Unterbrechung der Illusionen durch den Filmriß zu vermeiden."³

Dabei ist der Filmriß systemimmanent und wurde auch schon recht bald in seiner entschärften simulierten Form vom Medium selber aufgegriffen. "Der Schock der weißen Leinwand ist einem Riß des Films bei der Vorführung nicht unähnlich."⁴ Ein wirklicher Riß war in den Anfangsjahren immerhin noch mit der Gefahr einer wirklichen Explosion des Nitro-Zelluloids verbunden.

Daß der Schock nicht nur in der extremen Form des Filmrisses entsteht, sondern prinzipielles Element des Mediums ist, wird deutlich in den Positionen Benjamins. "Ausgangspunkt bei Benjamin ist die Beobachtung, daß der "Wechsel der Schauplätze und Einstellungen [...], welche stoßweise auf den Beschauer eindringen", Verwandtschaft hat mit jenen "taktilen Qualitäten", die für den Dadaismus kennzeichnend sind. "Daß alles Wahrgenommene, Sinnfällige ein uns Zugestoßenes ist [...], hat der Dadaismus von neuem in Kurs gesetzt. Damit hat er die Nachfrage nach dem Film begünstigt."

Im Unterschied zum Dadaismus aber erzielt der Film die "physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt,[...] kraft seiner technischen Struktur [...] Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung."⁵

"Der Begriff des Schocks selbst stammt aus der Sprache des Militärs und bezeichnet das "Zusammentreffen einer Streitmacht mit dem Gegner", ursprünglich also ein objektiver Stoß und sprachgeschichtlich erst später auch dessen subjektive Folgen."⁶

Trotz dieses formalen Prinzips löst die alte Montagetechnik zunächst der Versuch ab, den Bruch zu glätten und verfolgt so gemeinsam mit der technologischen Perfektionierung den Versuch, "die Unmittelbarkeit zu intensivieren, den Zuschauer durch Geheimnis und Andeutung zu fesseln."⁷

Die Gegenbewegung der künstlerischen Avantgarde dagegen griff immer wieder "Sprünge und Irritationen"⁸ des Mediums als wichtigsten Inhalt selber auf:

Neben den Dadaisten und Futuristen vollzogen in den zwanziger Jahren verschiedene Gruppe den Bruch mit allen Sehgewohnheiten. Die Gruppe der Kinoki um Dziga Vertov vollzog diesen Bruch am radikalsten, vor allem in ihren Manifesten zum Medium. "Der Tod des `Kinematographen' ist notwendig für das Leben der Filmkunst. Wir rufen dazu auf, seinen Tod zu beschleunigen." Der Idealisierung der maschinellen Koppelung folgt das Wort: "Unser Weg - vom sich herumwälzenden Bürger über die Poesie der Maschinen zum vollendeten

elektrischen Menschen... Mit offenen Augen, des maschinellen Rhythmus bewußt, begeistert von der mechanischen Arbeit, die Schönheit chemischer Prozesse erkennend, komponieren wir das Filmpoem aus Flammen und Elektrizitätswerken... Es lebe die dynamische Geometrie, es leben die Abläufe der Punkte, Linien, Flächen, Volumina! Es lebe die Poesie der bewegenden und sich bewegenden Maschinen, die Poesie der Hebel, Räder und stählernen Flügel, der eiserne Schrei der Bewegung, die verblendenden Grimassen glühender Strahlen."⁹

In diesen Jahren wird das Kinematographische Medium bereits in einer Form gedacht, die sich erst heute "durch die brutale Omnipräsenz der Television in industrialisierter Form" realisiert hat. Die Vorstellung eines radikalen operativen Films waren mit Kinoki formuliert: "Kino-Auge - das montagehafte: Ich sehe!", also "Video" ist für Vertov, was "im Chaos vorbeilaufender, weglaufer, gegeneinanderlaufender, kollidierender Bewegungen... einfach in das Leben" hineingeht. Erst mit der elektronisierten und automatisierten Kamera, verbunden mit einer kontinuierlichen Aufnahme eines Video-Recorders, ist dies auch technisch möglich geworden.

"Film plus Elektrizität: im direkten Fernsehen fallen Repräsentation und Präsentiertes erstmals (zeitlich) zusammen. Beide Wirklichkeitsebenen zu einem Höchstmaß an Übereinstimmung zu führen war die große Vision Vertovs."¹⁰

Neben den provokanten künstlerischen Formen des montagehaften Schnittes und dem technischen Unfall erkennt Benjamin die Unterbrechung als die prinzipiell dem Kino zugrundeliegenden Struktur. "In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Gesistesgegenwart aufgefangen sein will."¹¹

In seinem Buch über Zapping/Switching bemerkt Hartmut Winkler zu dieser Stelle: "Wieder aber ist es nicht die Geistesgegenwart, auf die es Benjamin letztlich ankommt; entscheidend ist vielmehr, daß eine als hermetisch empfundene Welt unter den Schocks zerfällt und ihre freigestellten Bestandteile

wieder zur Disposition stehen, wieder Materialcharakter annehmen. [...] "Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt".¹² In einer Anmerkung Benjamins wird die Brücke geschlagen zum vorangegangenen Kapitel und der dort gesetzten Beziehung zwischen vehikulärer Bewegung und Unfall zum Medium Film:

"Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis der Chockwirkung auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates - Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr"¹³... Hier unterbricht der Unfall, der die Verbindung zwischen den beiden Bewegungssystemen schafft

Im bewußten Einsatz der Chockwirkung wie bei Dada oder Kinoki wird versucht, ein bürgerliches Weltbild aus den Angeln zu heben, dessen Doppelmoral sich über alle Brüche und Schnittstellen legt. Buñuel und Dalì rechneten auf ihre Weise mit dem "Bürgerlichen und seinen Traumata" ab. "Ihr Filmschnitt durchs menschliche Auge im "Chien Andalou" war auch ein radikaler Schnitt in der Geschichte des Sehens im Kino".¹⁴

Die zerschnittene Struktur bildet sich ab in den zerschnittenen und zerschneidenden Inhalten, und so löst "der Horrorfilm den erotischen Film ab, denn darin ist das Gesetz der Bewegung noch vollkommener erfüllt."¹⁵ Das von den Kameras einmal eingefangene Material der Zerstörung emanzipierte sich bald aus den zeitlichen und örtlichen Kontexten, und "von nun an sollte dieser Grundstock von Realität wieder gezeigt werden: Brände, Stürme, Katastrophen, Attentate".¹⁶ Es erscheinen wieder in "Fiktionsfilmen: unterschwellige Szenen, die mit Hilfe der Montage eingeführt wurden, Bombardierungen, grandiose Schiffsbrüche"¹⁷

"Die in immer größerer Zahl verwendeten Schneideabfälle"¹⁸ lassen diese zufälligen Aufnahmen mit ihrer "unvergleichlichen emotionalen Aussagekraft auftauchen" und in der Montage zum

eigentlichen Kino-Ereignis werden, "während die Szenen, die von den damaligen großen Stars gespielt wurden, mir [Virilio] wahrhaft wie 'Sendepausen' erschienen, die uninteressant waren."¹⁹

Auch in der analytischen Funktion, die die Kinematographie hatte, wird die Zerstörung zum Inhalt. "In Lehmanns Darstellung der Kinematographie von 1919 dominiert gar die genaue Schilderung hochfrequenter Filmaufzeichnung für ballistische Untersuchungen deutlich sämtliche anderen Anwendungszwecke."²⁰

Der analytische Blick der Kamera verdoppelt "das Zersplittern der Knochen durch ein Geschöß".²¹ "Lange bevor wir uns in der filmischen Fiktion an die genüßlich zeitgedehnte Zerstörung von Körpern gewöhnen mußten, gehörte dieser Voyeurismus der Gewalt zum Alltag von Militärtechnikern im Realen."²²

Es ist die "Überraschung des Unfalls"²³, die in der Vervielfältigung und Verkettung zum Kino wird und in der medialen Repräsentation den Schrecken gleichzeitig bannt und freisetzt." Der gewaltsamste, der tödlichste Schock erscheint hier [Flugzeugunglück in Zeitlupe] ebenso sanft wie eine Reihe von Zärtlichkeiten."²⁴ "Der kinematische Motor hat uns daran gewöhnt, das Geheimnis der Bewegung dieser Welt, die vergeht, natürlich zu finden, uns nicht mehr zu fragen, wie die Beschleunigung einer liebevollen Geste tödlich werden kann und der Zeitlupentanz eines fallenden oder sich fortbewegenden Körpers verhängnisvoll."²⁵

Kino wird somit zum ständigen Wechselspiel zwischen der Aufnahme und damit Bannung des tödlichen Schocks in der medialen Repräsentation, vor allem durch die Beherrschung der Zeit und der Schaffung einer neuen Kette von "chocks", die durch die Montage und die herausgerissene Natur der Einzelelemente entsteht. Wo der Riß, der Bruch die Illusion eines Kontinuums zerstört, tritt im Film "der Schock in den Dienst der Erkenntnis. Und nur bezogen auf diese konkret-utopische Perspektive ist sein destruktives Potential, die sich immer wiederholende Unterbrechung des Assoziationsablaufs, als fruchtbar anzusehen."²⁶

Daß es hier eine Maschine und eine Maschinerie der Produktion ist, die Denken schafft im Intervall des

Bruches, im technisch hervorgerufenen Schock des Lichtblitzes, läßt mit DADA fragen: "Wozu Geist haben in einer Welt, die mechanisch läuft?"²⁷

3. Zapping

Wenn ich wirklich so bunt hin- und herschalte und mich wirklich darauf konzentriere, dann ist eigentlich kein Programm länger als zehn Sekunden an. Das dürfte so ein Mittelwert sein.¹

Die gebrochene Struktur, das Verlangen nach der explodierenden Bilderwelt, die der Zuschauer dem Kinematographischen abverlangt, ist vom Kino auf das televisuelle Medium übergegangen.

Zu sehen gibt es nur Unterbrechungen, gesucht werden die Katastrophen, der Schrecken der Explosion entweder medial in der Einstellungswechselfrequenz oder in dem Abgebildeten. Der Sender, der dies bietet, noch dazu "live", kann den Blick des Zuschauers noch binden, dies zeichnet sich deutlich in Tendenz der Medienrezeption ab, "insbesondere seit der Explosionskatastrophe der amerikanischen Raumfähre Challenger am 28. Januar 1986, die von CNN direkt übertragen wurde, ein Mediencoup, der die weltweite Macht des Senders aus Atlanta begründen sollte."²

Unterbrechungen dieser Art werden immer wieder gerne gesehen und gesendet, so sehr sie auch entsetzen. Regelbrüche anderer Art dagegen verkaufen sich weit schlechter, wie das Beispiel "der Sendung Nr. 208 des Magazins "Panorama" vom 4. November 1968", in der Gudrun Ensslin zu Wort kam, und das eine "seltene Ausnahme" bildet. "Diejenigen, welche sich als Redakteure zu verantworten hatten, setzten sich der Bestrafung oder zumindest der Androhung einer solchen durch den Apparat aus. Im hegemonialen Zentrum stand die Nivellierung der alltäglich erfahbaren Risse und Widersprüche, ihre Befriedigung durch gesteigerte Konsumangebote und Zerstreung."³

Auf formaler Ebene wird im Filmischen dem Wunsch nach ständigem Wechsel, nach den sichtbaren Schnitten dadurch nachgekommen, "mehrere Handlungsabschnitte" zu bringen, "die sich gleichzeitig vollziehen."⁴ "Ein extremes Beispiel bietet Praunheims Film "Rote Liebe" (BRD 1980), der eineinhalb Stunden lang zwischen zwei völlig getrennten Geschichten hin und herspringt, und deren Verhältnis allein der Deutung des Zuschauers überläßt." Er knüpft an an den "Revuecharakter" der ersten Filmvorführungen, deren "häufig wahllose Abfolge jeweils extrem kurzer Lehr-, Spiel- und Varietéfilme quasi automatisch für Abwechslung gesorgt" hatte.⁵

Damit wird reagiert und vorweggenommen, was die Fernsehzuschauer längst mit der Fernbedienung in die eigene Hand genommen haben. Gefesselt werden Blick und Aufmerksamkeit durch den "Orientierungsreflex", der "bei allen Menschen ausgelöst" wird, "wenn in der Umgebung plötzlich Veränderungen auftauchen. Es ist ein angeborenes Frühwarnsystem für Gefahren. Das Fernsehen nutzt den Orientierungsreflex aus. Schnelle Schnittfolgen, Schwenks und Zooms erfordern immer wieder eine "Orientierung", eine Hinwendung zum Bild [...]. Die sinnvolle Orientierungsreaktion wird zu einem Wahrnehmungsgefängnis pervertiert."⁶

Wenn diese Form des Wechsels zwar eine Orientierung der Konzentration fordert, so wird sie gleichzeitig zeitlich atomisiert, ein übergreifendes Interesse an einem sich durch die wechselnden Bilder hindurchziehenden Sinn schwindet gleichsam, und so hebt M. Esslin hervor, "daß insbesondere die Unterbrechungen für Werbung", die sich also völlig von der kontextuellen Einbettung lösen, "die Konzentration zerstören."⁷

So ist die Werbeunterbrechung auch gleichsam Ursache und Opfer einer neuen Rezeptionsform, die als "Switching-Phänomen" bezeichnet, daß der Betrachter "weder von Beginn noch bis zu seinem Ende rezipiert", statt dessen hin- und herschaltet.⁸ Als Gegensatz zur massenhaften Verbreitung der im Terminal ankommenden Programme ist die aktuelle Abmischung beim "Switching an die einsame Rezeption gebunden".⁹

Aus psychologischer Perspektive "bedeutet Switching die Rückgewinnung eines kleinen Teils jener Souveränität, die anderen Medien gegenüber selbstverständlich ist, ein minimaler Bruch in der von den one-way-Medien Film und Fernsehen verlangten rezeptiven Einstellung."¹⁰ In einer kritischen Formulierung wird die Vereinzelnung des "alleine switchst du" aufgenommen und kritisiert, daß "alles das [...] nur dadurch verbunden [ist], daß ein und dieselbe Person es ausführt".¹¹

"Die Destruktion des Sinnzusammenhangs" führt das Medium seiner Bestimmung zu, die absieht von allen Pseudolegitimationen und es auf das reduziert, was der Name an Inhalt trägt, "buchstäblich fernzusehen, in die Ferne".¹²

Gefährdet sieht die Kritik nicht nur die Werbeunterbrechungen, "sondern auch Stellen, wo der Film mit Absicht bremst. Rauhe Stellen im Film, holprige, schwere oder langsame Szenen", denn "seit dem Aufkommen der Fernbedienung erscheint es eher unwahrscheinlich, daß der Zuschauer sich solchen Intentionen aussetzt."¹³

Trotzdem bleibt die Werbung das Hauptziel der Emanzipation des Zuschauers. Eine "amerikanische Untersuchung, zeigt, daß während der Werbeunterbrechungen häufiger als im laufenden Programm geschaltet wird (5,2:3,3) während kurzer Sendungen häufiger als während langer Sendungen".¹⁴

Die gebrochene Struktur eines Mediums und die Zerfahrenheit eines Programmes scheint sich also zu potenzieren. Das Entsetzen über die neue Verweigerung ist in der werbetreibenden Wirtschaft mindestens eben so groß wie das Entsetzen des Zuschauers über das "fruchtig-frische Produkt" am Spannungshöhepunkt seines Kulturfilmes. Das Entsetzen manifestiert sich dann auch in der Wortwahl der Werber für "Zwischen": "Zapping heißt bei Fachleuten dieses Wegdrücken der TV-Werbung. Das Wort haben Werbeexperten der Westersprache entlehnt; dort bedeutet es soviel wie abknallen".¹⁵

Die Aufregung über das Switching-Phänomen ("Werber contra Zapping. In: W&V, Nr. 14, 1986"¹⁶, "Zapping. In: Der Kontakter, 17.9.90,¹⁷) ist natürlich nicht mit der Sorge über den Kulturverfall einer

Rezeptionsweise, sondern mit wirtschaftlichen Interessen verknüpft.

"Sie alle müssen nun damit rechnen, mit der Fernbedienung weggedrückt, zerissen oder ausgetauscht zu werden, müssen Minute um Minute um die Gunst eines eher nörgelnden als kritischen Publikums konkurrieren."¹⁸

"If the viewers do not want to watch commercials, we can not stop them."¹⁹

Mit der Werbung als Financier der Programme teilen die Werber und Auftraggeber ihre Sorge über die Wegschaltquoten mit den Sendeanstalten. Da die Bruchstellen die gefährlichsten für das Medium sind und im undefinierten Intervall die Macht über den Zuschauer verlieren zu gehen droht, sind es die Bruchstellen, die mit einem Riesenaufwand an Design gekittet werden sollen. "Damit der Konsument doch noch ein wenig Halt in der programmlichen Vielfalt findet, wenden gerade die privaten Kanäle viel kreative Energie dafür auf, zwischen austauschbaren Filmen und Serien wenigstens das Design unverwechselbar zu machen."²⁰

Auch das Zerteilen des eigenen Programms in schnell rezipierbare Häppchen und der ständige Verweis auf die folgenden Attraktionen in Kurzzuschnittschnitten (Jingles), sowie die Vor- und Zwischenspanne der Eigenwerbung (Trailer) sind Versuche der Anstalten, selber schon jenen Bildwechsel zu liefern, der den Orientierungsreflex ständig beansprucht, die zappende Ästhetik in das eigene Programm zu verlegen.²¹

"Gerade die Bruchstellen zwischen den Sendeereignissen schaffen den Ausdruck der Beliebigkeit. Diese Nahtstellen werden von der Fernsehkritik und innerhalb des Selbstverständnisses der Sendeanstalten nicht hinreichend bewertet. Sie sind die Montagemomente des Gesamtprogramms und für den Wahrnehmungsrahmen der Wirklichkeit über das Fernsehen wichtiger als der Inhalt der einzelnen Sendungen."²² Vor dem Hintergrund des ständigen "Umschaltens"²³ profitieren nur noch die Gerätehersteller, die dem Kunden ja auch die Fernbedienung in die Hand gegeben haben, sie füllen bereits die undefinierten Intervalle der geschwitten

Schnitte. Statt Sendekennung erscheint bei jedem Schaltvorgang der Markenname, "jedes einzelne Mal informiert er mich zusätzlich, daß ich mich beim Kauf für einen "Sony" entschieden habe..."²⁴, dies bleibt in Zukunft die einzige durchgehende Information vor dem flackernden Bilderspiel.

Diese "zerfahrene Ästhetik" hat über den medialen Rahmen hinaus ja auch ihre übergreifenden Entsprechungen. Die "zerbrochene Aufmerksamkeit"²⁵, die eine solche Rezeptionsform erzeugt, entspricht auch einer Welt, die als "Welt aus Bruchstücken und Diskontinuitäten".²⁶ erscheint.

Und damit hat sie nicht nur etwas mit "Kinorealität und Produktionswirklichkeit"²⁷ zu tun. "In der Tat sehe ich die "neue Rezeptionsweise" dadurch gekennzeichnet, daß sie auf eigene, populäre und triviale Weise Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen spiegelt, die einer spezifisch modernen Realität entspringen."²⁸ Für die avantgardistische Seite, die Parallelen, die Hartmut Winkler bei seiner Untersuchung des Zappings zu Benjamins Chock-Theorie sieht, oder auch für Bezüge zum Experimentalfilm, zu Dada und Futurismus "stehen die Härte der Übergänge, der Stoß am Punkt des Switchens und die Tatsache, daß die Verunsicherung, der kurze Moment des Taumels vom Rezipienten in Kauf genommen werden." Für die triviale Seite, steht dagegen gerade die Fluch vor der Auseinandersetzung. Zum Puffer wird sie vor allem durch "die regressive Rezeptionssituation in vertrauter Umgebung und die Sicherheit des Rezipienten, gleichgültig wohin er springt, immer wieder Fernsehen vorzufinden."²⁹

"Die momentförmige Destruktion der Gewißheiten" läßt eine Durchblick zu auf "eine andere, eine mögliche Ordnung der Dinge." (30) Und ohne diese Momenthaftigkeit, die "spezifische Struktur der Plötzlichkeit am Punkt des Umschaltens also und ohne die Benjaminsche Vorstellung, daß die Plötzlichkeit eines Ereignisses selbst geeignet ist, dieses aus dem Kontinuum der Zeit herauszuberechnen, wäre die Rede von den "freigestellten Bildern" nicht zu rechtfertigen."³¹

Der permanent möglich gewordene Fimschnitt, der Montagen aus dem zufällig vorgegebenen Material schneidet, läßt einen völlig anderen Fluß erzeugen, als "die Betreiber der einzelnen Kanäle organisieren: potentiell eine heterogene Zusammensetzung von zeitlich, räumlich in Sujets, Farben und Stimmungen zerrissenem Material, programmierte Unregelmäßigkeit, Brüche auch Dekonstruktionen."³²

Damit rückt die televisuelle Rezeption auch in die Nähe der Printmedien, insbesondere ihr "räumliches Nebeneinander". "Sprunghafte Lektüre und sprunghafte Fernsehrezeption also scheint eine gewisse Oberflächlichkeit zu verbinden, eine gewisse Nervosität, aber auch das Interesse, das jeweils "Ganze" im Blick zu behalten [...]. Ein Beispiel aus der populären Literatur bietet Huxleys "Schöne neue Welt", wo zwischen drei Handlungssträngen auf einer einzigen Seite 11 mal gewechselt wird."³³ Die grenzenlose "Fernsehfreiheit" des Zuschauerblickes, mit der Macht, an beliebiger Stelle den Politikern oder dem Werbesprecher das "Wort abzuschneiden", dient sicher nicht nur dazu "aufzulockern", vielmehr ist "An die Stelle des optischen Einzelereignisses [...] ein visueller Gesamtzusammenhang getreten", "wir sehen total fern".³⁴ Ob nun der Betrachter "alle parallellaufenden Sendungen, jede eine kurze Zeit lang", verfolgt, dabei "nervös oder träumerisch, verspielt, hektisch, rhythmisch oder nachlässig gleitend" die Fernbedienung tippt, läßt bei aller Unterbrechung und Verschiebung immer wieder das sehen, "was im Fernsehen letztlich immer zu sehen ist: Bilder, ein Strom immer neuer Bilder."³⁵

Das subjektive Gefühl des "ich war überall dabei" und das Eintauchen in "eine ganze Welt" verkehrt sich in die Auflösung von Ort und Verortung in "ständiger Flucht". "Die Struktur des ohnehin rastlos dynamischen US-Fernsehens wird durch häufiges Knopfdrücken noch einmal potenziert." Die Problematik reduziert sich innerhalb eines Mediendiskurses der Gesellschaft, die selber nicht weniger in Auflösung begriffen ist, auf die "Probleme der werbenden Wirtschaft".³⁶

Daß es sich auch bei dieser Form der Unterbrechungen um Beschleunigung handelt, formulierten Jugendliche ganz im Sinne Virilios bei Befragungen zum Switchen selber.³⁷

Die Obszönität dieser Unterbrechung reduziert sich somit auf die Perspektive der wenigen Interessenten an einer gezielten Blicksteuerung. In dem Sinne, daß letztlich alles in Bewegung bleibt, verschlingt auch hier die schon in sich gebrochene mediale Struktur die abweichende Rezeptionsform und bestätigt sich in dieser. Heute undenkbar dagegen das Abschalten des gesamten Programms, so wie das Medium in den Anfangsjahren in England für die sechs Kriegsjahre aus dem Verkehr gezogen wurde:

"In der Schlußsequenz von Walt Disneys Cartoon "Mickey's Gala Premiere" haucht Greta Garbo, die Göttliche, die Worte "Ah tank a go home" ins Mikrophon. "Ich denke, ich gehe jetzt besser nach Hause" war der letzte Satz, der am Mittag des 1. Septembers 1939 vom Alexandra Palace aus, der zentralen Sendestation des BBC-Fernsehens, gesprochen wurde [...] Um 12.10 kam die Anweisung zum "close-down"."³⁸

Eine totale Unterbrechung aller (auch der Satelitten- und Kabel-) Programme, alleine schon für wenige Minuten, z.B. als gemeinsame Aktion der werbetreibenden Wirtschaft und der Sendeanstalten gegen das Zapping, mit dem Motto "Zapping lohnt nicht", eine solche Unterbrechung würde sicherlich vergleichbare Irritationen hervorrufen können, wie das Höspiel der Ufo-Landung von Orson Welles, die auch schon eine Switching-Konequenz waren: hätten alle Hörer die Sendung schon zu Beginn eingeschaltet oder zumindest nach dem Einschalten bis zum Ende verfolgt, hätten sie die Betitelung als Hörspiel erkannt.

Da eine solche programmübergreifende Unterbrechung nicht wahrscheinlich ist, bleibt es nur in der Hand des Rezipienten, statt die Nummern auf seinem Tastenfeld den Netzschalter zu betätigen und mit dem einzig möglichen "Ausstieg" aus dem Kontinuum der Unterbrechungen zum ersten Mal "ein Nein"³⁹ zu formulieren.

4. Blackout

In der biblischen Erzählung entsteht die Angst mit der Verführung, denn letztere führt abseits, stellt Abstand her, ist ein Geschwindigkeitsphänomen; damit kündigt sich bereits der erste Unfall an.¹

Neben der Unterbrechung des Lebens gehört die Unterbrechung des Geistes zu den elementarsten Erfahrungen dieses Phänomens überhaupt, und noch weitaus mehr als der Tod eröffnen diese Phänomene nicht zuletzt in ihrer vermeintlichen Bedrohlichkeit für eine rationale Ordnung ihre gesellschaftliche Relevanz.

Es sind zum einen die zeitlichen Absenzen in den verschiedenen Formen der Ohnmacht, der Amnäsien, der Epilepsie und ähnlichen Erscheinungen, zum andern Verknüpfungsstörungen, Spaltungsphänomene, die mehr noch als die Wissenschaft in der Literatur und in der Phantasie der nicht Betroffenen zu ihren dramatischsten Ausformungen finden. Wenn Roland Barthes über Japan als "Reich der Zeichen"² schreibt, so versuche auch ich mit den zitierten Literaturstellen die geistigen Verschiebungen als "Formen geistiger Unterbrechungsphänomene" zu lesen.

Die oben angedeutete Parallelität der Absenzen zur Todesthematik rechtfertigt der Umgang der verschiedenen Kulturen mit diesen Erscheinungen selber. "Während Ambroise Paré die Epilepsie als Zurückhaltung der Gefühle charakterisiert, werden in anderen Kulturen abgeschwächte Adaptionen des epileptischen Prozesses wie der gelungenen Sexualität als kleiner, kurzer Tod bezeichnet."³ Virilio zieht diese Verbindung und schreibt an anderer Stelle: "Der Epileptiker ist im wahrsten Sinne des Wortes 'hingerissen', bevor er wieder zu sich kommt".⁴

Natürlich kommt er auch wieder zum Motiv des "Unfalls", dem "ein unerklärlicher Enthusiasmus" vorausgeht und zum "Zusammenbruch des Körpers" der dem der Sinne vorausgeht.⁵

Aber auch bei den anderen zu dieser Arbeit von mir rezipierten Autoren werden die medialen Erscheinungen den psychischen zugeordnet, bei Helmut Winkler sind es die "Unterbrechung im Strom der Assoziationen"⁶, die im Zusammenhang mit den Zapping-Phänomenen beschrieben werden. Deutlich wird in den unterschiedlichen Darstellungen die Austauschbarkeit der sprachlichen Repräsentation für die psychischen und medialen Brüche, Schnitte, Diskontinuitäten und den vergleichbaren Folgeerscheinungen.

Bei Virilios Darstellung "des pyknoleptischen Aussetzens, das sich äußert als Überraschung und unbestimmbare Häufigkeit, handelt es sich [...] um Unterbrechung (durch Beschleunigung), um tatsächliches Verschwinden und Wiederauftauchen des Wirklichen, um Loslösung von der Dauer."⁷ Und Winkler schreibt ausschließlich dem plötzlich eintretenden Ereignis die Potenz zu, den "faktenschleppenden Bewußtseinsstrom" zu unterbrechen und "die Zeit so stillzustellen, wie sie im Staunen stillgestellt erscheint."⁸

Doch indem bei der Pyknoleptie Sprache und Gesten "dort wieder aufgenommen" werden, "wo sie unterbrochen worden waren", also die "beiden Enden der bewußten Zeit" automatisch wieder zusammengefügt werden, eine "kontinuierliche Zeit ohne erkennbare Einschnitte" bilden, entspricht sie dem unsichtbaren Filmschnitt, bleibt das Kontinuum trotz der Unterbrechungen nicht in Frage gestellt.⁹ Es bleibt die Irritation der pyknoleptischen "Ungewißheit mit allem, was sie an Überraschendem und zugleich Verwerflichen hat".¹⁰

Der Dauer des Intervalls der Unterbrechung selber kommt damit eine kognitive Funktion zu.

"Das paradoxe Wachsein würde beide Denker [Descartes und Bergson] letztlich in Übereinstimmung bringen: es ist unsere Dauer, die denkt; in seiner zeitlichen Distanz würde das Bewußtsein als erstes seine eigene Geschwindigkeit produzieren, die

Geschwindigkeit wäre demnach Kausalidee, Idee von der Idee."¹¹

Es ist die Geschwindigkeit des Intervalls, die Idee des "Gedankensprungs" zu Beginn der Arbeit, das in dem vorangegangenen Zitat von Virilio angesprochen wurde.

Und da dieses Intervall die kognitive Dimension bestimmt, kann das Kinematographische einen solchen Einfluß auf die mentalen Operationen nehmen, mit der Plötzlichkeit der verbindenden Schnitte, die "das Kausalprinzip außer Kraft setzt oder außer Kraft zu setzen scheint." Die filmisch Montage "kann mit dem Vertrauen in die sprachlich verfaßte Ordnung der Dinge auch die Zuversicht erschüttern, es wenigstens im nachhinein integrieren zu können", ebenso wie der mentale Riß.¹² Die Verbindungen lösen sich auf, so wie manche Patienten "Schwierigkeiten mit Eigennamen" haben, "sie können ohne Zögern ein Gesicht erkennen - aber der Name, der zu der erkannten Person gehört, fällt ihnen einfach nicht ein."¹³

Wie eng analytische Wissenschaft, Medizin und die kinematographische Operation in ihren Zerschneidungs- und Verbindungstechniken verwoben sind, zeigen die folgenden Darstellungen.

"In den vierziger Jahren begann er (Wilder G. Penfield), wenn er Epileptiker operierte, an der freigelegten Hirnrinde mit Hilfe schwacher Stromstöße die für Bewegung, Wahrnehmung und Sprache wichtigen Areale abzugrenzen, ehe er den Anfallsherd auszuschalten versuchte."¹⁴ "Denn mit jener elektrischen `Versorgung' will man letztlich auf die Geschwindigkeit der automatisch ablaufenden Prozesse unseres Gehirns Einfluß nehmen. Das zeichnete sich schon mit den Elektroschocks ab, die im Jahre 1938, mitten im Faschismus, von dem italienischen Psychiater Hugo Cerletti entdeckt wurden."¹⁵ "William B. Scoville, der Operateur, schnitt dem Kranken den der Hirnmittelachse zugewandten Bereich beider Schläfenlappen heraus."¹⁶

Es geht in allen Operationen um den Einfluß auf die Geschwindigkeit geistiger Prozesse, der mit Hilfe elektrischer und mechanischer Techniken realisiert wird.

Es geht insbesondere um die Unterbrechung von Verbindungen. "Psychopharmaka können an mehreren Stellen der Synapse - der Kontaktstelle zwischen zwei verschalteten Neuronen, durch die das Nervensignal übertragen wird - blockieren." Der Film wird zum chemischen "trip" (LSD), die Anregung der verschiedenen Hirn-Arsenale ist unabhängig von der Technik, ob Opto-mechanisch, chemisch oder über Elektroden, der Aufbau aller Simulations- und Operationstechniken konstituiert sich selber wieder aus einer atomisierten Welt, Wahrnehmung wird aufgelöst in Frames und Pixel, Denken in "viele Gene für Moleküle, die an der synaptischen Übertragung beteiligt sind". "Chronische Psychosen" werden zurückgeführt auf "biochemische Defekte".¹⁷

So wie die neurophysiologischen Schnitte die Filmschnitte ablösen, tauscht auch die Sprache der Wissenschaft Kino und mentale Prozesse mit- und gegeneinander aus. Wenn "das Problem der Schizophrenie als ein Zusammenbruch der Prozesse" angesehen wird, die "die inneren Modelle von der Außenwelt auf neue Anforderungen und Situationen" abstimmen, "also das individuelle Konzept der Realität" aktualisieren", "erlebt das Gehirn die Welt nur noch als Einzelereignisse ohne Zusammenhang - gleichsam wie eine lose Serie von Dias und nicht wie einen Film."

Die Definition von "schizophrenem Verhalten, das im Übermaß von augenblicklicher Stimulation beherrscht ist, statt daß unmittelbare Eindrücke, Verinnerlichtes und Vergangenes ausbalanciert würden", wird in eine auffallende Nähe zu der "Chocktheorie" Benjamins für den Film gerückt.¹⁸

Die Vorstellung von Welt als kontinuierlichem, linearem Film ohne Sprünge, also als Plansequenz, muß aufgegeben werden, wenn "man jedoch davon ausgeht, daß die Zeit eines jeden mehr oder weniger zusammengesetzt, montiert ist, daß es ein schnelles Wachsein gibt, das ebenso paradox wie der Traum ist, dann könnte die Wirklichkeit der Welt - einer Welt, die dabei ist zu vergehen - auf keinen Fall als eine gemeinsame erscheinen".¹⁹

"Im Schockerlebnis wird der Lauf der Zeit "gesprengt", weil dieser ein von Grund auf falscher war."²⁰

Die Bezüge zu den mentalen Gegebenheiten erscheinen mir deswegen so wichtig, weil sie den sinnstiftenden Aspekt der (synaptischen) Unterbrechung verdeutlichen. "Den Umschlag von der Destruktion in die Artikulation aufzuweisen aber ist das einzige, worum es in der Schocktheorie gehen kann."²¹ "Bohrer sagt über diesen Text: "Benjamin erfand [...] das "konstruktive Prinzip", wie er es nannte, gegenüber der dahinfließenden Zeit Halt zu rufen, dieses Halt mit seinem eigenen Augenblick auszufüllen." Und dieses "Halt" endlich, das war die Frage, ist auf die Ratio zurückbezogen: "Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert [...]. In dieser Struktur erkennt er [der historische Materialist] das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampf für die unterdrückte Vergangenheit."

Obwohl dieses Konzept die Erkenntnis geschichtlicher Strukturen beschreibt, formuliert Benjamin damit, deutlicher als an anderen Stellen eine Art allgemeiner Erkenntnistheorie: Wenn das Denken in der Lage ist, eine von Spannungen gesättigte Konstellation im Schock stillzustellen und in dieser Konstellation die unterdrückten Inhalte und verfehlten Chancen der Vergangenheit aufzufinden, ist damit ein Modus der Artikulation beschrieben, ein Weg, in gegebenem Material die Formulierung dessen aufzufinden, was bisher nicht formulierbar war."²²

"Das Ideal der wissenschaftlichen Beobachtung des Wirklichen wäre also eine Art kontrollierter Trancezustand oder besser noch: eine Art Geschwindigkeitskontrolle des Bewußtseins. Und vor allem weil sie das pyknoleptische Know-how nachbildet, wäre sie kommunizierbar und allgemein anerkannt."²³

Erkenntnis ist Unterbrechung, und diese
Vertreibung war von Anfang an das Obszöne in der
Welt.

III. Die indifferente Aufnahmestruktur

1. Zeichenrelation

Die Verbindung des Bezeichnenden zum Bezeichnen ist abgerissen, was sie doch immer schon eine Unterbrochene, geht sie nun auf in den endlosen Kreislauf der Repräsentationen.

Differenzierung

*Die Enthauptung der Schlange
markiert den Schnitt ins
Gestaltlose, den Schnitt vom
Amorphen zur Ordnung¹*

Die verschiedenen Schöpfungsmythologien (auch die naturwissenschaftlichen) entwerfen die Idee von geordnetem Kosmos auf der Matritze eines undifferenzierten, ungestalteten Tohuwabohu, einer "völlig unsystematisch gedachte Welt", die für "den wissenschaftlichen Menschen ein heterogenes Kontinuum, dem er theoretisch hilflos gegenübersteht, oder noch allgemeiner gesprochen: ein Chaos" darstellt.²

Um in dieses Chaos hinein eine Ordnung zu bringen, "braucht man Bezeichnungen; sie resultieren aus Relationen - und eben diese aus Unterscheidungen." Somit geht es hier "um die Einführung von Differentialität überhaupt"³, denn "es erzwingt allererst Scheidung und Unterscheidung. Die sechs Schöpfungstage sind Gottes Unterscheidungsarbeit am Chaos."⁴ Diese "demiurgische Arbeit" reißt Differenzen auf, richtet Gefälle ein. "Distinguo, lautet das Selbstverständnis des Demiurgen, und der Befehl, dem er sich unterstelle: Draw a distinction!"⁵ Diese Unterscheidungen schaffen Kategorien. Platon be-

schrieb die Entstehung der Welt dann entsprechend "als göttliche Transformation eines vorgegebenen ordnungslos Bewegten (kinoúmenon atáktos) in eine taxis".⁶

Und "die Kategorien" werden auch im Sinne der Wissenschaft zu den Göttern der entzauberten Welt.⁷

"Wenn nämlich Janus, genauer: der doppelgesichtige Januskopf, die Funktionsstelle des Chaos besetzt, wird es möglich, die Differenz ins Chaos selbst einzuführen."⁸

"Frei von den Medien seines Ausdrucks schwebte bereits der griechische logos über den Wassern, in die er sich nicht schrieb, um ihnen nicht zu verlöschen. Denn sein Wesen war, noch bevor Heidegger es auf deutsch aussprach, Flamme. Als solche wußte er nicht nur das Pfingstwunder der gespaltenden Zungen hervorzubringen, sondern bekundete auch seine Macht gegenüber der Materialität der grammé."⁹

Fixierung

Die zeichenhafte Fixierung, der Begriff von Form, "bezeichnet die Verletzung der Welt durch einen Einschnitt, durch Schrift im Sinne von Derrida, durch Ausdifferenzierung von Systemen im Sinne der Systemtheorie."¹⁰

Michael Wetzel zeigt in diesem Zusammenhang auf, "techné und grammé sind nicht nur gleichursprünglich, sondern es ist genauer die Schrift als Hervorbringung der Spur, die den Unterschied zwischen Natur und Technik als Differenz bedingt."¹¹

"Auch die Urnamen fixieren nicht Erfahrungen mit dem Chaos, sondern sind Spuren der ersten Anstrengung, den Blick von ihm abzuwenden."¹² "Wo immer eine Schrift entsteht, d. h. genauer sich abzeichnet, da verweist sie auf eine andere Schrift, die sie gerade dadurch zum Verschwinden bringt, daß sie sie bezeichnet. Das Zeichen supplementiert eine Absenz, ist also ursprünglich schon nicht-ursprünglich, d.h. hinzu-gefügt, wobei diese

Supplementierung nicht additiv, sondern substitutiv ist."¹³

Die Medien selber differenzieren "vor einem Hintergrund von Rauschen" aus. Es ist "buchstäblich die Differenz zwischen Buchstaben und dem Zwischen der Buchstaben", die "die Figur des Signifikanten" bildet und sich damit vor dem "Grund des Chaos" abhebt.¹⁴

Die Erfindung des Buchdrucks beendet das Zeitalter der Ähnlichkeit. "Das gedruckte Buch schiebt sich zwischen die Rebus-Schriften und die Wort-Diskurse, unterbricht ihre symbolische Verbindung und errichtet eine monolithische Oberfläche alphabetischer Repräsentation."¹⁵ "Im Gegensatz zum sym-ballein der symbolischen Analogie wirft das em-ballein des Emblems seine ganze Kraft auf die Identität der Repräsentation."¹⁶

"Rahmung, Linearisierung und Punktierung sind die Grundprinzipien aller literarischen und technischen Spurensicherung", und diese mediale Repräsentation ist unabhängig davon, "ob diese nun auf der Wand einer Grabkammer, auf einer Steintafel, auf einer Papyrusrolle, auf Wachs- oder Holztäfelchen, zwischen den Deckeln eines Buches, auf Photoplaten oder Filmstreifen, auf Schallplatten oder Magnetbändern, auf Bildschirmen oder Microchips geschieht."¹⁷

Abbild und Photographie

Wenn Bilder nicht die Bilder von Schrift sind, funktionieren sie "anders als sprachliche Elemente; sie sind zwar nicht "sinnlos", dem, was für die Sprache "Sinn" ist, aber widerstreben sie."¹⁸

Ihnen fehlt die von der jeweiligen materiellen Ausformung unabhängige Semantik, die die Schrift ausmacht, so "verweist das Bild nicht mehr auf eine umgreifende oder synthetische, sondern auf eine partikularisierende Situation." Mit dem fotografisch Herausgeschnittenen "ist die Weltlinie oder Fiber des Universums, die für die Kontinuität der Ereignisse sorgte beziehungsweise die Übergänge zwischen den Raumabschnitten garantierte, gerissen."¹⁹ In der

Montage der Bruchstücke dann bringt "der selbe Kontextmechanismus [...] die Film- und Fernsehbilder mit der Vieldeutigkeit um eine ihrer wesentlichen Eigenschaften."²⁰

Die Aufzeichnung verdankt ihre Faszination "einer Verdoppelung des Originals in der Reproduktion, die das Erlebte im doppelten Sinne aufhebt: d.h. ihm Dauer verleiht und es zugleich einer pragmatischen Weise der Zuhandenheit entzieht."²¹

"Es ist gleichsam der anwesende Sachverhalt einer abwesenden Sache."²² "In diesem Sinne fungiert auch die Photographie als Zeigzeug. Scheinbar bringt sie die Dinge näher, indem sie sie in ihrer Vorhandenheit exponiert, aber sie entzieht sich in dieser oszillierenden Nähe auch wieder jeglichem Zugriff."²³

"Um solche freigestellten Bilder genießen zu können, sie in vollem Umfang "zum Sprechen" zu bringen, ja sie überhaupt erst freizustellen, kann es sinnvoll sein, sich ihres Sinnzusammenhangs mit technischen Mitteln zu entledigen."²⁴

Die Photographie ist die "Lichtschrift", in der sich die "Physik der Absenz [...] irreduzibel in die Metaphysik der Präsenz" einschreibt. "In ihr schreibt sich die flüchtige Spur des Realen mit einer Geschwindigkeit ein, die - bei entsprechender Empfindlichkeit der sensorischen Schicht - selbst fliegende Gewehrkerne festhält."²⁶

Charakteristisch ist, daß sie "die Dinge aus ihrem raum-zeitlichen Kontext" reißt, "ohne mit ihrer materiellen Referenz zu brechen."²⁷

"Der Störfall erweist sich somit als entscheidende Bruchstelle zwischen Zuhandenheit und Vorhandenheit und läßt letztere erst erfahrbar werden. Indem er den Handlungszusammenhang unterbricht, öffnet er die Wahrnehmung für das nackte, bloße Sein ohne alle Bestimmung."²⁸

"Der photographische Einbruch des Realen ins Symbolische bewirkt damit gewissermaßen eine Verletzung, ein Wundmal im Wissen, einen wie von einem spitzen Schreibinstrument oder von einem gebündelten Lichtstrahl hinterlassenen Punkt der Singularität, der die Oberfläche der epistemologischen Aufzeichnung durchlöchert. Es ist das, was Roland Barthes das "punctum" der Photographie nennt, "das ist jenes Zufällige an ihr,

das mich besticht (und aber auch verwundet, trifft)", und das er dem "studium" gegenüberstellt, d.h. jenem Interesse an Bildern als Dokumenten und Illustrationen der diskursiven Ordnung."²⁹

Mit der "Entdeckung, daß die Netzhaut Bilder festhält", kommt dem menschlichen Sinnesapparat gerade diese Eigenschaft des photographischen Erkennens zu.³⁰

Geist als Aufschub

Die Lichtschrift sowohl der Photographie als auch der optischen Wahrnehmung hat als Referenten keine Sinneinheit, sondern ein (Zeit-) fragmentarisches Partialobjekt, "und die Spuren seiner Lichtimpulse sind nicht in der Weise einer phonetischen Schrift angeordnet, dokumentieren nicht einen a priori bestehenden Sinn, sondern erzeugen in ihrer Entwicklung, ihrem Aufschub erst die Konfiguration, als deren Moment sie angesehen werden."³¹

Dieser Aufschub, der zeitliche Intervall von "60 bis 70 Millisekunden", der "Verarbeitungszeit bis zur Wahrnehmung" ist es, der denkt, indem er Daten verarbeitet.³²

Genau das ist es, was die Medien leisten. "Anders als in symbolischen Ordnungen wie Sprache und Malerei werden dabei keine Sinneinheiten oder -entitäten formiert, sondern Elemente empirischer Gegebenheit registriert."³³

Indem die Medien "die Unerhörtheit des Bildes als Schrift lesbar machen, die nie geschrieben wurde, vereiteln sie aber zugleich deren Aneignung in einer Präsenz, die von einem Symbolsystem beherrschbar und begrenzbar wäre."³⁴

"Und genau dies besagt auch der Begriff der Information, der gewissermaßen an die Stelle des Wissens tritt: daß in ihr als einer Kombination von Signifikanten sich kein transzendentes Signifikat spiegelt, sondern etwas spezifisch Neues zeigt, dessen Möglichkeit in den technischen Bedingungen jener Kombination von Signifikanten wurzelt."³⁵ Und die Informationsverarbeitung der Rechner wird der

mentalen Verarbeitung gleichgesetzt. "Allerdings schalten Neuronen im Vergleich zu elektronischen Bauteilen um das Millionenfache langsamer. Das Gehirn kompensiert den Mangel teilweise, indem es einerseits nach dem Prinzip der Parallelverarbeitung sehr viele Neuronen gleichzeitig einsetzt, andererseits seine Tätigkeit hierarchisch organisiert."³⁶

Jede technische Verarbeitung von Information, insbesondere aber alle Versuche von künstlicher Intelligenz kommen an den Punkt, wo der Aufschub, der zeitliche Intervall zwischen Input und Output nicht zur Definition des Denkens ausreicht. Es stellt sich die Frage nach der Repräsentation. "Beispielsweise kann das Muster der farbige leuchtenden Punkte auf einem Fernsehschirm die implizite Repräsentation eines Gesichts enthalten: explizit sind jedoch nur die einzelnen Punkte und ihre räumlichen Positionen. Wenn Sie darin ein Gesicht sehen, dann muß es in ihrem Gehirn Neuronen geben, deren Aktivität dieses Gesicht symbolisiert. Wenn Ihr Fernsehgerät zur expliziten Gesichtsrepräsentation fähig wäre, müßte es beispielsweise ein Lämpchen enthalten, das genau dann aufleuchtet, wenn auf dem Bildschirm ein Gesicht erscheint.

Diese Muster feuender - impulse aussendender - Neuronen nennen wir eine aktive Repräsentation."³⁷

Repräsentation wird in dieser neurophysiologischen Sicht reduziert auf das An- und Abschalten der mentalen Atome: "Die zugehörigen Neuronen senden Impulse an die nachgeschalteten Zellen", wenn man an ein bestimmtes Gesicht denkt oder es im Sehen erkennt.³⁸ In den Kreislauf der unendlichen Verweisung, in der "das Zeigzeug [...] nicht einfach nur Signifikant" ist, sondern "einer signifikanten Verschiebung" entspringt, "kraft derer es semio-logisch gesprochen auf das Signifikat eines anderen Signifikanten verweist", reihen sich auch die neuronalen Vernetzungen ein.³⁹ "Zum Beispiel kann ein Neuron darauf spezialisiert sein, nur dann zu feuern, wenn ein gerader Strich an einer bestimmten Stelle des Gesichtsfeldes in einem bestimmten Winkel orientiert ist und sich innerhalb eines bestimmten Geschwindigkeitsbereiches in einer der zwei Richtungen senkrecht zum Strich bewegt."⁴⁰

Sowohl die naturwissenschaftliche Analyse, die semiologischen Theorien als auch die medialen Techniken sezieren die "chockhaften Punktualität des Erlebnisses" heraus, "das keine lebensgeschichtliche Nachvollziehbarkeit mehr erlaubt, sondern ihr eine verdinglichte, gesichtslose, aktualistisch zugespitzte Zeitlichkeit substituiert."⁴¹

Entsprechend ist alles Bestreben darauf gerichtet, das Bild Pixel für Pixel zu synthetisieren und entsprechend "ein einzelnes Neuron elektrisch zu erregen."⁴²

Die Bestimmung der "Aktivität einzelner Neuronen im menschlichen Gehirn"⁴³ hat den gleichen Preis wie die "Moderne photographischer, telegraphischer, grammophonischer, kinematographischer etc. Informatik"⁴⁴, "die Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis"⁴⁵

Dieses analytische Besorgen "ist implizit katastrophisch, d.h. umkehrend und verwendend, und läuft damit auf den Unfall hinaus, in dem sich die Welt als das zu erkennen gibt, was nicht der Fall ist. Der Unfall ist das Ereignis der Gleichzeitigkeit von Bezug und Entzug: Er konfrontiert mit etwas Vorhandendem, das nicht angeeignet [...] werden kann."⁴⁶ "Mit ihren Techniken der Perspektivierung, der Montage, des Ausschnitts etc. bricht die Photographie, wie nach ihr der Film, in die Vertrautheit der Wahrnehmung ein und taucht die Dinge in das Zwielflicht von Verweisungen und Verschwinden."⁴⁷

"Indem sich so im Bild die Vorhandenheit der Dinge zeigt, werden sie aus der Zirkulation des Gebrauchs und des Verzehrs ausgekoppelt, werden sie ungenießbar, wie die Früchte eines Stillebens"⁴⁸, und damit "die Verbindung zwischen Abbild und Abgebildetem so gut wie aufgelöst"⁴⁹.

Die wissenschaftliche und die ästhetische Anschauung "lebt von der Störung der Zuhandenheit, was in besonderen Maße für die moderne Kunst gilt: Von Duchamps "Flaschentrocker" über Magrittes "ceci n'est pas une pipe" bis zu Beuys' "Messer ohne Griff, an dem die Klinge fehlt" steht der Ursprung des Kunstwerks im Zeichen eines Bruchs mit der Verweisung alltäglichen Besorgens."⁵⁰

Ablösung und Bruch

Die Tendenz der Einzelemente, " den Sinnzusammenhang zu sprengen"⁵¹, formuliert gerade ein "Desinteresse an dieser Art von Sinn"⁵² oder eine "Erholung vom Sinn" überhaupt.⁵³

"Es ist vorbei mit dem Theater der Repräsentation, dem Raum der Zeichen, ihrer Konflikte, ihres Schweigens: es bleibt nur die 'black box' des Codes, das Molekül, von dem die Signale ausgehen, die uns mit Fragen/Antworten durchstrahlen und durchqueren wie Signalstrahlen, die uns mit Hilfe des in unsere eigenen Zellen eingeschriebenen Programms ununterbrochen testen."⁵⁴

Mit dem zirkulierenden Verweis der automatisierten Reaktivität ist "die Verbindung zum eigentlichen Inhalt" abgerissen.⁵⁵

Walter Benjamin bezeichnet genau das als "Abkopplung der Signifikanten von den Signifikanten"⁵⁶, die die "Stufen parasitären Zeichengebrauchs konstituieren".⁵⁷

"Für diese semiologische Wende des 19. Jahrhunderts sind nicht mehr Philologen, Hermeneuten oder Sprachphilosophen tonangebend, vielmehr werden mathematische Paradigmen des Schaltens von Energieströmen entscheidend. Aus der Verbindung von Algebra und Thermodynamik also entsteht eine energetische Schrift, die nicht mehr Sinn repräsentiert, sondern Information produziert und transportiert."⁵⁸

Information

Eine viel weitreichendere Konsequenz jedoch ergibt sich aus der Heisenberg'schen Unschärferelation, mit der "die kausale Verbindung zwischen Gegenwart und Zukunft" verloren geht "und die Gesetze und Vorhersagen der Quantenmechanik [...] einen wahrscheinlichkeitstheoretischen oder statistischen Charakter" erhalten.⁵⁹

Daß Aussagen über Ort und Geschwindigkeit eines Elektrons sich prinzipiell gegenseitig ausschließen (also je genauer ich eine Aussage über den Ort machen kann, desto weniger weiß ich über die Geschwindigkeit und umgekehrt),

"führte in der Tat zu einer Art von Diskontinuum, bei dem die Anzahl der Dimensionen sich unaufhörlich vergrößerte, fluktuierte, und Niel Bohr sollte schließlich mit Bestimmtheit erklären: `Man muß in hohem Maße auf eine Beschreibung im Raum und in der Zeit verzichten...Der Wunsch nach einer intuitiven Darstellung, die den Bildern im Raum und in der Zeit entspricht, ist nicht gerechtfertigt.'(1927)"⁶⁰

Eine der wichtigsten Erkenntnisse Heisenbergs bleibt jedoch, daß an einem bestimmten Punkt der Atomisierung und Fraktalisierung jede Antwort, die der Experimentator mit seinem Test stellt, identisch wird mit der Frage. Je nach Konstellation entsprechen die "diskontinuierlichen Quantensprünge" den "kontinuierliche Übergängen von einer harmonischen Schwingung zur anderen."⁶¹

Damit ereignen sich die Quantenphänomene "nicht mehr in der relativistischen Raumzeit" weil sie "sich nicht mehr in irgendeiner Ordnung der Abfolge oder der raumzeitlichen Position einschreiben, sondern ausschließlich in eine ultra-relativistische (augenblickliche) Ordnung der Belichtung" des durchgeführten Tests "in die Spuren der Aufnahmestudios der Beschleunigungsringe des Europäischen Kernforschungszentrums (CERN) oder anderswo".⁶²

Mit Heisenberg wird endgültig die Vorstellung verlassen, daß es "anschauliche Atommodelle im Sinne der klassischen Mechanik geben" müsse, und Wirklichkeit zerfällt so in "Sprünge und Diskontinuitäten".⁶³

Binäre Differenz als Schöpfung

Infolge der Miniaturisierung von Welt und Information wird "der Zyklus der Bedeutung [...] unendlich verkürzt zum Zyklus der Frage/Antwort, des Bit, der kleinsten Einheit von Energie/Information, der auf seinen Ausgangspunkt zurückverweist und dabei nur

die ständige Reaktualisierung desselben Modells darstellt."⁶⁴

Alles wird aussagbar durch die infinite Folge der Tests bis zu den Antworten "Ja" oder "Nein". Die Differenzen der "ersten Aufspaltung", mit der "das große Spiel der Mannigfaltigkeit im Raume" begann, wird verlegt in den binären Code selber.⁶⁵ "Das Geschlecht im eigentlichen Sinne kann niemals einen Status als Zahl bekommen, noch kann es überhaupt zählbar werden: es ist eine Differenz, und die beiden 'Teile' der Differenz, die keine Terme sind, können weder addiert werden, noch den Teil einer Serie bilden."⁶⁶

Damit wird die Schöpfung "Digitalisierung des Chaos." Durch die göttlichen "Tagwerke der Unterscheidung (Tag/Nacht, Erde/Himmel, Land/Wasser) schafft Gott Ordnung im random noise, das biblisch Tohuwabohu heißt. Aus Nichts wird nichts - es sei denn Signifikanten."⁶⁷

"Es geht also bei der Schöpfung um die Einführung einer Differentialität."

Auch "Leibniz als Metaphysiker sah in der mystischen Eleganz des Binärsystems von Null und Eins das Bild der Schöpfung [McLuhan]"⁶⁸ "Die Digitalität ist sein metaphysisches Prinzip (was bei Leibniz Gott war) und die DNS ist sein Prophet." "Denn viele Unterscheidungen sind dank der Startkontingenz möglich und" alle taugen gleich als "binärer Schematismus zur Erstdekomposition der Welt"⁶⁹ zu dienen"⁷⁰.

"Der Antagonismus hat sich durch ein binäres Dispositiv codierten Funktionierens aufgelöst."⁷¹

2. Indifferente Aufnahmestruktur

Wie sollte man den Hecht malen, ohne die gebrochene Linie des Universums zu entdecken, die ihn mit dem Stein verbindet, den er auf dem Grund des Wassers streift, und mit dem Schilf, in dem er sich versteckt? Wie könnte man ihn malen, ohne ihn mit kosmischem Atem zu beleben, von dem er nur ein Teil ist, eine Spur? Auf jeden Fall aber haben die Dinge unter der Voraussetzung des einen oder des anderen Prinzips nicht dasselbe Zeichen und die Räume nicht die selbe Form: Synzeichen für den Atem oder die Spirale, Vektoren für die Linien des Universums, der 'einzige Zug' oder die 'gestrichelte Linie'.¹

Differenz als Beziehung wird aufgelöst, indem der binäre Code Differenz in die eigene Struktur einverleibt und in der Polarität miniaturisiert aneinanderkettet. Voraussetzung ist die Fragmentisierung und Atomisierung von Zeichen, Materie und Sinn, die in der kybernetischen Versuchsanordnung unendlichen Tests unterworfen werden, die die Ergebnisse so lange weiteren Tests unterwerfen, bis das Ergebnis ausschließlich als eine Reihe von Antworten der Art : Ja/Nein ausgedrückt werden kann. Das Kontinuum der Unterbrechungen des Films selber ist somit nur eine Vorstufe gewesen.

Digitalität und Algorithmus einvernehmen alle Modelle von Welt. Wenn Modelle nicht mehr von Wirklichkeit differenziert werden, droht unser Sinn von Realität aufgehoben zu werden.

Verlassen der Schrift oder Fraktalisierung

Die Grundlage aller "schwindelerregenden realistischen Simulation" ist "das Zerlegen des Realen in seine Einzelheiten".²

Der simulativen Synthese geht eine grundlegende Fraktalisierung von Welt in unendlichen Analysen voraus. "Daß jeder Körper unendlich teilbar und analysierbar ist, reflektiert für Leibniz seine totale organische Präformation, die göttliche Einschreibung in seinem Samen."³

Der Körper definiert sich damit durch die "Summierung der Partialobjekte". Das Subjekt löst die Beziehung "zu seinem eigenen Mangel an Körper durch den Körper selbst" aus, "der zum Medium der Totalisierung geworden ist, wie es in dem Film 'Die Verachtung' sehr schön gezeigt wird. Dort zerlegt Brigitte Bardot ihren Körper im Spiegel seiner Einzelteile, die sie der erotischen Bewertung des Anderen präsentiert: das Ganze mündet in eine formale Summierung als Objekt: 'Nun, liebst Du mich denn insgesamt?'" Der Körper selber ist damit "zum totalen, von Modellen gelenkten Zeichensystem geworden".⁴

"Krebszellen, elektronische Zellen, Partezellen, mikrobiologische Zellen: es geht immer um die Suche nach dem kleinsten unteilbaren Element, dessen organische Synthese sich nach den Gegebenheiten des Codes vollzieht."⁵

Das Vordringen der Naturwissenschaften in die atomaren Mikrowelten eröffnet "neue Anwendungen in Physik und Biochemie". "Elektrisch neutrale Partikel wie Atome oder Makromoleküle lassen sich mittels Laserlicht nahezu vollständig zur Ruhe bringen und gezielt beeinflussen. [...] So kann man etwa Gase bis fast auf den absoluten Nullpunkt kühlen, präzisere Atomuhren entwickeln oder einzelne DNA-Moleküle strecken."⁶

Diese Techniken sind es, die zum "Verschwinden von Materie in der nuklearen Desintegration und dem Verschwinden von Orten in der vehikulären Verteilung" führen, von der Paul Virilio schreibt.⁷

Mittels "magnetooptischer Fallen" wird die Schwerkraft in ihrer Bewegungsrichtung umgekehrt. Ein "Neutralteilchenspringbrunnen" läßt dazu "ungefähr 10 Millionen [ultrakalter] Atome mit einer Geschwindigkeit von nur etwa 2 Metern pro Sekunde aufwärts" steigen.⁸ Diese Nanotechnischen Verfahren erfordern Techniken, die "mit Hilfe von Lasern Atome mit mehr als 10 Millionen Photonen pro Sekunde gleichsam bombardieren lassen", um die Materieteilchen gezielt einsetzen zu können.⁹

Jede Form der "Analyse führt - nicht durch seine konstruktive Endbestimmung, sondern durch seinen wirklichen Zweck - zur Auflösung seines Gegenstandes und seiner eigenen Begriffe."¹⁰ Materie löst sich auf in Antimaterie, gemessen werden unendlich kleine "Teile" (?) in unendlich kleinen Zeiteinheiten: "Jeder Puls enthielt etwa 100 Millionen Antiprotonen und dauerte etwa eine Milliardstel Sekunde."¹¹

In diesen Dimensionen stellt sich nicht mehr die Frage nach ihrer Realität, sondern was in diesen "mikrologischen Analysen zum Ausdruck kommt, setzt vielmehr die medientechnische Aufrüstung der Sinne voraus. Maschinelle Medien der Speicherung, Reproduktion und Kommunikation - wie Photographie, Telegraphie, Telephon, Photograph, Schreibmaschine und schließlich Kino - sind es nämlich, die das epistemologische Prärogativ der Bücher und Bibliotheken außer Kraft setzen und den Paradigmenwechsel der semiologischen Analyse praktisch ermöglichen."¹²

Die Televisualität ermöglicht nicht nur das Überbrücken großer Distanzen in "real time", sondern eröffnet auch die erforderlichen Dimensionswechsel, "selbst mit einzelnen Molekülen der Erbsubstanz DNA experimentieren wir inzwischen [...] so, daß wir es mit einer empfindlichen Videokamera beobachten können".¹³

Die Wahrnehmungsinstrumente lassen sich im Mikro-Bereich nicht mehr von den Geräten zum Bau und zur Manipulation trennen. Mit Hilfe "optischer Pinzetten", werden Elementarteilchen sowohl wahrgenommen als auch behandelt, was das selbe ist.¹⁴ Diese Techniken ermöglichen nicht nur "die Entwicklung superfeiner neuartiger Werkzeuge für

Physik, Chemie und Biologie"¹⁵, sondern indem "die moderne Wissenschaft den Körper ebenso in einfache Elemente zerlegt hat, wie die (poetische) Linguistik die Signifikation in signifikante Atome zerstückelt", nähert man sich einer Ebene an, in der beide atomisierten Gegenstände gegeneinander tauschbar, ja nicht mehr unterscheidbar sind.¹⁶

In der Neuroinformatik und der Neurophysiologie sind dann auch die beiden Stränge sichtbar, die sich von den beiden Antagonisten her in der Fraktalisierung von Materie und Sprache aufeinanderzubewegen. "Wie erfolgreich der Ansatz sein kann, geistige Funktionen auf molekularer Ebene zu erforschen, veranschaulichen die jüngsten Fortschritte in der medikamentösen Behandlung der Schizophrenie."¹⁷

"Solche Analysen auf molekularer Ebene" sind auf der Suche nach der denkenden Materie, die sich in chemischen und neurophysiologischen Zeichensystemen festhalten läßt, "das Verständnis von neuronalen Störungen sowie von Geistes- und Gemütskrankungen"¹⁸ stellt dabei nur das Etappenziel und die gesellschaftliche Legitimation.

Die Fraktalisierung von Sprache, "der unendlich teilbare engrammatische Strom wird hierbei durch Grammatiken unterbrochen"¹⁹, verfolgt auf der anderen Seite die Suche nach den denkenden Zeichen. Gedacht wird der Text als Körper, der sich ebenso zerlegen läßt wie die Materie. "[Starobinski] Jeder Diskurs ist eine Gesamtheit, aus der sich Untereinheiten entnehmen lassen...jeder Text ist also selber Untereinheit eines anderen Textes...jeder Text umschließt einen anderen Text und wird selber von einem anderen Text umschlossen..."²⁰

"Gesucht wird eine Schrift, die flexibel und zuverlässig genug ist, sich dem objektiven Datenfluß anzupassen und ihn wiederzugeben. Es geht um Information."²¹

In dieser materieanalytischen Entsprechung bemerkt Jakobson: "Die Form hat in der Sprache eine offensichtlich körnige Struktur und sie kann in Quanten beschrieben werden." Baudrillard zitiert dazu Kristeva: "Die Wörter sind keine unzerlegbaren Entitäten, die durch ihren Sinn zusammengehalten werden, sondern Ansammlungen von signifikanten,

lautlichen und Schrift-Atomen, die von Wort zu Wort schweben und so unter den Elementen des Diskurses unerwartete und unbewußte Beziehungen schaffen: diese Verbindung signifikanter Elemente bildet eine signifikante Infrastruktur der Sprache."²² Genau auf die zwei signifikanten Zustände, die die Repräsentation benötigt, reduziert "der Professor für graphische Künste, Samuel F.B. Morse" den sprachlichen Code 1832 für die "elektrischen Nachrichtenübermittlung".

Er erkennt, daß der begrenzte Vorrat von Ziffern und Zeichen sich "leicht in zweiwertige Kombinationen von Punkten und Strichen übersetzen" läßt und "damit für die beiden Zustände des elektrischen Stromkreises, Unterbrechung/Kontakt" schaltbar wird.²³ "Wenngleich mit diesem noch kein echtes digitales System vorliegt, so realisiert sich doch hier schon die für eine Informatisierung des Wissens entscheidende Binarisierung der Datenströme - in elektrische Ströme oder Sequenzen."²⁴

"Diese Operation der Zerstreuung und Auflösung von Buchstaben"²⁵ stellt ebenfalls keine echte Analyse dar, denn die binären Einheiten sind nicht die "wirklichen Bestandteile" der Buchstaben, aber sie bilden ein funktionierendes Modell für die zerlegte Signifikanz von Zeichen. Ebenso wie im Subatomaren Bereich nicht mehr von den Bausteinen der Materie gesprochen werden kann, sondern den fraktalisierten Zeichen eines bestimmten Modells von Materie, dem die erzielten Ergebnisse entsprochen haben.

Sowohl in der sprachlichen Operation, als auch in den Quantenanalytischen Vorgängen gibt es "keinen Produktionsraum mehr, sondern ein Band, das gelesen, codiert und decodiert wird, ein Magnetband der Zeichen"²⁶

Mit den elektromagnetischen Informationsträgern ist das, "was lange als Privileg der gestellten Schrift gegenüber den gestellten Bildern galt, [...] an diese weitergereicht worden."²⁷

"Für die Photographie erfüllt sich diese Regel zugleich in der binären Ordnung von An- und Abwesenheit des Lichtes, dessen digitales Spiel von Schwarz und Weiß Kontraste und Übergänge schafft."²⁸

Mit den 600 mal in der Minute rotierenden, perforierten Nipkow-Scheiben der Anlage v. Mihàlys, die dabei schemenhafte Images aus 30 Zeilen schrieben, begann die visuelle Tele-Graphie.²⁹ Die ersten Versuchssendungen, mit denen die Reichspost ab dem 9. März 1929 begann, sendeten Television "auf der Basis einer technischen Norm, die nicht mehr als grob gerasterte Schattenspiele ermöglichte: Die Bilder wurden in nur 1200 Punkte aufgelöst, bei einer Zerlegung in 30 Zeilen und einer Wechselfrequenz von 12,5 Bildern in der Sekunde.³⁰ Die neue Medienmaterialität löste zunehmend das "für den Bruchteil einer Sekunde stillgestellte photographische Image bei der Filmproduktion" durch die "Zusammensetzung der Bewegungssillusion im Kinetoscope, in der Bildröhre", ab. "Der ruhelose Strom von Bildpunkten, der ununterbrochene Beschuß durch den Elektronenstrahl, der seit McLuhan als essentiell für die televisuelle Materialität definiert wird, bleibt für die Wahrnehmung unsichtbar. Anderenfalls würde die Illusionierung nicht funktionieren."³¹

Verbunden werden die unterschiedlichsten Televisionstechniken durch das Verfahren, "die Daten der objektiven Lichteinstrahlung - analog der telegraphischen Kombination von Punkten und Strichen - in einen binären Code von Licht und Schatten" zu übersetzen.³²

Mit der Halbleitertechnik der Computer und den Ergebnissen der Nanotechnik werden die Träger des binären Codes immer weiter miniaturisiert, so daß "in Schaltkreisen dieser Technik" mittlerweile "ein Bit, die Einheit der Information, durch die An- oder Abwesenheit eines einzigen Elektrons repräsentiert werden" kann.³³

Damit kristallisiert sich "die eigentliche generative Formel, die alle anderen in sich einschließt und in gewisser Weise die stabilisierte Form des Codes ist", heraus. Es "ist die Formel der Binarität, der Digitalität - nicht der reinen Wiederholung, sondern der minimalen Abweichung, der minimalen Modulation zwischen zwei Termen."³⁴

Und dieser "binäre Schematismus ersetzt das mythische Differenzformular. Dabei ist aber entscheidend, daß der Binarismus hochabstrakter

Codes doch dasselbe Pensum leistet wie der kosmologische Mythos"³⁵

Digitalität

Das "binäre Grundgesetz außersprachlicher Informations-ströme" wurde erkannt mit "dem Amplitudenwechsel positiver und negativer Spannung". Die "Digitalisierung automatischer Datenverarbeitung" brachte mathematisch gesehen "nichts wesentlich Neues zum Ausdruck, da seit Entdeckung der Infinitesimalrechnung das Prinzip der Verundendlichung durch Vereinfachung der Rechenschritte auf das Differenzial zweier Größen bekannt ist. Entscheidend ist vielmehr die Anwendung dieses Prinzips auf physikalische Phänomene, d.h. die Erschließung einer Schrift der Materie selbst durch kombinatorische Unbegrenztheit der binären Schaltimpulse von ein/aus, 1/0, da/fort etc."³⁶

Entsprechend dieser neuen Schrift sind es die "Magnetköpfe, durch deren Schlitze der Strom der Impulse gezwängt wird", die "Schreibköpfe" heißen.³⁷

Leibniz "operiert bereits mit einem binären Rechensystem, aus dessen Reduzierung auf die beiden Symbole 0 und 1 er einen größeren Reichtum an Kombinationen hervorgehen" sah. So kann man bei ihm schon von "einem Anfang der Informationsbearbeitung sprechen", in dem Sinne, "wie die moderne Naturwissenschaft Information als Maß der Menge von Form bestimmt".³⁸

"All das definiert einen digitalen Raum, ein magnetisches Feld des Codes, mit Polarisierungen, Brechungen, Gravitationen von Modellen und dem ständigen Strom der kleinsten disjunktiven Einheiten (der Frage/Antwort-Zelle, die so etwas wie ein kybernetisches Atom der Signifikation ist)."³⁹

Der binäre Code, der "Chaos/Ordnung" umfaßt schließt, sowohl "die Naturgeschichte der Welt", als auch "die Stellung des Menschen in ihr" ein.⁴⁰

Und diese Differenz-Beziehungen "verschwinden zugunsten einer neuen Art, die nach den Gesetzen der Informatik und Kybernetik funktionieren: Rechnen und Denkmaschinen, Regelungen und

Rückkopplungsmaschinen."⁴¹ Beim "Denken" der Rechenmaschinen, nicht anderes sind Computer, werden "aus gegebenen Daten neue Daten nach einem Algorithmus" gebildet, "dessen letzte Einheiten die Entscheidungspare Ja/nein, Wahr/falsch, 0/1, d.h. die binary digits oder kurz bits genannten Elemente sind. Aus dieser gleichsam nuklearen Entscheidung über An- und Abwesenheit, der immer wiederkehrenden Alternanz des An/Aus - eines Stromkreises oder einer Licht- bzw. Schallquelle-, des Auf/Zu - einer Photolinse oder eines Kamera-Auges -, konstituiert sich die synthetische Einheit der Information."

Damit wird die "kybernetische Botschaft" zu einer "Zeichenfolge". Jede "Zeichenfolge läßt sich [...] auf eine Folge von 0 und 1 zurückführen. Eben deshalb bezieht sich das, was man die Informationseinheit nennt, das heißt jenes Etwas, an dem sich die Wirklichkeit irgendwelcher Zeichen bemißt, immer auf eine ursprüngliche Einheit, die man die Tastatur [clavier] nennt und die nichts anderes ist als ganz einfach die Alternative."⁴²

Information

In diesem rechnerunterstützten Kommunikationssystem ist die komplexe syntaktische Sprachstruktur "zu einem binären, signalartigen System von Frage/Antwort - zum permanenten Test übergegangen."⁴³

Und die "Rolle des Subjekts beschränkt sich darauf, wie im Beispiel der elektrischen Telegraphie, Unterbrecherkontakt eines zwischen dem positiven und negativen Pol fließenden Stroms zu sein."⁴⁴

Die einzige Maßeinheit für Menge der so übermittelten Nachricht ist "Bit/Sekunde", aufgrund der riesigen "Bitmenge", bleibt "das Bild die hochentwickelste Form der Information".⁴⁵ Und die teuerste Form, denn die "Codierungskosten sind gleich der Anzahl der Bits, die zur Beschreibung" erforderlich sind.⁴⁶

Das digitale Zeichen wird entdeckt "auf dem Höhepunkt einer immer weiter vorangetriebenen

Vernichtung von Referenzen und Finalitäten, eines Verlustes von Ähnlichkeiten und Bezeichnungen". Sein "Wert" wird "rein taktisch durch die Überschneidung mit anderen Signalen (Informationskorpuskel/Test) bestimmt" und die Struktur ist "ein mikromolekularer Code von Kommando und Kontrolle".⁴⁷

Sie macht Rechner zu Denkmachines und das Denken zur Rechenmaschine. Die zentrale Recheneinheit, "die klassifiziert und alles richtig einsortiert", wird gebildet von "Neuronen" der "präfrontalen Großhirnrinde", sie "enthält Schaltkreise, die immer dann aktiv sind, wenn symbolische Information umgesetzt wird oder wenn eine bestimmte Art von Kurzzeitgedächtnis, das Arbeitsgedächtnis, gefragt ist."⁴⁸

Bilder, Texte, jede registrierte Information wird zur "Schrift, die nicht verstanden, sondern berechnet sein will, deren telematischer Algorithmus es mit der Datenverarbeitung von Lichtimpulsen, Schallwellen, elektrischen Ladungen, chemischen Reaktionen etc. zu tun hat". Es handelt sich also um eine "post-signifikante Semiotik realer Spuren. Bild und Schrift nähern sich nach jahrtausendelanger Trennung wieder an, aber im Zeichen digitalisierter Buchstaben, die algebraisch-geometrische Kombinationen und Permutationen darstellen."⁴⁹

"Das Beispiel der Molekularbiologie zeigt, wie hier zwar Codes entziffert, d.h. in andere Codes übersetzt werden, die aber nicht durch Sprache verstehbar sind, da letztere nicht ihr Adressat ist."⁵⁰ Es "entsenden alle Nervenzellen ihre Signale in Form kurzer elektrischer Impulse, die sich über das Axon fortpflanzen. Jedes dieser Aktionspotentiale - jeder Flügelschlag der Cajalschen Schmetterlinge - hat eine Amplitude von etwa 100 Milivolt und ungefähr eine Millisekunde Dauer. Es entsteht, indem positiv geladene Natrium-Ionen aus der extrazellulären Flüssigkeit durch die Zellmembran nach innen strömen."⁵¹

"Mit der Verweisung des Blicks an das Außen selbstreferentieller Datenströme hört das Auge auf, Erscheinungen zu buchstabieren, um sie als Erfahrung zu lesen: An die Stelle des cogito tritt die informatio, und der Blick hört auf, Explikation zu sein,

um reine Perzeption zu werden, offen für das weiße Rauschen des Schweigens der Dinge (Foucault)".⁵²

Jede interaktive Handlung wird zu der "eines codierten Zeichenaustauschs, eines durchgängigen Designs des Lebens."⁵³

Kommunikation findet reduziert auf den Datenaustausch zwischen einem austauschbaren A und einem B statt, wie in den Modellen der Kryptographen: Das A wird zu Alice, die "sich gern mit Bob verabreden" möchte, dem B, eine alltägliche Intention. "Bob soll das aber nur erfahren und entsprechend das Treffen nur stattfinden, wenn der Wunsch auf Gegenseitigkeit beruht."⁵⁴ Es geht hier um die Annäherung innerhalb offener Informationsnetze. Um die in den Datensträgern verlorengegangene Intimität für die mediale Kopplung zurückzugewinnen, werden komplexe Verschlüsselungen des Codes vorgenommen. "Das Prinzip besteht darin, daß Alice ein Bit an Information in Form eines polarisierten Photons an Bob übermittelt und ihm nachträglich mitteilt, ob es ein gerades oder schräges Photon war. Daraus erfährt Bob, ob er richtig oder falsch gemessen hat, behält diese Information aber für sich. Also weiß Alice nicht, ob ihre 1-Bit-Information angekommen ist, und Bob erfährt nur in der Hälfte der Fälle, was Alice ihm sagen wollte."⁵⁵

Was andere dem Gegenüber nur durch den tiefen Blick in die Augen entlocken können, wird hier zu entschlüsselbarer Information, einer "Bitfolge, indem sie waagrecht und 135-Grad-Photonen in binäre Nullen, vertikale und 45-Grad-Photonen in binäre Einsen umsetzen."⁵⁶ Das Unausprechliche wird sagbar: "So kann Alice Bob mitteilen: "Ich habe das erste, dritte, vierte, neunte,... 966ste und 999ste meiner 1000 Datenbits angeschaut; unter ihnen ist eine gerade Zahl von Einsen. Bob zählt daraufhin in seiner Datei die Einsen an den genannten Positionen nach: Findet er eine ungerade Anzahl, so steht unmittelbar fest, daß seine Daten von Alices abweichen."⁵⁷

Genau das ist die "Coolness" von der Baudrillard schreibt, "das ist die Leichtigkeit und Distanziertheit dessen, was in der Tat nur noch mit Zahlen, Zeichen und Wörtern funktioniert, das ist die Allmacht der

operationalen Simulation. Solange noch etwas vom Affekt und von der Referenz da ist, ist man im Heißen. Solange noch eine Botschaft übrigbleibt ist man im Heißen. Aber wenn das Medium zur Botschaft wird, beginnt die kalte Ära." Was für das Geld gilt, gilt umso mehr um die flottierenden Bit-Ketten, "von einem gewissen Punkt der Abkopplung an ist es nicht mehr ein Medium, ein Mittel zur" Informationszirkulation, "es ist die Zirkulation selbst, d.h. die vollendete Form des Systems in seiner zirkulierenden Abstraktion."⁵⁸

McLuhans Formel: "Medium is message." bezieht sich direkt darauf. Das Medium steuert "den Vorgang der Bezeichnung". McLuhan begreift "das Zeitalter der großen elektronischen Medien als Zeitalter der taktilen Kommunikation". Durch diese Entwicklung ist man "der Welt des Taktilen näher als der des Visuellen, in der die Distanzierung größer, die Reflexion jederzeit möglich ist. In dem Moment, in dem die Berührung für uns ihre sensorische, sinnliche Bedeutung verliert (die Berührung ist eher eine Interaktion der Sinne als ein bloßer Kontakt zwischen der Haut und einem Gegenstand'), ist es möglich, daß sie wieder zum Schema einer Welt der Kommunikation wird - aber als Spielraum für die taktile und taktische Simulation, wo die 'message' zur 'massage' wird, zur alles erfassenden Anstrengung, zum Test. Überall wird man getestet, betastet, die Methode ist 'taktisch', die Sphäre der Kommunikation ist 'taktil'. Ganz zu schweigen von der Ideologie des 'Kontakts', die in all ihren verschiedenen Formen darauf abzielt, die Idee des sozialen Zusammenhangs zu ersetzen. Es gibt eine ganz strategische Formation, die sich nur um den Test (die Frage/Antwort-Zelle) wie um einen molekularen Befehlscode dreht."⁵⁹

Die verbindende Bewegung schafft der Code als "Schrift", die selber schon "im radikalen Sinne Bewegung, Fortbewegung, anfangs- und endloses Bahnen, Verschieben, Gleiten, Fließen, aber auch Springen" ist.⁶⁰

Und das, was mit der Schrift in "elektronischen Form als Informationswert in gigantischen Ausmaßen durch die Datennetze geschickt" wird, ist Geld.⁶²

"Die neue Geschwindigkeit optischer Direktübertragung unterläuft die Wahrnehmungsschwelle synthetischer Apperzeption,"

da es nur noch um die Übersetzung der Daten in Signale geht, "ohne dabei durch Sinnfragen aufgehalten zu werden."⁶³

Die Form und Art der Daten, die am Anfang stehen, wird damit ebenso irrelevant. Die Unterhaltungsindustrie hat sich nach der Aufnahme von Texten der "Auflösung von musikalischem Material in den digitalen Code" zugewandt, die sich umgekehrt "vor allem auf die Erzeugung von Klängen und ihrer beliebigen Manipulation" auswirkt.⁶⁴

Die CD hat das Verfahren populär gemacht, den Schall "nicht mehr in Form einer kontinuierlich variierenden elektrischen Spannung" zu übermitteln, sondern diese "rund 48 000 mal in der Sekunde" zu messen "und das Meßergebnis in Form einer nur aus Nullen und Einsen bestehenden Binärzahl" aufzuzeichnen, zu speichern und zu verarbeiten."⁶⁵

Aber die "längerfristige technologische Auflösung kündigt sich - analog zum auditiven Sektor - in der zu erwartenden globalen Digitalnorm auch für Bewegungssimulationen", den Film, an, wie die "Auflösung aller Materialgrenzen für die Reproduktion im binären Code."⁶⁶ "Charles Schreider schreibt: `Für die Zukunft kann man sich die Umwandlung von Bildern in Video-Signale vorstellen, oder mehr noch, eine Zerlegung der Bilder in digitale Signale, die auf verschiedenen Trägern gespeichert werden können...'"⁶⁷

Die umfassende digitale Speicherung von Filmen scheitert bisher an der Datenfülle der Einzelbilder und der Regel, daß "der kleinste Algorithmus, der zu ihrer Beschreibung notwendig ist, eine vergleichbar große Anzahl von Informations-Bits hat, wie die Struktur selbst" ⁶⁸

Das Ziel zahlloser Forschungsprojekte, wie sie "im Medienlabor des M.I.T." angelegt sind, "ist es, vermittels Digitalisierung und Datenkompression die ungeheuren physikalischen Informationsmengen eines kompletten 35mm-Spielfilms auf einer Compact Disc unterzubringen, wie wir sie aus dem Musiksektor schon kennen."⁶⁹ Und für den auditiven Bereich, z.B. beim digitalen Rundfunk ist "die Kunst des Weglassens [...] mittlerweile hoch entwickelt; je nach dem Aufwand, den man auf der Sendeseite zu treiben bereit ist, muß der Sender statt der 16 Bit je

Abtastzeitpunkt im Mittel nur noch zwei Bit oder weniger ausstrahlen, ohne daß ein Unterschied im Klang hörbar wäre."⁷⁰

"Aber auch unabhängig von derartigen Projekten: Mit dem im Binärcode aufgelösten filmischen Material wäre der audiovisuelle Diskurs der Entspannung schließlich verbindbar mit den integrierten digitalen Datennetzen für die Büros, Handels- und Dienstleistungsunternehmen, Universitäten oder den individuellen Datenstationen in den privaten Haushalten."⁷¹

In diesen Verknüpfungsvisionen werden die Antriebskräfte dieses Industriezweiges weit deutlicher als das Engagement der "technischen und künstlerischen Avantgarde, die sich derzeit der schnellen Superrechner bedient", "mit Hilfe der Technik noch nicht Geschautes und noch nicht Gehörtes sinnlich wahrnehmbar zu machen."⁷²

Die ganze ambitionierte kreative Energie landet am Ende in der "ununterbrochenen 24stündigen Endlosschleife" des Senders MTV, der ausschließlich "Reklame" sendet, "was oberflächlich zunächst so nicht wahrnehmbar ist: phantastisch gestellte Bilder im Detail, faszinierende Gratwanderung zwischen Kunst und Kommerz, Sequenzen unglaublicher Platitude, aber auch formaler Schönheit auf den Höhen zeitgenössischen Designs, zugeschüttet in der Unendlichkeit der frohen Botschaften des Konsums aus dem Satellitenhimmel. Denn die unendliche Kette von disparaten Images, die auf den kontinuierlichen Beat der jeweils populären Musik gelegt wird wie eine Verpackungsschicht, folgt nur einer einzigen Zweckbestimmung: den konservierten Klängen zu möglichst optimalem Umsatz an den Kassen des Schallplatten und CD-Handels zu verhelfen und mit diesen auch gleich das ganze Arsenal käuflicher Fetische der Jugendkulturen zu vermarkten."⁷³

Chaos

"Es blitzt, es denkt" bezeichnet "strukturhomologe Prozesse", die auch für den Computer gelten: es rechnet, was nichts anderes heißt, als daß die

Informationsströme bit für bit "über Verzweigungspunkte laufen, an denen Entscheidungen fallen, ohne daß man sagen wüßte, wer entscheidet." Es ist eine "fraktale Dynamik des Denkens"⁷⁴, die bei Kurosava "den großen Kreis zerbrechen läßt und eine chaotische Realität enthüllt, in der nur noch Fragmente verstreut sind."⁷⁵

Mit dem Extrem einer "Nietzscheschen Desanthropomorphisierung der Welt [...]: Technik statt Lyrik, Stochastik statt Sinn, das Rauschen der Kanäle statt der Geschichte der Seele." und Marinettis Abschied vom "quälenden Ich", "um die Molekularbewegungen und den Tumult der Elektronen als Inzitate der Dichtung zuzuführen"⁷⁶, ist die "Zeit der dialektischen Entwicklung" vorbei, "jetzt regiert der diskontinuierliche Indeterminismus".⁷⁷

Das ist die "postmoderne Erfahrung eines zersplitterten, zerlegten Selbst"⁷⁸

Jeder Diskurs wird zerstückelt durch das "Eindringen des binären Frage/Antwort-Schemas", "es schließt alles kurz, was im inzwischen vergangenen goldenen Zeitalter der Dialektik des Signifikanten und des Signifikats, des Repräsentanten und des Repräsentierten war."⁷⁹

Entgegen dieser kulturpessimistischen Position Baudrillards erkennt Lyotard "den Computer als technische Implementierung dieses kybernetischen Kontexts" an "und ist weit davon entfernt, die neuen Medien als Mächte der Entfremdung zu denunzieren." Er erkennt "in der Klage über den "Sinnverlust" den sich selbst undurchsichtigen Ausdruck des Sachverhalts, daß das Wissen in der postmodernen Welt nicht mehr hauptsächlich in Erzählform vermittelt wird."⁸⁰

"Die Ellipse bildet nicht länger eine Erzählweise oder eine Form, von einer Aktion zu einer teilweise aufgedeckten Situation überzugehen: sie gehört zur Situation selbst, und die Wirklichkeit ist ebenso lückenhaft wie partikularisierend. Verkettungen, Übergänge oder Verbindungen werden absichtlich schwach gehalten."⁸¹

In dieser Form "nichtlinearer Dynamik"⁸² gibt es "nur Unterbrechungen"⁸³, "das Axiom des Codes dagegen reduziert alles auf Variable."⁸⁴

Die Paradoxie des ganzen erfüllt sich darin, daß die Erforschung des Chaos mit Computern möglich wird, "die sich einer universalen diskreten Maschine verdanken, die vom Chaos nichts wissen kann."⁸⁵ Die "discrete state maschine" von Alan Turing aus computable numbers gebaut, "Prototyp unserer Digitalrechner, schaltet alle Unvorhersagbarkeiten durch scharfe Diskontinuität ihrer Zustände aus."

Indem die Turingmaschine nichts vom Chaos weiß, "erfüllt sie das Laplace-Postulat" einer universellen Intelligenz.⁸⁶

Gerade die Diskretheit der Zahlen, die den Rechenoperationen im Computer dienen, enthüllt die chaotische Natur. Indem "jede Messung und jede Speicherung [...] nur endlich genau" ist, wächst diese "Informationslücke" (Joseph Ford), diese Abweichung "sich in Schleifenprogrammen zum Chaos aus."⁸⁷

Das Ergebnis dieser Operationen, die von Benoît Mandelbroth dezidiert beschrieben werden, sind "Kurven, die Ebenen füllen," im "Reich der mathematischen Monster, wo es Kurven gibt, die zwar stetig, aber nicht differenzierbar (Weierstrass-Funktion), und solche, die unbegrenzt teilbar, aber nicht kontinuierlich sind (Cantor-Staub)."⁸⁸

Die chaotischen Kurven folgen "der Brownschen Molekularbewegung oder der Wahrscheinlichkeitsrechnung; es ist, als ob alle blindlings wählen würden, es ist, als ob Affen wählen würden".⁸⁹

Die Konsequenzen decken sich mit der Entdeckung der "Unschärferelation von Werner Heisenberg, die gezeigt hatte, "daß es unmöglich ist, zugleich Ort und Impuls eines Elementarteilchens zu bestimmen - je genauer die Messung des einen, desto "unschärfer" die Bestimmung des anderen. Für das ganze Phänomen gibt es also keine Exaktheit, sondern nur Statistik." Dies beschreibt die physikalische Begebenheit. Die mathematischen Grenzen wurden gezogen mit dem Beweis von Kurt Gödel, "daß alle widerspruchsfreien axiomatischen Formulierungen der Zahlentheorie unentscheidbare Aussagen enthalten. Allgemeiner gesagt: jedes vernünftige deduktive System enthält einen auf dieses System

bezüglichen Satz, dessen Wahrheit sich nicht beweisen läßt; insofern sind Systeme notwendig unvollständig."⁹⁰

"Die wissenschaftlich erwiesene neue Unbestimmtheit verleiht nun der postmodernen Welt zwei charakteristische Auszeichnungen: Kontingenz und Pluralität. Es ist eine Welt des Zufalls und der vielen möglichen Welten."⁹¹

Allerdings ist es auch und vor allem die Welt des Modells. Und mit dem binären Zeichenmodell scheint das universale Modell menschlichen Denkens erkannt zu sein.

Die erkenntnistheoretische Problematik beginnt da, wo das Modell von Welt als "Weltstruktur" verkannt wird und der populärwissenschaftliche "Gedankenblitz" sich als tautologische Blendung erweist. Mit der Chaos-Theorie sind auch all jene auf die Bildfläche gerufen worden, die die "kosmische Handschrift des Mondes" für die "Strukturgleichheit von I Ging und genetischem Code verantwortlich" sehen und "auch die Moleküle der DNS" bei ihrer Strukturbildung "dem Zyklus des Mondes, der fundamentalen Macro-Struktur der natürlichen Umwelt" folgen.⁹² Die Beschreibung Katya Walters in ihrem Buch "Chaos, I Ging und genetischer Code", "daß auch die Mathematik des I Ging ein dynamisches, nicht lineares System darstellt und seine 64 Hexagramme mathematisch die selbe Struktur aufweisen wie der genetische Code", meint strenggenommen die Übereinstimmung der Modelle und sagt damit nicht mehr, als daß diese beiden Modelle die selben grundlegenden Denkmuster beherrschen.⁹³ "Katya Walter vergleicht dies mit den Gabelungen, den Bifurkationen, von denen die Chaostheorie spricht: die kritischen Punkte, an denen Chaos und Ordnung ineinander übergehen und sich ein System für eine bestimmte Richtung entscheidet."⁹⁴

Das alles "verbindende Stichwort lautet: Prozeßorientiertheit. In den 70er Jahren wandten sich einige Mathematiker Prozessen zu, die bis dahin wegen ihrer vielfachen Wechselwirkungen kaum zu berechnen waren, denen man aber mit einem neuen Werkzeug, dem Computer, nun auf die Spur zu kommen hoffte: etwa den Turbulenzen und Strudeln

in fließendem Wasser, den Luftströmen in der Atmosphäre oder dem ungleichmäßigen Herzrhythmus des Menschen. In allen diesen nicht-linearen Prozessen entdeckte man ein gemeinsames Grundmuster: an bestimmten Punkten schaukelten diese Systeme sich auf und entwickelten ein nicht vorhersagbares chaotisches Verhalten."⁹⁵

Doch aller Erfolge in der theoretischen Ergründung chaotischer Phänomene, also auch nur weiterer, aber adäquaterer Modellbildung, als dies lineare Systeme lieferten, zum Trotz, führten diese Simulationsversuche immer wieder an neue Grenzen der Vorhersagbarkeit. "Bei der Modellierung und Simulation hochkomplexer, nichtlinearer dynamischer Systeme am Rande des Chaos (wie etwa dem Wetter) müssen dem Computer zur Stabilisierung der Genauigkeit so gigantische Informationsmengen eingegeben werden, daß die Berechnungen jede prognostische Kraft verlieren und allenfalls die Entwicklung des Systems in Echtzeit beschreiben können."⁹⁶

Trotzdem beginnt mit den neuen Simulationsperspektiven der Ernst an der Stelle, an der Baudrillard bemerkt: "das Spiel ist aus".⁹⁷

Simulation

Wie bei der Miniaturisierung der Information in das Bitpaar Null und Eins, ist man in den letzten Jahren in der gezielten Miniaturisierung der materiellen Dimensionen "in unvertraute Welten vorgestoßen", bei der Halbleiterforschung, "nämlich in die Dimensionen zwei, eins und null."⁹⁸

"Mittlerweile sind Quantenmulden Stand der Technik. Auf ihnen beruhen die Laser-Dioden in Compact-Disc-Abspielgeräten und die empfindlichen Mikrowellenempfänger für das Satellitenfernsehen. Doch unterdessen ist es gelungen, Elektronen nicht bloß in eine Ebene oder eine Linie zu zwängen, sondern in einen Punkt zu sperren."⁹⁹

Die auf den Punkt gebrachte Materie wird tauschbar in Information, der Punkt hat keine räumliche oder flächige, selbst keine lineare Ausdehnung mehr, es ist nur noch Anwesenheit, ein

"da" am bezeichneten Ort. Auf diese Weise "dicht gepackte Quantenpunkt-Gitter könnten ein Substrat für Computer beispielloser Leistungsfähigkeit bilden."¹⁰⁰

"Mit extrem miniaturisierten, nur millionstel Millimeter kleinen Halbleiter-Strukturen vermag die Nanotechnik heute sogar einzelne Elektronen punktgenau zu fixieren."¹⁰¹

Die prinzipielle Möglichkeit, "ein ebenes Gitter aus künstlichen Atomen herzustellen, deren Eigenschaften sich praktisch vollständig kontrollieren lassen"¹⁰², entspricht "dem demiurgischen Streben, den Dingen ihre natürliche Beschaffenheit auszutreiben, um sie durch eine synthetische zu ersetzen."

Unter solchen Bedingungen "bekommen dann die Dinge die ideale Funktionalität des Kadavers. Die gesamte Technologie und Technokratie sind hier schon angelegt: die Anmaßung einer idealen Imitation der Welt, die sich in der Erfindung einer universellen Substanz und einer universellen Kombinatorik der Substanzen ausdrückt."¹⁰³

Zur Begründung einer wirklich synthetischen Intelligenz werden Möglichkeiten gesucht, die einen "Einblick in die an einem mentalen Geschehen beteiligten molekularen Prozesse erlauben". Mit dem Ziel "die ersten Bausteine zu einem Brückenschlag zwischen Kognitionspsychologie und Molekularbiologie" zu finden.¹⁰⁴

Diese Ansätze zeigen, daß "die Welt zu verstehen heute heißt, sie simulieren zu können."¹⁰⁵ Es ist prinzipiell zwischen erkennen, erzeugen und simulieren nicht mehr zu trennen, diese antiquierte Unterscheidung macht schon die verwobene Struktur der wissenschaftlichen und technischen Prozesse unmöglich. Um z.B. natürliche Lernprozesse "zu testen", ist es nötig, diese "mit Hilfe elektronischer Netzwerke aus künstlichen Neuronen zu simulieren."¹⁰⁶

Für Baudrillard ist das "das Simulakrum der dritten Ordnung, unser Simulakrum, das ist `die mystische Eleganz des Binärsystems von Null und Eins', aus dem alle Wesen hervorgehen, das ist der Status des Zeichens, der zugleich das Ende der Signifikation ist: die DNS oder die operationale Simulation."¹⁰⁷ Und

tatsächlich vermischen sich zunehmend die verschiedenen Codes. Ein Bestreben ist es, das Verfahren der genetischen Kreuzung auf Algorithmen zu übertragen, um mit den evolutiven Optimierungsmöglichkeiten zu arbeiten.

Voraussetzung ist, "das Analogon eines genetischen Codes zu finden: eine abstrakte Darstellung, welche die Struktur eines Programms beschreiben kann wie die DNA den Aufbau einer Maus." Erzielt wird dies "durch die Konstruktion eines genetischen Codes, mit dem die Struktur jedes beliebigen Computerprogramms darstellbar sein sollte."

"Bedingungen und Handlungen werden durch Bit-Ketten codiert, wobei jedes Bit der An- oder Abwesenheit einer bestimmten Eigenschaft entspricht". "Die gesamte Kette ist gleichsam der genetische Code des Programms, jedes Bit ein Gen." Im nächsten Schritt werden "Bit Ketten gepaart". Das heißt, "man konfrontiert zunächst eine Population von zufällig zusammengewürfelten Ketten aus Nullen und Einsen mit einer Aufgabe und bewertet jedes dieser Klassifizierungssysteme nach der Qualität der Ergebnisse, die es produziert."

Selektiert wird über die "Wahrscheinlichkeit, daß ein Nachkomme ein Gebiet verläßt, in dem ein Elternteil liegt," es "hängt von der Entfernung zwischen den Nullen und Einsen ab, die das Gebiet definieren." "Im Laufe der Generationen setzen sich diejenigen Bit-Ketten durch, die bessere Lösungen liefern."¹⁰⁸

Der Inhalt der so ermittelten Algorithmen ist prinzipiell unbegrenzt, ebenso wie ihr Anwendungsbereich, sie selber sind nur Träger komplexerer Funktionsanweisungen.

"Einstellungsgrößen und Einstellungsperspektiven, die das Verhältnis von Wahrnehmendem und Wahrzunehmendem im Film erheblich bestimmen, Kamera- und Handlungsachsen, zeitliche Längen der Einstellungen, Farben, Lichtverhältnisse u.v.a. sind in Zahlenreihen oder Rechenoperationen aufzulösen und ebenso wieder in Gestaltungsvorgänge zu übersetzen: der Algorithmus als neuer audiovisueller Mega-Rhythmus."

"Im Unterschied zur Reproduktion vorhandener oder inszenierter visueller Oberflächen durch die herkömmlichen photographisch-chemischen und

elektronischen Methoden generiert die Computeranimation Objekte und ihre Bewegungen synthetisch."¹⁰⁹

Doch die Simulation filmischer Operationen kann nur eine Zwischenstufe zur Simulation der Wahrnehmung selber sein. Ein realistischer Ansatz in dieser Richtung ist die Konstruktion eines Netzwerkes "zur Erkennung handgeschriebener Ziffern". Nutzbar "als Analogon eines Sinnesorgans" wäre "eine Matrix von 256 Sensoren [zu] benutzen, deren jeder das Vorhandensein oder Fehlen von schwarzer Farbe in einem kleinen Teilbereich des Gesichtsfelds registriert."¹¹⁰ Die Zielsetzung einer ausgereiften "Computersimulation" ist aber vor allem auf "makromolekulare Werkstoffe" gerichtet, die dann der "Polymerchemie wie der Materialwissenschaft generell ganz neue Möglichkeiten" eröffnet. Mit der Abbildung von "Polymermolekülen in einem leistungsfähigen Parallelrechner" sollen die "Zusammenhänge zwischen der Molekülstruktur und den Materialeigenschaften von Kunststoffen erforscht werden." Doch mit dieser modellartig repräsentierenden Simulation wird umgekehrt "durch gezieltes Molekül-Design am Computer die Entwicklung von neuen Kunststoffen denkbar, die für das Anforderungsprofil hochspezialisierter Einsatzgebiete - beispielsweise in der Medizin - maßgeschneidert sind."¹¹¹

"Nach den synthetischen Bildern, den Produkten eines infografischen Computerprogramms, nach der Verarbeitung durch von Zahlencodes erzeugten Bildern bei der computerunterstützten Planung und Entwicklung ist nun die Zeit des synthetischen Sehens gekommen, die Zeit der Automatisierung der Wahrnehmung."¹¹²

Hierzu werden "die neuronalen Verarbeitungsmechanismen als Vorbild für technische Systeme" genommen. Forschungen in dieser Richtung verfolgt das Verbundprojekt "Neuronale Architekturprinzipien selbstorganisierter mobiler Systeme", wobei diese "selbstorganisierten Systeme" nichts anderes sind als Sehmashinen im Sinne Virilios.

Eine Arbeitsgruppe am Institut für Neuroinformatik der Ruhr-Universität Bochum um Werner von Seelen "beschäftigt sich im Rahmen dieses Projekts mit der visuellen Informationsverarbeitung". Ziel ist es, ein echtes "Auto-Mobil" zu entwickeln, das "frei in einer natürlichen Umwelt navigiert und agiert". Der dazu entwickelte "Roboter MARVIN (für mobile active robot vehicle for intelligent navigation)" soll anhand "visueller Daten schrittweise lernen, seine Umgebung zu erkunden, und dabei erworbenes Wissen in einem internen Modell speichern." Menschliche und tierische Funktionen der "visuellen Informationsverarbeitung" dienen dabei nur noch als Matrix für "elektrophysiologische Messungen", aus denen die relevanten "neuronale Funktionsmechanismen" abzuleiten sind. Visuellmentale Fähigkeiten wie "die Auswahl von genauer zu untersuchenden Bereichen im Blickfeld sowie die Fixierung und das visuelle Verfolgen von interessanten Objekten" werden aus den Analysen abgeleitet und erlauben in der rechnerunterstützten Vernetzung, "intelligente, problemadaptierte Verhaltensweisen zu simulieren". Da auch bei "paralleler Datenverarbeitung" kein heutiger Computer fähig ist, "in einer natürlichen Umgebung ein visuelles Feld von 360 Grad vollständig zu erfassen", ist ein "Aufmerksamkeitsmodul" ein wesentliches Element eines "autonomen fahrbaren Roboters". Gleichfalls an den biologischen Systemen lehnen sich Verfahren an, "wie sie in den letzten Jahren für die Mustererkennung auf Parallelrechnern entwickelt worden sind [...], indem sie sich neuronaler Netze und der assoziativen Speicherung von Objekten bedienen."¹¹³

Synthetische Bilder für solche Automobile koppeln sich damit zunehmend von einem zwischengeschalteten menschlichen Sehen ab. Der Video-Monitor bietet nur noch als Kontrollmonitor Schnittstellen für die menschliche Kopplung innerhalb der Testphase, danach zirkulieren die Daten in geschlossenen Rechnersystemen. Der Blick wird ersetzt durch das "synthetische Bild", das nur noch ein "Statistisches Bild" ist, "das nur aufgrund der schnellen Berechnung der PIXEL entstehen kann, aus

denen sich der Code der numerischen Darstellung zusammensetzt."¹¹⁴

Das wichtigste Anwendungsgebiet für digitale und zunehmend auch wieder analoge Verfahren, wie die Anwendung "binäroptischer Elemente", die "vielfältige Möglichkeiten zur Manipulation von Lichtwellen" bieten, ist die hergestellte Verbindung zu "integrierten Schaltkreisen" und vor allem dem "künstlichen Sehen".¹¹⁵

Damit haben die Anforderungen des "Marktes der synthetischen Wahrnehmung" die Möglichkeiten erhalten, die zu einer "Automatisierung der Wahrnehmung" und der "Industrialisierung des Sehens" nötig sind. Die "Sehmaschine" schließt die optischen Informationen kurz mit elektronischen Entscheidungsträgern und mechanischen Realisierungselementen, so daß es auf dem Weg von der Wahrnehmung bis zur technischen Reaktion keiner menschlichen Entscheidung mehr bedarf.¹¹⁶

Totale Operationalität

Während wir "die Realität der formalen Logik der traditionellen bildlichen Darstellungen recht gut kennen und in geringerem Ausmaß auch die Aktualität der dialektischen Logik, die die photo-kinematographische Darstellung bestimmt, fällt es uns schwer, die Virtualität der paradoxen Logik des Videogramms, des Hologramms oder der durch Zahlencodes erzeugten Bilder einzuschätzen."¹¹⁷

Damit setzt sich "die andere Bahn des Werts" durch, "die der totalen Beziehbarkeit und der allgemeinen Austauschbarkeit, Kombinatorik und Simulation. Simulation in dem Sinn, daß sich alle Zeichen untereinander austauschen, ohne sich gegen das Reale zu tauschen."¹¹⁸

Der ganze Prozeß zwischen "dem Wahren und dem Falschen, dem Realen und dem Imaginären" ist auseinandergerissen, er "wird durch die hyperreale Logik der Montage beseitigt."¹¹⁹ Die Simulation erscheint "als perfektes Double einer Realität", die sich zunehmend der Wahrnehmung entzieht und

nicht mehr erfahrbar ist; sie zerbricht "das Vertrauensverhältnis zwischen Vorstellung und Erscheinung und setzt an seine Stelle die übersinnliche Welt maschineller Projektionen."¹²⁰

Das meint die Frage Baudrillards: "Was ist die Produktion heute anderes als dieser Terrorismus der Codes?"¹²¹

Denn damit ist der "Arbeitsprozeß selbst ist austauschbar geworden: zu einer beweglichen, vieldeutigen, diskontinuierlichen und indifferenten Aufnahmestruktur"¹²²

Allem wissenschaftlichen Fortschritt zum Trotz, der "einer perfekten Operationalität" des Systems zu verdanken ist, droht es sich ständig in die Struktur der eigenen Axiomatik aufzulösen. "Wenn das System sagt: $A=A$ oder $2+2=4$, geht es zugleich seiner absoluten Macht und einer totalen Lächerlichkeit entgegen".¹²³

"Es ist die Ambivalenz, die die vollkommensten Systeme bedroht, die, denen es gelungen ist, ihr Funktionsprinzip zu vergöttlichen, nach Art des binären Gottes von Leibniz."¹²⁴

Darum ist nach Baudrillard "die einzig mögliche Strategie katastrophisch, nicht dialektisch."¹²⁵

3. Mediale Konnektion

Wo Verbindung medial hergestellt wird, ist die Unterbrechung des Unmittelbaren immer schon gedacht. Augenfällig wird es bei den modernen Simulationstechniken, die z.B. in der Form neuartiger Pilotenhelme, die den Kampfflieger zum Blinden machen, an die synthetischen Welten anschließen, den Blick verdoppeln, unterbrechen (denn Sehen ist gefährlich), indem sie die Sicht auf die relevanten Daten funktionalisieren.

Raumvernichtung

Mit der indifferenten Aufnahmestruktur des digitalen Codes bestimmen "nicht mehr Textzeilen und Bücher, sondern ausstrahlende Flächen, Screens", den "gesellschaftlichen Datenfluß". Mit dem "Konzept linearer Rationalität" ist auch "die Illusion des stabilen Gegenstandes" für die "Perspektiven einer aktuellen Kommunikationsästhetik" zerfallen. Im Zuge der ästhetischen Optimierung des Designs der Benutzerschnittstellen können bald "Menschen computergesteuerte Minibildschirme, superleichte Flüssigkristall-Monitore wie Kontaktlinsen tragen." Diese Perspektiven wird von der "neuen Zauberformel virtual reality" eröffnet.¹

Damit ist das Fiktionale "verknüpfbar mit dem Faktischen des Arbeitsalltags" geworden, "aufgelöst in Zahlenreihen aus Nullen und Einsen wie die Bankanweisung, das Entlassungsschreiben, die Finanzkalkulation oder der architektonische Entwurf". Und der "klassische filmische Diskurs" wird zum "Subdiskurs des Audiovisuellen wie das Teleshopping, das Telefaxing, das Temexing, das Videoconferencing, das Mailboxing oder das Telemarketing."²

Zunächst realisiert sich in dieser Teleoperationalität die "extreme Reduzierung der Verbindungszeit zweier entfernter Punkte"³, die das "Zusammenschrumpfen der Zeit und das Verschwinden des territorialen Raumes"⁴ im virtuellen Zugriff zur Folge hat.

Das geschichtlich einprägsamste Ereignis in dieser Entwicklung war "das Hissen des Banners mit den Stars und Stripes auf dem Mond am 20. Juli 1969", das neben der realisierten Television vor allem "ein in viele Nationalitäten und Kulturen aufgesplittetes Publikum im gemeinsamen televisuellen Erlebnis" synchronisierte". Mehr als die Ferne des Mondes rückte "seine ikonische Repräsentation auf den Schirmen der Bildröhre" die Ferne "Sozialer Nähe" damit "ganz nahe heran".⁵ Virilio sieht darüberhinaus das Ereignis "weniger in der Übertragung der Fernsehbilder aus mehr als 300000 Kilometer Entfernung von der Erde als vielmehr im gleichzeitigen Sehen eines Mondes auf dem Fernsehbildschirm und durch das Fenster hindurch."⁶

Ein anderes Experiment, aus dem Jahre 1987, das mittlerweile viele Nachahmer gefunden hat, war die Einspielung einer CD-Aufzeichnung Stevie Wonders mit dem Gitarristen Nile Rodgers. "Wonder saß dabei in seinem Studio in Los Angeles, Rodgers agierte musikalisch aus einem knapp 5000 Kilometer entfernt liegenden Studio in New York. Die Verbindung zwischen beiden wurde via Satellit nur illusorisch hergestellt. Die quasisimultane Koproduktion ermöglichte eine digitale Aufzeichnungsmaschine mit 24 Kanälen."⁷ Die "direkte Präsentation eines Ortes"⁸ oder die "Telepräsenz der Objekte"⁹ führt zu einer "tele-topographischen Örtlichkeit".¹⁰

Diese "elektro-optische Hindurch-Sichtbarkeit der globalen Umwelt"¹¹ entsteht durch "Tele-Brücken zwischen einer ständig wachsenden Zahl von Flächen"¹², bis sich alle "Oberflächen der Erde" von "Angesicht zu Angesicht" gegenüberstehen.¹³ Die "Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander"¹⁴ beschreibt "eine Situation der absoluten Interaktivität", die alles mit allem verschaltet.¹⁵

Doch trotz aller televisuellen Nähe, die dem Betrachter entgegengetragen wird, "ist das Bild, das auf dem Bildschirm erscheint, paradoxerweise immer Lichtjahre entfernt, es ist immer ein Tele-Bild."¹⁶

Da der Bildschirm aber immer virtuell ist, "also unerreichbar, weswegen er nur jene abstrakte, jene unerbittlich abstrakte Form des Austausches zulässt,

welche die Kommunikation ist"¹⁷, ist das virtuelle Bild "zugleich zu nahe und zu fern".¹⁸ Mit dem Verschwinden des Blickes tritt die Information "an die Stelle der Natur und die Überwachungszentrale, das dritte Auge, ersetzt das Auge der Natur."¹⁹ Bürgerliche Öffentlichkeit wird durch die "virtuelle Realität der elektronischen Gemeinschaft" ausgeschlossen. "Der politische Raum schrumpft zum telematischen Netz. Wo Glasfaserkabel liegen, gibt es kein Forum mehr."²⁰

Umgekehrt ist die Diplomatie überhaupt nur noch "durch dazwischengeschaltete Bilder wirkungsvoll".²¹

In seiner telemedialen Repräsentation wird das Filmische "in seiner Nutzbarkeit tendenziell ortlos. Es begleitet das grenzenlos mobile Subjekt auf seinen Wegen durch den Alltag. Ich gehe nicht mehr zum Film. Der Film kommt auch nicht mehr nur zu mir. Er geht mit mir."²²

Der reale Raum, den das Individuum als Rezipient noch benötigt reduziert sich auf Zellen von 3qm wie im "Kapsel-Hotel Kotobuki von Osaka", in denen der Ausstattung mit "eingebautem Fernseher und Telefon" der Vorrang gegenüber der fehlende Möglichkeit, aufrecht zu stehen eingeräumt wurden.²³

Mit der Verkabelung der Haushalte durch Telefon, TV und insbesondere das ISDN-Netz wird "die Privatsphäre verdichtet und zugleich geöffnet als sozialer Raum". Die verschiedenen Wege "technisch vermittelter Kommunikation" treffen sich potentiell "wie in einem Fluchtpunkt" im "Heim-Terminal"

und finden dort ihren Endpunkt, denn nichts anderes heißt Terminal im Englischen:

"Endbahnhof einer Eisenbahnverbindung" oder auch in der adjektivischen Bedeutung nach Duden: "veraltet für: die Grenze, das Ende betreffend".²⁴

Der private Bildschirm wird zur Benutzerschnittstelle der "entfalteten Audiovisionen", die "als ein integriertes System" zu denken sind. Der "user" ist angeschlossen an ein "globales Netz aus Glasfasern mit Satellitenverbindungen, durch das die Datenströme mit unterschiedlichem Informationsgehalt in egalisierter Form fließen. Dies verbirgt sich hinter der internationalen Formel ISDN (Integrated Services Digital Network)."

Die Ware, die das "neue Nervensystem" der industrialisierten Welt "schnell und effektiv an jeden

beliebigen Ort zu transportieren" hat, ist die "Information" und "die zentrale Funktion für die gesellschaftliche Reproduktion, die ehemals die Bahnhöfe und Schiffshäfen als Güterumschlagplätze innehatten, wird künftig von "Teleports" übernommen, global verteilte Knotenpunkte"²⁵

"Der MediaPark, der in Köln auf einem rund 200000qm großen Gelände des ehemaligen Güterbahnhofs entsteht" ist ein solcher Knotenpunkt. Er stellt eines der "Lieblingsprojekte" der 1984 in den USA ins Leben gerufenen Vereinigung "World Teleport Association" dar, "die sich mit der Planung und Installation solcher Gebilde für die Architektur der Neuen Medien beschäftigt".

"In einem städteplanerischen Brennpunkt kommt hier das Prinzip der Vernetzung bisher getrennter Kommunikations- und Dienstleistungsbereiche exemplarisch zum Ausdruck."²⁶

Diese "Logistik der Wahrnehmung" reduziert den einzelnen Rezipienten in solchen Konzeptionen auf eine "nervöse Zielscheibe", die die Daten der "videoskopischen Technik auffängt".²⁷

Die Erfahrung des Anderen verschwindet "als sexueller und sozialer Horizont" und beschränkt sich auf den Umgang des Subjekts mit "Bildern und Bildschirmen".²⁸

Die Kopplungsstation Terminal realisiert "die häusliche Interaktivität". Der zunehmende Verlust der Beziehung zur äußeren Umwelt wird von Virilio als "eine technische Form des Komas" beschrieben.²⁹

Indem wir "dem weit entfernten viel näher als unserem unmittelbaren Nachbarn" sind, "lösen wir uns in zunehmendem Maße von uns selber".³⁰

"Nicht einmal mehr unser Gehirn ist in uns verblieben, sondern flottiert in den unzähligen Hertzischen Wellen und Vernetzungen, die uns umgeben."³¹

Die Frage stellt sich:"Wo bin ich, wenn ich überall bin?".³²

Das Ich verschwindet in einer "durch und durch relativistische Bewegungslosigkeit"³³, denn "wenn Ausdehnung und Entfernung die Leistungsstärke nicht mehr beschränken, dann ist das präsente Wesen nicht mehr so sehr hier und jetzt, es ist potentiell. Potentiell, das heißt in absoluter Geschwindigkeit."³⁴

Die "Front der unmittelbaren elektronischen Information"³⁵ überführt das "Zeitalter des automobilen, dynamischen Vehikels zum Zeitalter des audiovisuellen, statischen Vehikels".

"Ein Film zu werden, das scheint also unser gemeinsames Schicksal zu sein."³⁶ eine andere mögliche Bezeichnung für dieses letzte Vehikel ist "letzte Ruhestätte".³⁷

Zerstörung des Intervalls

Die notwendige Ergänzung der astronautischen Allgegenwart bildet die "Eroberung einer televisuellen Augenblicklichkeit".³⁸

Sie formuliert den Anspruch, "überall potentiell zu existieren" und gleichzeitig "auf allen Bildschirmen und in allen Programmen präsent zu sein".³⁹

Mit der "allgemeinen Ankunft der Bilder und Töne in den statischen Vehikeln der Audiovision"⁴⁰ ist an die "Stelle der Aktion oder der sensomotorischen Situation die Fahrt, das Herumstreifen (balade) und das ständige Hin und Her getreten".⁴²

Und der koppelt sich an den Datenfluß der elektronischen Gemeinschaft an, der "statt den Sinnformangeboten der Sendeprogramme zu folgen, in lustvollem oder gelangweiltem Zapping durchs Kaleidoskop der Bilder reist". Kommunikation und Interaktion wird "nicht mehr durch Ideologien sondern durch technische Standards definiert". Durch Frequenzen und Reichweiten stiften "Medien und Massenkommunikation" die "virtuelle Realität von Gemeinschaft".⁴³

Damit ist "auch in der Welt der elektronischen Audiovisionen" Bewegung alles geworden. Weder quantitativ zu erfassen noch qualitativ zu kontrollieren ist, "was hier alltäglich in Form von elektrischen Wellen, digitalisierten Daten oder Medienkonserven verteilt, verschickt und über Satelliten, durch Kabel oder auf herkömmlichem terrestrischem Wege gesendet wird".⁴⁴

"Die Heterotopie vermag an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind."⁴⁵

In die fraktalisierten "televisionären Welten" ist ein "Ein- oder Ausstieg der Zuschauenden und -hörenden" nicht nur jederzeit möglich, sondern "geplant und willkommen". "Ständige Retardierungen einzelner Videoclips gewährleisten, daß über einen längeren Zeitraum hinweg keine der Reklamebotschaften versäumt wird bzw. sorgen dafür, daß sie sich der Erinnerung einprägen. Das in seinem subjektiven Zeitbewußtsein fraktalisierte Subjekt geht bereits als Voraussetzung in die Gestaltung ein. Wie in einem Mikrokosmos spiegeln sich hier künftige TV-Welten. Der Supertext MTV ist lesbar als ideales Angebot einer audiovisuellen Landschaft"⁴⁶, in der "alle Kulturen und Zeichensysteme" untereinander ausgetauscht, kombinieren, einander angeglichen werden und flüchtige Verbindungen eingehen, "deren Sinn nirgendwo liegt".⁴⁷

Die rasende Abfolge der zerhackenden Schnitte läßt keinen "Abstand, keine kritische Distanz mehr zu", es ist "eine Zeitspanne, bei der nicht mehr das Vorher vom Nachher, der Angriff nicht mehr von der Verteidigung zu unterscheiden ist"⁴⁸

"Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen."⁴⁹

"Zwischen all diesen Aspekten des Geschehens bestehen enge Zusammenhänge: "Die Zersprengtheit, der Live-Charakter und die Zusammenhanglosigkeit"⁵⁰ bilden einen engen Zusammenhang: "Die Transzendenz ist in Tausende von Fragmenten zerborsten."⁵¹

Aufgehoben sind Bühne, Abstand und Blick, es ist das "Ende des Spektakels, des Spektakulären, es gibt nur noch das totale, fusionierende, taktile, ästhetische (und nicht mehr ästhetische) Environment."⁵²

Die "realzeitlichen radio-elektrischen Aufnahmen" führen zu einem "Untergang des Blicks".⁵³

Es realisiert sich darin längst die übergreifende Praxis der Postmoderne. "Keine ihrer Operationen und Inszenierungen verläßt die Oberfläche. Ihre

Materialien werden nicht strukturiert und organisiert, sondern fragmentiert - typisch postmoderne Praktiken sind deshalb Montage, Collage, Zitat, Parataxis, Parabasis und pasticcio. Man lebt und denkt in Zeitfragmenten, die je ihren eigenen Trajektionen folgen."⁵⁴

Dagegen benötigt die "Nachricht, die sich selbst ernst nimmt", immer eine "Reflexionszeit, das heißt einen minimalen Zeitaufschub, um ihre Quellen zu überprüfen".⁵⁵

Bei Marshall McLuhan⁵⁶ wird das Fernsehbild zum "permanenten Rorschachtest. Das Fernsehbild zwingt uns in jedem Augenblick dazu, die Leerstellen des Rasters in einer erzwungenen Beteiligung unserer Sinne zu vervollständigen, die zutiefst kinetisch und taktil ist."⁵⁷

Diese neue "Nähe" der Abtastung ist Ergebnis und Ursache eines "endgültigen Verlusts jedes Raum- und Zeitintervalls zugunsten eines absoluten Geschwindigkeitsintervalls."⁵⁸

Die Erkenntnis Marshall McLuhans von vor dreißig Jahren, daß der Betrachter im "Lichtimpuls-Bombardement des Fernsehens [...] selbst zum Bildschirm geworden ist", findet heute ihre Erfüllung in dem Kurzschuß von "Monitor und Netzhaut"⁵⁹, der "die gesamte Optik, alles Skopische, das operational auf die Oberfläche der Dinge gerichtet wird", den Blick als solchen "zum molekularen Code des Objekts" hat werden lassen.⁶⁰

Sobald die "Fernsehzuschauer ihr Empfangsgerät anschalten", sind sie es, "die sich im Fernsehfeld befinden, ein Wahrnehmungsfeld, über das sie selbstverständlich keinerlei Macht haben, es sei denn die, es zu unterbrechen..."⁶¹

Dem kontinuierlichen "Fluß von Images und Tönen", dem "Broadcasting" des traditionellen Fernsehens "steht die Diskontinuität der Betrachtung gegenüber". Das durch die Sendezentrale verbundene "aristotelische Publikum" wird gespalten und "aufgebrochen in der Dezentriertheit vieler Sehvorgänge zu unterschiedlichen Zeitpunkten an verschiedenen Orten. Für die Rezeption via Videorecorder zählt nicht das Serielle des Supertextes, sondern das Singuläre, das herausisolierte Ereignis."⁶²

Damit wird zunehmend "die Realität der Präsenz des Objektes in Echtzeit aufgelöst, während es im vorhergehenden Zeitalter der dialektischen Logik des Bildes alleine die Präsenz der Vergangenheit [war], die sich den Platten oder Filmen dauerhaft einprägte; das paradoxe Bild bekommt damit eine Bedeutung, die mit der Überraschung verglichen werden kann oder, genauer gesagt, mit einer 'Bildstörung', dem Übertragungsunfall."⁶³

Vernichtung des Blicks

Die beschriebenen Rezeptionsformen beschreiben einen Zustand, "bei dem die Unterscheidung von wahr und falsch bald keine Gültigkeit mehr besitzt und zum Schaden der Leichtgläubigkeit des Publikums nach und nach durch die Unterscheidung von aktuell und virtuell ersetzt wird".⁶⁴

In einer "Abschaffung des Prinzips der Wahrheit"⁶⁵ gilt: "Unmittelbarkeit ist Trug".⁶⁶

Während in den bisherigen Zusammenhängen immer noch ein Rezipient zumindest als Zielscheibe der elektronischen Einschläge zugegen war, sind mittlerweile "auch die Begriffe Medium und Vermittlung dabei [...], in einem Kurzschluß, einem Feed-back zu verschwinden."⁶⁷ Als letztes "Stadium dieser Strategie" wird für die audiovisuellen Vorgänge das realisiert, was im vorangegangenen Kapitel als Stand jüngster technologischer Entwicklungen beschrieben wurde, die menschliche Rezeption "wird schließlich durch die Sehmaschine (das Perzeptron)" überflüssig, "die synthetische Bilder und Formen automatisch wiedererkennt".⁶⁸

Die Blindheit steht "im Mittelpunkt des Dispositives der künftigen Sehmaschine [...], denn die Produktion eines Sehens ohne Blick ist selber nur die Reproduktion einer intensiven Blindheit, einer Blindheit, die zu einer neuen letzten Form von Industrialisierung wird: die Industrialisierung des Nicht-Blickes."⁶⁹

In diesem Zusammenhang ist "das Bild" dann nur noch "ein leeres Wort", denn "die Interpretation der

Maschine hat keinen sichtbaren Zusammenhang (das kann man wirklich sagen!) mit dem gewöhnlichen Sehen. Das opto-elektronische Bild ist für den Computer nur eine Reihe von codierten Impulsen, deren Konfiguration wir uns noch nicht einmal vorstellen können, denn gerade bei dieser 'Perzeptionsautomatik' ist die Bildwiederholung nicht mehr sichergestellt."⁷⁰

Eine solche Form von "objektiver Wahrnehmung", die letztlich nur das Ziel der Optimierung einer funktionalisierten Informationstechnologie intendiert, "wäre uns für immer unzugänglich".⁷¹

Die Fehlerquellen "optische Täuschung" und "menschliches Versagen", auf das sich die zwischengeschalteten Individuen in den technischen und industriellen Zusammenhängen zusehends reduzieren, wären in diesem Kontext dann für immer verbannt.

In der auf die Spitze getriebenen Funktionalität des durchtechnisierten Systems von der Wahrnehmung über die Auswertung bis hin zur industriellen Produktion werden die einzelnen Menschen zunehmend herausgekürzt, sobald die letzten Kontrollfunktionen, die sie heute noch erfüllen, ebenfalls von Rechenmaschinen übernommen worden sind.

Da die Optimierung der Funktionalität am Ende auf den Verzicht des menschlichen Blickes, die technologisch realisierte Blindheit, hinausläuft, muß als Konsequenz eine Strategie im Baudrillard'schen Sinne "katastrophisch" sein, weil sie das Scheitern als höchstes Ziel, das sich jeder Funktionalisierung verweigert, entgegenstellen muß.

Nur das Scheitern kann das "optimierte Funktionieren" einer Wahrnehmungs und Denk-Technologie unterbrechen.

Und so obszön diese Unterbrechung auch wäre, sie stellt die einzige Perspektive dar, die "Antiquiertheit des Menschen" (Günter Anders) gegen alle Technokraten des Vollzugs zu verteidigen.

IV. Konzeption

1. Ästhetik des Scheiterns

Eine Ästhetik des Scheiterns unterbricht alle Funktionalisierungen und Optimierungen von "Kommunikation" und stellt sich so gegen eine positivistische "Informationsideologie".

Eine Ästhetik des Scheiterns macht nicht das optimierte, "reibungslöse" Kommunizieren, die möglichst fehlerfreie Übertragung von größtmöglicher Informationsmenge bei geringstem Zeitaufwand, zu ihrem Ziel, sondern erfüllt sich erst in deren Scheitern.

Ausgangsthese ist, daß es im Zwischenmenschlichen im Gegensatz zur Mensch-Maschine- oder Maschine-Maschine-Kopplung überhaupt nicht um "die Kommunikation" oder das Gelingen von Kommunikation geht. Die Informationsübertragung selber (große Datenmenge, geringer Zeitaufwand, fehlerfreie Übertragung) stellt aus dieser Perspektive kein Ideal dar.

Erst in der medialen Vermittlung macht ein solches "Effizienz"-Denken überhaupt Sinn, dort, um das zwischengeschaltete Medium so unsichtbar wie möglich zu gestalten, doch die technisierte Sicht von "Interaktion" wird zunehmend auch auf die unmittelbaren Lebensbereiche übertragen.

Die "Ästhetik des Scheiterns" wehrt sich gegen eine Reduktion zwischenmenschlicher und wahrnehmender Handlungen auf ein Reiz-Reaktionsschema oder eine Sender-Empfänger Konstellation.

Wer den Blick, das Gehörte, Gefühl und Geschmack auf die "Aufnahme von 10^9 bits Information pro Sekunde" abstrahiert, das Bewußtsein auf die Vorhandenheit von 10 bis 10^2 bits/s reduziert und die Mimik, Gestik, Sprache, ein Zucken, Angstschweiß etc. durch die "Abgabe von 10^7 bits/s" Information zu

fassen glaubt, verliert mit diesem "Denken" alles, was die beschriebenen Vorgänge ausmacht.¹

In meinem Ansatz geht es um die Fremdheitserfahrung, die im Scheitern der "Kommunikation" erzielt wird. Dem Mißverstehen, dem Nichtverstehen, dem fremd gemachten Blick und dem verweigerten Blick kommen zentrale Bedeutung zu. Erfahrung mit dem "Selbst" und dem Anderen als "ganz anderen" können nur im Scheitern der sonst unbewußt ablaufenden Interaktion gemacht werden.

Interessant sind nicht die "glatten", sondern die "rauen" Stellen der Begegnung mit Welt, dort, wo die automatisierten Abläufe unterbrochen werden, das erwartete Gelingen mißlingt, das Sehen und Hören scheitert, die Sprache im Raum verhallt, dem Winken nicht geantwortet wird.

Für die Frage, was daraus für die Gestaltung folgen muß, ist John Cage eine zentrale Gestalt in meinen Voruntersuchungen gewesen. Statt auf den gestalterischen Strukturierungswahn, der im Akustischen alles zur Musik formen will und damit Fremdheit aufhebt, wendet Cage sein Ohr auf "die Geräusche der Umwelt", von deren "schillernden Vielfalt des Nichtstrukturierten" er "zutiefst beeindruckt" ist, und macht als Konsequenz Musik wieder zum Geräusch.²

Ein solches Denken bleibt jedoch nicht auf die Kunst, die Musik beschränkt. Wenn unvorhergesehene Situationen das "Tun", ein zielbestimmtes Handeln, unterbrechen, sollte man "gerade diese Unterbrechungen [...] akzeptieren können".³

Es geht nicht mehr um ein Funktionieren, ein erfolgsversprechendes Handeln, sondern das Leben ist die Unterbrechung all dessen. "Tatsächlich ist es das Leben, das uns immer wieder in unserem Tun unterbricht."⁴

2. Medienbezug

Bildschirmbilder als Bilder von Welt werden zunehmend die Bilder unserer Welt. Die Informationstechnologien setzen am Ende der "Gutenberggalaxis" ihre ganze Energie und Hoffnung in die audiovisuellen Medien.

Das Medium Video bildet eine Zwischenstation zwischen dem Kinematographischen und den interaktiven rechnergesteuerten Audiovisionen und ist gleichzeitig die populärste Form des Blickersatzes (die vorgeschaltete Handycam im Urlaub).

Bei der Frage nach der "Unterbrechung" des immerwährenden Videos muß man zunächst dieses audiovisuelle Medium bestimmen.

Video als Film "spricht", indem es andere Sprachen sprechen läßt. Der Riß entsteht, wenn sich diese nicht mehr entziffern lassen.

Auf der Suche nach medialen "Unterbrechungen" stieß ich unter anderem auf ein Werk Stockhausens mit dem Titel "Stop" von 1965.

Die weitere Beschäftigung mit den umfangreichen musikalischen Beispielen, z.B. auch bei Cage und Kagel, zeigte jedoch, daß diese sich nicht ohne weiteres auf das filmische Medium übertragen lassen.

So spannend die musikalischen Lösungen sind, die Vorstellung Stockhausens zur Television zeigt, daß er den Unterschied zur abstrakten Musik nicht gesehen hat. Für ihn wird das Fernsehen heute "unfunktionell" eingesetzt, seine funktionelle Bestimmung würde es erst erlangen, wenn auf eine Kamera verzichtet würde und statt dessen "fernseheigene, elektronisch-optische Kompositionen" gesendet würden.⁵

John Cage erkennt, daß bei einem solchen Vorgehen alleine auf das Medium verwiesen würde, was gerade meinen Intentionen widerspricht. Auf einem Symposium in Cincinnati 1967 bemerkte Cage: "Vielleicht wäre es gut für das Medium Film, wenn es diese Abwesenheit von Intention, diese Stille thematisiert; vielleicht aber auch nicht: Mit dieser Begrenzung würde der Film ausschließlich auf sich

selbst als Medium verweisen. Das potentielle Gefangensein in sich selbst, das in der Natur des Filmes liegt, mag der Grund dafür sein, daß Filmmacher lieber Bilder präsentieren, die so weit in die Welt hinausreichen."⁶

Eine Filmsprache verwendet nach Bitomsky "präexistente Objekte, die bereits vor ihrer filmischen Transformation codifiziert sind und Sprach-Charakter haben", dagegen haben die Geräusche in der Musik schwache Signifikanz; "deshalb macht die Musik keine (diskursiven) Aussagen, sie stellt nichts Außer-musikalisches dar, sie repräsentiert nichts anderes", sondern vor allem sich selbst.⁷

Dieser Definition entsprechend, repräsentiert auch mein Video als Film "Vorproduziertes", außersfilmische Codes, der Sprache, der Gestik, der Mimik, der Architektur ..., denn "spätestens seit Griffith faßt sich das Filmmachen als Operation mit fremden Sprachen, mit fremden Codes auf."⁸

Die Unterbrechung vollzieht sich also nicht auf der medialen Ebene, als einfacher Bild oder Tonausfall, sondern ergibt sich aus der medialen Repräsentation einer anderen Ebene. Das audiovisuelle Medium scheitert in der Repräsentation einer Begegnung, deren Interaktivität sich auf der realen Ebene gerade nicht audiovisuell vollziehen könnte, deren Codebene taktiler Natur wäre.

Die "Unterbrechung" vollzieht sich weit subtiler, als dies der Titel erwarten lassen könnte. Diese Subtilität trifft übrigens auch auf das oben erwähnte Werk von Stockhausen zu. Für das nicht musikalisch geschulte Ohr wird die Unterbrechung der klanglichen Entwicklung "durch Geräusche - durch geräuschhaft gefärbte Stille" kaum als "Stop" erfahrbar.

Um im einzelnen die "unterbrechenden Momente" verstehen zu können, möchte ich die wichtigsten außersfilmischen Codes, die "fremden Sprachen", die von meinem Video präsentiert werden, und im Anschluß die spezifischen kinematographischen Operationen im einzelnen analysieren.

3. Außerfilmische Codes

3.1 Figuren

Drei verschiedene Personen (Gruppen) treten im Film auf.

Es ist der Schauspieler, der einen Blinden spielt, die Gruppe der Gehörlosen und verschiedene Passanten, die durch die Bahnhofshalle gehen, jedoch nicht aktiv in die Handlung eingreifen.

Die Passanten liefern allgemeine kulturelle Codes, der "Mann mit dem Koffer", der "Geschäftsmann", die "Nonne", die "junge Frau mit dem Hund" usw.

Ihre Kleidung, der Schritt, ihre Statur liefert kulturelle Codifikationen, die Unterscheidungen aufgrund allgemein kulturellen Wissens zuläßt. Gleichzeitig werden die Passanten in der filmischen Inszenierung zu Statisten, außer durch das Bild von links oder rechts zu laufen, also ihre Anwesenheit zu präsentieren, haben sie keinen weiteren Bezug zum Geschehen. Weder nehmen sie größere Notiz von dem Vorgehen noch die im Geschehen Verwickelten von ihnen.

Ihre kulturellen Codifikationen lösen sich damit von den einzelnen Trägern ab und werden als soche freigestellt. Es geht nicht mehr um die Person einer Nonne bestimmten Alters, mit einer Geschichte, einem Vorher und Nachher, sondern um den kulturellen Code der Nonne, des Geschäftsmanns, der jungen Frau mit Hund. Indem die einzelnen Signifikanten nur noch auf sich als Signifikant verweisen, "Nonne" auf "Nonne", wird ihre Ablösung vom Signifikaten deutlich.

Die Gruppe der Gehörlosen bedient sich spezieller kultureller Codes. Ihre Gebärdensprache verweigert sich dem allgemeinen Kulturgut, sie sprechen eine fremde Sprache.

Der Betrachter glaubt zunächst, daß ihre Gebärden und Mimik die normalen Kine, entsprechend den Gesten im Stummfilm, übertreiben, doch eine eingehende linguistische Beschäftigung mit der Gebärdensprache muß diese Vorstellung negieren.

In der Gebärdensprache werden nicht nur die Hände und Arme, sondern auch Kopf, Oberkörper, Gesichtsausdruck, Mundbild und Blick benutzt. Diesen Elementen kommt nicht nur die emotionale oder rhetorisch gestische Unterstützung zu, wie bei den gesprochenen Sprachen, sondern es sind nichtmanuelle Zeichen, die für die Grammatik der Sprache obligatorisch sind (so wie bei uns das stumme Nicken für Ja, das Kopfschütteln für Nein). "Hörende Personen, die sich über die wichtige linguistische Funktion von Gesicht und Körper bei der Gebärdensprache nicht im klaren sind, neigen dazu, diese Informationen zu vernachlässigen" und werden oft von Gehörlosen nicht mehr verstanden, denn sie "erfassen nur die Hälfte der linguistischen Struktur dieser Sprache."⁹

Der Betrachter beobachtet stellenweise Gebärden im Video, die er zu entziffern meint (die Finger über das Auge für "Blind"...), und andere, die sich einer Deutung völlig entziehen. Die Spannung in der Darstellung dieser visuell-gestischen Sprache für das Medium Video liegt in der vermeintlichen Ikonizität, die sich jedoch immer wieder entzieht. Die allgemein codierten Gesten, die auch als "transparent ikonische Gebärde" bezeichnet werden, sind gegenüber den halbtransparenten Gebärden und vor allem den nichttransparenten Gebärden in der Minderzahl.

Untersuchungen für die amerikanische Gebärdensprache haben gezeigt, daß Nichtanwender maximal ein Drittel der Gebärden als transparent beurteilen; "in einer anderen Untersuchung gaben Bellugi und Klima (1976) Nichtanwendern eine Liste mit 90 Gebärden: die Testpersonen konnten sogar nur von 9 Gebärden die Bedeutung erraten".¹⁰ In der fließenden Bewegung des Satzkontextes ist es für den Hörenden noch weitaus schwieriger, einzelne Gebärden herauszulösen.

Der Betrachter, der mit dem Code nicht vertraut ist, bleibt aus den dargestellten Kommunikationen innerhalb der Gruppe ausgeschlossen, obwohl er optisch Anteil am Geschehen hat, vielleicht sogar ergriffen wird. Es handelt sich also um eine echte Fremdsprache, die aber dadurch ihren Reiz erhält, daß der Betrachter zunächst das Gefühl hat, in den Vorgang einsteigen zu können. Schon die Tatsache, daß auch die verschiedenen Gebärdensprachen sich

als natürliche Sprachen regional stark unterscheiden und international nicht mehr untereinander kompatibel sind (die chinesische Gebärdensprache ist für den amerikanischen Gehörlosen auch annähernd nicht mehr zu verstehen), ist ein weiterer Beleg dafür.

Zum allgemeinen Verständnis und zur nötigen Wertschätzung dieser Sprache möchte ich hinzufügen, daß die linguistischen Untersuchungen der Gebärdensprache in ihrer Grammatik "dieselben universellen linguistischen Funktionen wie in allen anderen natürlichen Sprachen, die Menschen benutzen", feststellen konnten.¹¹

Die wichtigsten Erkenntnisse der jüngsten Forschung sind knapp zusammengefaßt die folgenden:

-Auf der sublexikalischen Ebene wird die Gebärdensprache durch einzelne Parameter gekennzeichnet und nicht durch analoge oder ikonische Komponenten. [...]

-Auf der morphologischen Ebene sind Gebärdensprachen hochgradig flektiert: verschiedene Gruppen von Verben in der Gebärdensprache beispielsweise werden für Person, Zahl, Tempus, distributiven Aspekt sowie für den Kasus flektiert.[...]

-Sätze in Gebärdensprache weisen oft eine freiere Wortstellung als Sätze in der Lautsprache auf. [...]

- Die Gebärdensprache [die mannigfaltige Formen, bedingt durch Land, geographisches Gebiet innerhalb eines Landes, Generation, Religion...annehmen kann] ist ein verbindendes, verbindliches Element in der Gehörlosenkultur. [...]

- Der Erwerb der Gebärdensprache durch gehörlose Kleinkinder ähnelt demjenigen der Lautsprache durch hörende Kleinkinder. [...]¹²

So stark dieser visuelle Code die Gruppe der Gehörlosen untereinander verbindet, so sehr schließt sie den Nichtanwender, den durchschnittlichen Betrachter des Videos, aus. Die Fremdheit des Codes

soll den decodierenden Blick des Betrachters unterbrechen und im positivsten Sinne befremden.

Die Gehörlosen personifizieren darüberhinaus die Idee der auditiven Unterbrechung, eine der beiden medialen Ebenen des Videos.

Die Figur des Blinden wird "gebrochen", indem sie durch einen Schauspieler gespielt wird. Das was ihn zum "Blinden" macht, sind vor allem die allgemeinen kulturellen Codes seiner Kleidung und Accessoires, die Thema des folgenden Unterpunktes sind.

Als Blinder bedient sich der Schauspieler spezieller kultureller Codes, hier dem des Theaters, der Schauspielerei oder auch des Filmes, "der Blinde" ist nur eine Rolle für einen Auftritt. Der Darsteller erscheint als Darsteller, der einen Blinden darstellt.

Die darstellende Rolle thematisiert die zeichenhafte Repräsentation, aber verweist auch darauf, daß, auch wenn dem Gespielten selber schon Zeichencharakter zukommt, hier immer für den Auftritt, das Video gespielt wird. Die Illusion wird unterbrochen durch das Bewußtmachen der "Täuschung", die keine negative ist. Die dissimulierte Simulation macht deutlich, daß "jeder Schauplatz, jeder plot, jede Person eine filmische Erfindung ist"¹³, unabhängig davon, wie real oder inszeniert es ist, ob es "echte Gehörlose" oder "gespielte Blinde" sind oder "echte Schauspieler".

Interessant ist die Rolle des Schauspielers an dem Punkt, an dem die Verschiebung der allgemeinen kulturellen Codes über den speziellen Code des Schauspielers geschieht.

Der Übergang verwirklicht sich in der Spiegelung, in der die Gesten, der Blick, die Bewegung des Körpers langsam von der ersten Codierung des Sehenden zu der des Blinden übergehen. Aus diesem Grunde ist die kurze Autoanfahrt, der Gang vor und nach der "Erblindung", sind die Detailbewegungen vor dem Spiegel mit den und ohne die geschlossenen Augen so wichtig.

Der Schauspieler erscheint als Schauspieler nur im Intervall der Verschiebung zwischen den kulturellen Codierungen von "Sehendem" und "Blindem", die hier, ganz unabhängig von der "Verkleidung" an der veränderten Physiognomie und der Bewegung(-sgeschwindigkeit) ablesbar werden.

Insofern besetzt der reale Schauspieler drei Codierungen, die des "Sehenden" in Opposition zum "Blinden" und im Übergang der verschiebenden Codierung, in der "Verwandlung" des "In-die-Rolle-Schlüpfens", die des Schauspielers.

Als Blinder personifiziert der Schauspieler die Idee der visuellen Unterbrechung, die zweite mediale Ebene des Videos.

3.2 Objekte

Nach Pasolinis filmsprachlicher Konzeption sind die verschiedenen realen Objekte, aus denen sich ein Bildausschnitt zusammensetzt, die kleinsten Einheiten der Filmsprache. Eco korrigiert diese Vorstellung, indem er konkretisiert: "Die verschiedenen realen Objekte, aus denen der Bildausschnitt sich zusammensetzt, sind die, welche wir bereits ikonische Semata genannt haben; und wir haben gesehen, daß sie nicht reale Fakten einer unmittelbar begründeten Bedeutung darstellen, sondern Auswirkungen von Konventionalisierungen; wenn wir ein Objekt erkennen, ordnen wir einer signifikanten Darstellung aufgrund ikonischer Codes ein Signifikat zu."¹⁴

Das darin angelegte analytische Verfahren ist notwendig, aber problematisch, weil die isolierte Bestimmung der einzelnen Codes abgelöst von ihrer Einbettung in die filmische Inszenierung nur eine mögliche bildet.

Dies zeigt sich an der Bestimmung des Blindenstockes, der in dem Video als Objekt eine ganz zentrale Position erhält. Eco führt den Blindenstock als Beispiel eines nicht weiter zerlegbaren Sematas, bestehend aus einem einzigen Sema an: "der weiße Stock des Blinden: Sein Vorhandensein bedeutet 'ich bin blind', während sein Nicht-Vorhandensein nicht notwendigerweise eine Alternativ-Bedeutung besitzt [...]"¹⁵

Das ist seine konventionelle Bestimmung. Der Kontext der filmischen Verkettung verschiebt sie jedoch und stellt gerade die Eindeutigkeit der "Bedeutung" in Frage. Hier bedeutet der Stock nicht mehr, daß der Träger des Stockes blind ist, sondern vorgibt, blind zu sein, es spielt, blind zu sein, erscheint, als wäre er blind oder experimentiert, wie es wäre, wenn er blind wäre und den Stock zur Orientierung benutzen müßte.

Deutlich wird hier wieder, daß die Code-Ebene für jedes singuläre Zeichen durch die vorangegangenen Zeichen festgelegt wurde und diese Festlegung erst die Grundlage der Dekodierung liefert, nachfolgende

Zeichen dann wieder die Code-Ebene verschieben und so das zuvor Gesehene im nachhinein umcodieren können.

Gerade darin liegt die Spannung des filmischen Aufbaus, der mit der zeitlichen Dimension dieselben Zeichen ganz verschieden bedeuten lassen kann.

Der alte Mercedes konnotiert zunächst bestimmte Code-Felder, als Auto, als Liebhaberstück, als Auszeichnung des Besitzers (Fahrer) dessen gesellschaftliche Stellung und Selbstbestimmung, z.B. als ästhetischer Individualist. In dieser Form transportiert er auch in der Ästhetisierung seiner filmischen Repräsentation einen bestimmten Topos von "Auto", "Fahrkultur" und vor allem "Auto im Film".

In Relation zum weiteren Verlauf erhält der Wagen dann als Fahrzeug den Charakter einer näheren Bestimmung des Sehenden als Fahrenen, eine wesentliche Unterscheidung zum Blinden. Andererseits stehen Fahren und Gehen als Fortbewegung wieder in einem Zusammenhang, das Parken des Wagens steht in Relation zum "Sich-Setzen" des Gehenden und die kinematographische Bewegung wieder in Relation zur Bewegung überhaupt.

Die Kleidung des Schauspielers bei der Ankunft liefert all gemein kulturelle Codes über das Alter, die gesellschaftliche Stellung, es sind nicht die eines "Schauspielers", dieser würde innerhalb einer filmischen Repräsentation andere Zeichen fordern. Damit bleiben für den Zuschauer noch weite Felder offen. Solange der Koffer noch nicht geöffnet ist, ist nicht ausgeschlossen, daß es sich um den filmspezifischen Code eines Krimi-Genres handelt: "Der Koffer mit Geld"...

Die Kleidung des Schauspielers als Blinder trägt dann ganz deutlich die allgemeinen kulturellen Codes "des Blinden", die in ihrer schauspielerischen Präsentation übercodiert auftreten, denn zumindest Blindenstock und Armbinde sind für sich jeweils ausreichende Bezeichnungen. Die hinzugefügte Brille und der lange Mantel versammeln dann weitere mögliche Zeichen für den "Blinden". In diesem

"Zuviel" hebt sich die gespielte Blindheit gerade von einer authentischen ab.

Den Spiegel möchte ich sowohl als Objekt als auch als (virtuellen) Raum verstehen.

Als Objekt tritt der Spiegel sowohl als Medium als auch als Zeichen auf. So wie die Figur des (Schau-)Spielers nur im Intervall der Verschiebung erscheint, erscheint der Spiegel als Spiegel nur, indem er repräsentiert. Da das auch schon die Funktion des Filmbildes ist, wird der Spiegel zunächst nur an seinem Rahmen, also dort, wo er nicht spiegelt, erkannt. Das Spiegelbild "ist kein Bild, aber es zeigt eines", indem es "vorübergehend und so instabil wie die Situation", der es dient, die auftreffenden Lichtstrahlen nach den Naturgesetzen der Optik zurückwirft.¹⁶ Als Sinzeichen der Peirceschen Zeichenkategorien wird mit dem Spiegeleffekt gerade "die singuläre Verkörperung eines Zeichens hier und jetzt terminologisch fixiert."¹⁷ Insbesondere verweist der filmisch präsentierte Spiegel, unterstützt durch den sich spiegelnden Blick des Schauspielers darin, auf die Selbstrepräsentativität des Zeichens, die das Zeichen in der infiniten Kette der Bezeichnungen zum Zeichen macht.

Der Inhalt des Koffers bestimmt die Stellung des Koffers im nachhinein näher, der filmspezifische Code des Krimis "Koffer mit Geld" wird ausgeschlossen, das "Rätsel des geschlossenen Koffers" überträgt sich auf die einzeln entnommenen Gegenstände, die nur gemeinsam als "Accessoires" einer bestimmten (geplanten) Handlung Sinn ergeben.

Die gelbe Stoffbinde mit den drei schwarzen Punkten ist kulturell eindeutig als "Blindenbinde" codiert. Allerdings ist sie hier delokalisiert, denn in ihrer Bestimmung hat sie ihren Platz am Oberarm eines Blinden, da sie sich noch nicht dort befindet, verweist sie auf ein "Zukünftiges".

Der zusammenschiebbare Blindenstock läßt zunächst als kurzer weißer Stab noch Bezüge zum "Takt-Stock" eines Dirigenten zu, die zweite Bedeutung des "Tast-Stockes", die auf die tonale Ebene übergeht, in dem Augenblick, in dem er durch

Ausziehen in seine eigentliche Gestalt als Blindenstock gebracht wird.

Die Gegenstände werden auf der Tischplatte der willkürlichen Ordnung des Schauspielers unterworfen, der sie ganz bewußt auf die Fläche verteilt, sich jede Position einprägt.

Die dunkle Sonnenbrille reiht sich noch in die Gruppe der "Blinden-Accessoires" ein, ganz heraus fallen zunächst das Messer und die Pflaster-Streifen. Das Messer konnotiert zunächst seine schneidende Funktion und rückt damit inhaltlich in Nachbarschaft zum filmischen Schnitt. Zum anderen beinhaltet der mögliche Schnitt auch die (körperliche) Verletzung. Die Pflaster, die von dem Messer geschnitten werden, bilden dazu das bestärkende Komplement, sie verbinden die geschnittene Wunde. In ihrer Anwendung, dem Abdecken der Augen, wird gerade das Pflaster zum Trennenden, es unterbricht den Blick, stellt selber schon die Verletzung (der Augen) dar. Das Pflaster unterbricht die visuelle Ebene.

Die Braille-Schrift vermittelt visuell die Taktilität der verbleibenden Wahrnehmung. Sie stellt einen artifiziellen Code, beruhend auf einem Chiffrealphabet, dar, der blinden Menschen ermöglicht, geschriebene Informationen zu rezipieren und selber schriftliche Dokumente für andere Blinde zu verfassen. Dem artifiziellen Code kommt hier eine ähnliche Bedeutung wie der natürlichen Gebärdensprache für die Gehlörlosen zu. Auch hier ist der Code von Sehenden, Nichtbenutzern der Braille-Schrift, obwohl er wahrgenommen wird, nicht zu decodieren. Denn die Braille-Schrift als alphabetisches Sprachsubstitut reduziert das primäre Zeicheninventar zu einem sekundären mit binären Elementen: Erhebung, keine Erhebung. Die mediale Repräsentation des taktilen Codes über das Visuelle verschließt darüberhinaus auch den blinden Benutzern den Zugang, der Bildschirm kann die räumliche Struktur, die hier der Träger der Information ist, nicht vermitteln. Die Übertragung wird unterbrochen, das Medium scheitert in seiner verbindenden Zielsetzung, obwohl die Idee der Taktilität, des Abtastens der Zeilen, selber Bestandteil des Mediums ist. Denn auch darauf und auf die Digitalität von Information verweist die Blindenschrift.

3.3 Orte, Räume

Zunächst gibt es einen Außenraum. Es ist bereits eine echte Zwischenstufe zwischen einem Außen — Bäume, Büsche, Gräser, Sand, Himmel — und einem Raum: Gebäudewände und Mauern zu allen drei einsehbaren Seiten, kein Horizont. Es ist also keine freie Landschaft, sondern ein schon vor der filmischen Reproduktion bezeichneter Ort: Weg, Parkplatz, Hinterhof, Lagerhallen, Industriegebäude

Die Struktur der Außenmauern schließt sich bruchlos an den ersten Innenraum an, der sich als trennende Wand in das Bild schiebt. Der erste Innenraum wird ausschließlich durch Wand und Ecke bestimmt. Die Struktur der Steine, die auch auf der Tonebene aufgegriffen wird, gibt der Wand Festigkeit und Bestimmtheit in ihrer Setzung, die intensive Struktur hebt den materiellen Charakter hervor, schließt an die tastbare Braille-Oberfläche an und liefert so eine andere Dimension als die rein architektonischen Angaben.

Der Eingangsraum bleibt innerhalb des Filmes ein Durchgangsraum, Vorraum, Backstage, die provisorische, karge, hinterbühnenhafte Einrichtung unterstützt diese "Vorläufigkeit" des Raumes ebenso wie die unvollständige Definition des Raumes, die sich auf zwei Seiten und einen Teil des Bodens beschränkt.

Erst im "Spiegelraum" wird ein Teil der dritten Seite sichtbar, allerdings hier nur der Eingang, der gleichzeitig Lichteinfall und Ausblick ist. Der Spiegelraum bleibt als solcher virtuell, umso mehr Übergang, hier weniger im örtlichen als im mentalen Sinne. Der Spiegelraum ist direkt verknüpft mit dem Handlungsraum, in dem er sich befindet. Der Abgang, der sich zunächst im Spiegelraum vorbereitet, wird dann ausgeführt wieder vor dem Verlauf der Wand, die sich schon zu Beginn in das Bild einschob.

Der Spiegelraum bildet den Rahmen für den Auftritt in der Bahnhofshalle. Die Bahnhofshalle bildet den

zentralen Raum. Dieser Raum schließt sich nicht mehr an die vorangegangenen Räume an. Er tritt isoliert als "der Raum" auf. Als Halle ist er leer, die Lichtöffnungen und Zugänge bleiben verborgen, es ist vor allem ein geschlossener Raum. Die Wände sind stark auf ihre geometrisch-architektonische Grundform abstrahiert, ihre Materialbeschaffenheit kommt nicht zum Ausdruck. Entsprechend wurden sie von Sprayern als Oberfläche, als Matrix für ihre Graffiti benutzt, die sich auf ihnen eingeschrieben haben. Als Bahnhof ist der Raum Endstation, Terminal, aber auch Kreuzungspunkt verschiedener Wege. Innerhalb des Bildschirms oder der Projektion bildet er die Verräumlichung der projizierten Fläche ab, damit den Filmraum mit seinen illusionierten drei Dimensionen, steht also für die Illusion von Raum überhaupt.

Als Imaginationsraum umfaßt er den mentalen Kosmos, der den geistigen Konstellationen entspringt. Allen personifizierten Themen werden auf der schachbrettartigen Grundfläche ihre Positionen innerhalb dieser geschlossenen Weltordnung zugeteilt. Damit wäre der Raum also auch Bühne und Theater, die Positionen der Figuren sind (für den Film) inszeniert.

Der Raum unterbricht als Halle den Blick (zum Horizont), als Bahnhof die Fahrt, als städtischer Mittelpunkt und Treffpunkt die Bewegung, als Terminal die Information, als Bühne das Leben.

Im Mikro-Raum der Braille-Schrift und in den Unschärferäumen ist dagegen Raum als dimensionale Ausbreitung aufgehoben zugunsten einer flächigen Abtastung. Tiefe wird nur noch in der makrologischen Operation über die visuellen Informationen der Kamera, durch den Schärferraum, repräsentiert und in der Unschärfe dann völlig zugunsten einer Verlaufsfläche (im Abspann) aufgegeben.

3.4 Licht

Die Lichtsetzung, die im strengen Sinne auch schon als filmische Operation definiert werden könnte, nehme ich hier mit in die Objektebene auf, da in den Aufnahmen das Licht weitgehend als vorhandenes "Objekt" erscheint, d.h. entweder ausschließlich das natürliche Tageslicht unmanipuliert als Lichtquelle diente oder die künstliche Lichtquelle im Bild als Objekt erscheint (am Spiegeltisch).

Während das Licht in der Rahmenhandlung selber in seiner Richtung (Sonnenlicht bei der Ankunft) und Farbe (blaues Tageslicht auf der Mauer, gelbes Kunstlicht von der Lampe) dominant und "objekthaft" in Erscheinung tritt, entzieht es sich in der Halle dieser eindeutigen Bestimmung. Dort ist es nur noch die diffuse Anwesenheit von Helligkeit, die der Modulation der Körper in den Naheinstellungen dient und dem abstrakten architektonischen Raum in der Totale untergeordnet ist.

In der Rahmenhandlung verweist das einfallende und schattenwerfende Sonnenlicht in dieser naturalistischen Anwendung auf die Ausschnitthaftigkeit der Bilder und die unendliche Fortsetzung des realen Raumes (die Sonne als Himmelskörper).

In der Halle dagegen wird die Geschlossenheit des Raumes durch die fehlende Verortung einer Lichtquelle außerhalb unterstrichen. Die reflektierenden Wände und die matten Gläser der nicht sichtbaren Scheiben strahlen wie Leuchtwände, das Licht auf den Körpern ist das Licht der Körper und macht keine außerräumliche Realität nötig. Es ist die Abstraktion von Licht, wie der Raum in seiner Leere die Abstraktion von Raum darstellt und die Bodenfläche die Abstraktion von Fläche.

3.5 Handlung

Das Video läuft ab als ein Gang, ein Weg, der beschriftet wird, als Passus. Es gibt einen Eingang und einen Abgang, unterbrochen durch einen Auftritt, der auch ein Platz-Nehmen, eine Fixierung als (Fest-)Setzung ist.

Ein Mensch bewegt sich mit Fahrzeug und zu Fuß auf einen Stuhl zu, setzt sich, wirft einen Blick in den Spiegel, tritt ein in die Ebene der Reflexion und entwirft in der Spiegelung ein Kino im Kopf, das er in sich entdeckt.

Was sich in diesem Intervall abspielt, zwischen zwei Schnitten, die ohne die Unterbrechung den Film hätten fortlaufen lassen können, in seinem narrativen Detail-Realismus, verändert aber den Menschen und ist gleichsam Grund und Motiv für die Verwandlung, die auch eine Verstümmelung ist. Der Mensch geht ab als ein anderer, der gerade das ist, was er immer schon war.

Der Spiegel, vor den sich der Mensch setzt, schafft eine Reflexionsebene, die in der "Halbnahen" zunächst noch bewußt durch den Rahmen des Spiegels in das Bild eingebracht ist und die in der "Naheinstellung" vom Gesicht selber zur Ebene des Films wird.

In der Spiegelung erkennt der Mensch sich selbst ("Ich bins") und entdeckt darin sein (Kopf-)Kino. Dieses Kino spielt sich ab in einer Halle.

Der Raum präsentiert den geistigen Raum, in dem die verschiedenen Konstellationen durchgespielt werden können, den mentalen Kosmos. Aus diesem Grunde gibt es auch keinen Ein- und Ausgang, die vermeintlichen Türen an der Rückseite entpuppen sich als Mauerrelief, es gibt kein Fenster mit Aussicht, alles was denkbar ist, ist in diesem Raum. Dies begründet die "auraische" Aufladung, die der Raum erfährt.

Das Kopfkino inszeniert in diesem "Geistraum" verschiedene Konstellationen, die durch die Positionierung von mehreren Figuren präsentiert

werden. Zentrale Figur ist der Mensch selber. Er erscheint als Blinder, der sich in der reinen Geometrie des Raumes auf der Grundfläche mit seinem Taststock, der auch Taktstock ist, orientiert. So kann der "Nichtsehende" den Raum nur durch sein Durchschreiten erschaffen und findet an jeder Stelle, auf die er sich begibt, nur sich selber (Hier bin ICH), und an jeder Stelle, an die er gelangt, stößt er auf sich (ICH bin's), und alles um sich kann er nur als ein "um sich" erfahren (Es handelt sich um mich).

Die anderen Figuren sind gehörlos, sie verständigen sich visuell über die Gebärdensprache, ihr Blick durchdringt den Raum, den sie beherrschen. So findet der Mensch keinen Kontakt zu den anderen. In der Spiegelung wirft er immer nur sein Bild sich selber entgegen, darum ist er blind.

Das, was nicht gespiegelt wird, der Ton, verschwindet gleichzeitig im Hall der Halle, verliert sich im allgemeinen Hintergrundrauschen und der unendlichen Brechung an den Wänden. Nur die Zeit zieht sich mit dem Takt des Stockes hindurch.

Kontakt aufnehmen könnten der Blinde und die Gehörlosen nur über die körperliche Berührung, diese scheitert jedoch im Medium TV, denn es liefert uns nur auditive und visuelle Daten.

Die versuchte Annäherung steigert sich in drei Schritten:

- völlige Trennung zwischen dem Blinden und den Gehörlosen, die sich gegenseitig noch nicht wahrgenommen haben,
- Annäherung der Gruppe und des Blinden, die sich sehen bzw. von ihm gehört werden,
- intensive Einzelannäherungen.

Alle Versuche scheitern jedoch an der medialen Unterbrechung der visuellen bzw. auditiven Repräsentation.

Dieses Scheitern ist nicht erst das Ergebnis der letzten spannungsgeladenen Annäherung, sondern zieht sich von Anfang an durch die "Audiovision" hindurch.

Das Ergebnis der Reflexion in der Spiegelung wird dann als Motiv für die Verwandlung des Menschen aufgegriffen, er verklebt sich die Augen.

Der Passus wird fortgesetzt, nun tastend mit dem Stock auf dem Boden, auf der Suche nach der Unterbrechung, die die Grunderfahrung von Welt ist: die Nichtrepräsentierbarkeit des anderen, oder jedes Zeichen verweist nur auf sich selber (und seinen verweisenden Charakter).

Das ist der Ab-Gang.

4. Filmische Operation

Indem die Kamera photographisch aufzeichnet, erklärt sie das Festgehaltene zum Zeichen.

Die vorangegangene Darstellung sollte zeigen, daß die verwendeten Zeichen "schon als Zeichen vorproduziert"¹⁸ sind und primär noch nichts spezifisch Filmisches haben. Erst die Montage der Codes, die ein Bild, eine Einstellung, die Folge der Einstellungen im Film konstruiert, macht sie zu einer filmischen Erfindung, "und mit der Erfindung beginnt die filmische Rede".¹⁹

Im Folgenden sollen nun die einzelnen filmischen Codierungen über die angewandten filmischen Operationen erläutert werden, wobei ich mich auf die für mein Video relevanten Punkte beschränken möchte.

4.1 Bild

Das Bild ist die erste Ebene, in der die verschiedenen Einzelelemente in einer filmischen Codierung bzw. photographischen Codierung verbunden werden.

Eco stellt in der Kritik am "ikonischen Zeichen" fest, daß dessen Definition als "Zeichen, das einige Eigenschaften des dargestellten Objektes besitzt" unzutreffend ist. Vielmehr ist auch das ikonische Zeichen "gänzlich willkürlich, konventionell und unbegründet".²⁰

In der ersten Einstellung des Schärfezooms über die Braille-Schrift wird dies deutlich. Das Problem der medialen Repräsentation ist hier genau, daß die photographische Bezeichnung der Brailleschrift keine Eigenschaft des dargestellten Objektes hat. Mit dem ganz schmalen Bereich der Tiefenschärfe, der die Schrift abtastet, verschmiert der Code in der Unschärfe, es "entsteht keine Kommunikation, sondern Geräusch (noise)".²¹

Die so angestrebte "andere Legende der Sinne" resultiert aus der makrologischen Operation der vergrößernden Detailaufnahme.

Innerhalb des Filmes kann jedoch gegen den Code nur bis zu einem bestimmten Grad verstoßen werden, gerade soweit, daß sich diese Inszenierung von "Rauschen" im Kontrast zu decodierbaren informierten Bildern abhebt.

Zudem ist das "Verschmieren" der Code-Ebene durch die filmische Operation (hier der Unschärfe) nur eine Ebene; auf der Objektebene sind oben schon ähnliche Funktionen beschrieben worden (z.B. für die Gebärdensprache).

Die Bilder der Rahmenhandlung unterbrechen das "Rauschen" des Schärfezooms. Die Bilder dieser Einstellungen orientieren sich stark an den konventionellen Vorgaben, so daß die Objekte und die Handlung rezipiert und decodiert werden können, ohne den Vorgang der filmischen Repräsentation selber bewußt zu machen.

Die Kamera wechselt in vier Schritten ohne größere Sprünge von der "Halbtotale" im Hof über "Halbnah" im Raum und "Nah" vor dem Spiegel zu einer "Großaufnahme" des Gesichtes im Spiegel und wieder zurück. Zwischen der Außenaufnahme und den Innenaufnahmen gibt es einen Perspektivewechsel von Bodenhöhe zu Augenhöhe, doch diese Perspektive verbindet über die verschiedenen Teile hinweg Hof, Halle und Abgang zum Schluß des Filmes. In allen drei Fällen ist auch die Einstellungsgröße den Gegebenheiten entsprechend groß gehalten.

In die "Totale" der Halle aus Bodenperspektive sind verschiedene Bilder zwischengeschnitten, die keine einheitliche Cadrage mehr haben. Ich glaube nicht, daß es Sinn macht, jede einzelne dieser Einstellungen hinsichtlich ihres Standpunktes, Cadrage, Aufnahmeachse zu analysieren, natürlich haben sie als Bilder diese Eigenschaften, doch waren sie nicht im einzelnen geplant, sondern sind sehend, der Bewegung der Personen folgend oder dieser entgegenwirkend, aus der freien Hand entstanden. Dies ist gleichzeitig ihr gemeinsames Charakteristikum, aber vor allem auch ihr Kontrast

zur unbewegten Totalen, zu der sie formal kaum noch eine Verbindung stiften, sondern die sie kontrastieren. Die Zoom-Optik der Hi-8 Kamera und ihre Frei-Hand-Führung löst sich ab von den kinematographischen Bestimmungen und begibt sich in den Bereich des Amateur- oder Dokumentargenres. Godard positiviert eine solche Einsatzmöglichkeit deutlich: "Wenn man bei Aufnahmen mit Video den Zoom wie ein Amateur verwendet, kann man damit auch ohne die ganze technische Crew gute Resultate erzielen. Ich glaube, daß mir das etwas gefehlt hat [in dem Film "Sauve qui peut"]."²²

Gerade aus der Verweigerung des Professionellen bei dieser Aufnahmetechnik schöpft Godard. Eine solche Auseinandersetzung halte auch ich für ganz elementar, gerade innerhalb meines Videos. Die Bedeutung und die damit verbundenen Problematik beschreibt Godard ein Stück weiter: "Als ich anfing, mit der Kamera auf der Schulter Film zu machen, hat man mir gesagt: es wackelt. Dann habe ich mich hingestellt, alles wurde etwas unbeweglich, und man sagte mir: das ist zu statisch ... Jedenfalls muß man da wieder hinkommen."²³

4.2 Bewegung

Die verschiedenen Teile des Videos zeichnen sich durch die spezifischen Bildcharakteristiken, aber auch durch verschiedene Arten der Kamerabewegung aus.

Für die Brailleschrift wandert der Schärfe-Bereich als schmaler Streifen bei feststehender Kamera tastend über die Bildfläche.

Die Totalen aus Bodenperspektive weisen ausschließlich Objektbewegungen auf, die Kamera, die Schärfe und die Brennweite sind fixiert, absolut unbeweglich. Der Bildausschnitt selber wird so bewegungslos wie der dargestellte Raum, selber ein Teil von diesem, die unbewegte Kamera unterstreicht insbesondere in der Halle mit der Zentralperspektive und dem geschlossenen Raum die Architektur als absolute Konstante gegenüber den bewegten Individuen darin.

Die Bewegung der zwischengeschnittenen subjektiven Kamera in der Halle ist oben schon angesprochen worden. Die Kamera wird, obwohl dokumentierend, selber Bestandteil der Aktion. Alles ist in Bewegung, wobei die Kamera auf kleinste Aktionen reagiert, Fingern und Händen folgt, oder sich in Reißschwenks um eine relativ bewegungslose Person dreht.

Die Kamera ist bewegt, der Zoom bewegt die Ausschnittgröße, die Schärfe springt und wandert, Perspektive und Achse wechseln ebenso schnell, wie sich die Personen im Raum bewegen.

Im Blick dieser "lebendigen" Kamera verschwindet der Raum, es bleiben nur die Bewegungen der Menschen und des (Kamera)Blickes.

In der Spiegelszene wird die Kamera ebenfalls ohne Stativ geführt, hier sind jedoch die Bewegungen ganz stark zurückgenommen. Es gibt einen verfolgenden Schwenk beim Eintreten in den Raum, danach ist die Kamera unbewegt. Das Bild wirkt, ohne daß dies bewußt wahrgenommen würde, etwas lebendiger als

vom Stativ, insbesondere beim Schwenk, und nimmt damit eine Zwischenstellung zwischen der Unbewegtheit der Totalen und der dokumentarischen Kamera ein.

4.3 Dauer, Geschwindigkeit

Der Dauer der Einstellungen und der Laufgeschwindigkeiten kommt eine zentrale Bedeutung in dem Video zu.

Beide Aspekte thematisieren die Zeit. Innerhalb des Videos gibt es prinzipiell drei Formen, mit der filmischen Zeit umzugehen.

In der Rahmenhandlung wird die Zeit von der Handlungsdauer bestimmt. Das "sensomotorische Band" ist noch nicht gerissen, die Handlung wird ohne Sprünge über die verschiedenen Schnitte hinweg in einem naturalistischen Detailrealismus erzählt. Die filmische Zeit illusioniert ein 1:1 Verhältnis zur realen Zeit.

Innerhalb der Binnenhandlung, der Bahnhofshalle, fallen zwei Zeitgebungen auseinander. Es ist zum einen die Zeit der "totalen Einstellung", die kontinuierlich, ebenfalls der realen Zeit entsprechend, abzulaufen scheint und die Zeit der unterbrechenden dokumentarischen Teile. Diese Teile lösen sich heraus aus der zeitlichen Verankerung, werden über Zeitlupen verfremdet, "keine genauen, exakten Zeitlupen, sondern eher Dekompositionen [...]. Dekompositionen der Vergangenheit in dem Augenblick, wo sie die Gegenwart der Personen komponiert."²⁴ Diese "nachträglichen" Zeitlupen, besser Geschwindigkeitsveränderungen, verselbständigen sich im Verlauf zunehmend, lösen sich immer mehr von der situativen Verbindung mit dem Geschehen in der Totalen, werden immer gedehnter, unterbrechen immer länger und deutlicher die Handlung, und mit dem letzten Bild wird dann die Annäherung durch die extrem gesteigerte Verlangsamung aufgehoben.

"Jetzt dagegen ist das Zeit-Bild selbst direkt geworden mit seinen zwei dissymmetrischen, nicht totalisierbaren Seiten, die im Moment ihrer Berührung sterben, einem Außen, das weiter entfernt liegt als alles Innere".²⁵

Diese Verlangsamung zeigt zu Beginn schon der tastende Schärfezoom über die Brailleschrift. Die Zeit kristallisiert sich hier selber heraus, ohne einer Handlung zu folgen, wird erfahren als reine Dauer (der wandernden Schärfe) und das "Problem des Zuschauers wird nun heißen: `was ist auf dem Bild zu sehen?' (und nicht mehr: `Was ist auf dem nächsten Bild zu sehen?')"²⁶. Im Gegenteil, die Handlung bricht herein und unterbricht das Zeit-Bild, zu einem Zeitpunkt (nach 100 Sekunden), zu dem der Zuschauer bereits die Hoffnung auf weitere Bilder aufgegeben hat.

Damit bezieht sich der Schärfezoom auf die direkte Darstellung der Zeit durch Opto- und Sonozeichen nach Deleuze, die Handlung dagegen auf die "alte Formel": motorische Situation/indirekte Repräsentation der Zeit.²⁷

4.4 Manipulation

Die nachträglichen Bildmanipulationen im Video stehen in einem direkten Zusammenhang zu der vorangegangenen Zeit-Thematik.

Die Dauer der Einstellungen von der Halle in der Totalen sind verhältnismäßig lang gewählt, obwohl sie nicht zeitgedehnt (Lupe) sind.

Ihre Länge wird nun durch die farbliche Manipulation unterstrichen. Das "Verweißen" des Bildes entzieht diesem eine Anzahl von Detailinformationen, die den Blick beschäftigen würden. Umso mehr das Bild im Weiß verschwindet, um so stärker werden die Einstellungen als "Dauer" erfahren.

Diese Dauer der Totalen wird zunächst unterbrochen durch die kurzen Zwischenschnitte der dokumentarischen Kamera. Die Manipulation dieser Bilder hat sie zudem graphisch härter und kontrastreicher gemacht, so daß sie sich außer in ihrer Bewegtheit und der zeitlichen Kürze auch durch ihre optische Prägnanz von dem verschwimmenden Raum abheben.

Erst mit der zeitlichen Dehnung dieser Bilder kippt das Verhältnis um, beide Einstellungen unterbrechen sich gegenseitig und zum Schluß ist es die letzte dokumentarische Einstellung, die "dauert", unterstützt durch das Fehlen von Ton und die graphisierte Bildfläche.

Das verrissene Bild, die extreme Verlangsamung (15%) und die graphische Manipulation lassen am Ende gemeinsam das Bild als "Bild", einem Gemälde ähnlich aus der Zeit des Filmes herausfallen und führen damit zum "Riß des sensomotorischen Bandes"²⁸. Die Situation der Begegnung zwischen dem Blinden und den Gehörlosen findet keine Fortsetzung, die Aktion wird unterbrochen durch die rein optische und akustische Situation, auf die die Personen nicht mehr zu reagieren wissen.

4.5 Schnitt

Der Film bezieht die Bewegung seiner Rede aus dem Schnitt, dem Wechsel der Einstellungen, ihrer Montage. In dem Video nutze ich nur den harten Schnitt, da dieser in der reinsten Form "Schnitt" überhaupt thematisiert und dem Thema der Unterbrechung so gerecht wird. Blenden kamen alleine aus diesem Grunde schon nicht in Frage.

Der "Cut" hat zunächst sowohl trennenden als auch verbindenden Charakter. Aber jeder Schnitt unterbricht: einen vorangegangenen Ausschnitt, eine bestimmte Perspektive, eine Zeit, eine Bewegung, eine Laufgeschwindigkeit, eine Lichtsetzung ...

Der erste Schnitt ist der tiefste in meinem Video. Mit ihm bricht in das Opto-/Sonozeichen des Schärfezooms eine narrative Struktur, die Handlung unterbricht den Blick.

Die folgenden drei Schnitte verknüpfen die wechselnden Perspektiven der durchlaufenden Handlung. In dem Raum mit Tisch und Spiegel sind es "unsichtbare Schnitte", die Handlung läuft ohne zeitlichen Bruch weiter, nur die Kameraeinstellung wechselt (z.B. der Schnitt während des Öffnens des Koffers).

Der Schnitt zur Binnenhandlung, zur Bahnhofshalle, ist der nächste Schnitt, der unterbricht und diese andere Imaginationsebene zwischenschiebt. Die Rahmenhandlung wird später wieder genau an derselben Stelle aufgenommen.

Die Schnittfolge innerhalb der Binnenhandlung verbindet ganz verschiedene Ebenen, die parallel montiert sind. Totale/Handycam wechseln sich meist gegenseitig ab. Es gibt aber auch Schnitte innerhalb der dokumentarischen Bilder: in die Bewegung des Zooms (auf einen Gehörlosen zu) hineingeschnitten wird der Kopf des Blinden an der Wand, wieder Schnitt in den Zoom, wieder zum Kopf.

Wird zunächst die längere Einstellung der Totalen durch die kurzen dokumentarischen Teile unterbrochen, verändert sich das Verhältnis im Verlauf.

Es gibt eine extrem kurze Schnittfolge zum Höhepunkt der Begegnung an der hinteren Wand, bei der "Totale" (Halle) und "Nah" (Blinder mit Stock) mit jeweils wenigen Frames wechselnd parallel geschnitten sind. Danach wird der Schnitt gleichmäßiger, die Dauer der dokumentarischen Elemente nehmen zu, noch kurz unterbrochen durch die Totale, lösen sie sich zunehmend und die letzte Einstellung dauert an und wird erst mit dem Schnitt zurück zum Spiegel unterbrochen und abgebrochen, bevor die Begegnung ein Ende gefunden hat. Mit der offen gelassenen Binnenhandlung schließt dieser Schnitt die Klammer zur Rahmenhandlung.

Der letzte Schnitt zum Abspann unterbricht nicht mehr die Handlung, sondern schließt nach dem Abgang des Schauspielers punktgenau auf dem letzten "Tack" des Blindenstockes mit der Unschärfe und schließt damit die zweite Klammer, der infinite Prozeß der Klammerung, der eingeschobenen Unterbrechungen zeichnet sich ab: am Ende erscheint wieder das Programm des Senders, der den Film ausstrahlen würde, das zu Beginn durch den Film unterbrochen worden wäre, oder die helle Wand des Raumes N1.40, bevor die Projektion begonnen hätte.

5. Ton

5.1 Theoretische Vorüberlegungen

Der Riß zieht sich quer zwischen Bild und Tonspur.

Schon mit der Aufnahme durchlaufen die auditiven und akustischen Informationen eine getrennte Produktion. Die Apparatur der Kamera und der Tonaufzeichnung unterwerfen den Schauspieler, der "für zwei" Systeme spielen muß, getrennten akustischen und optischen Tests.(Benjamin) Das audiovisuelle Medium erscheint immer als die "Fusion des Risses"(Virilio).

Bild und Ton werden willkürlich miteinander verknüpft, in den meisten Fällen ausschließlich unter "Synchronitäts"-Gesichtspunkten.

Ist die Verbindung zwischen den beiden Ebenen erst einmal getrennt gedacht, kann der Ton unabhängig behandelt und gestaltet werden. Jede Verknüpfung mit der Bildebene muß dann aber ganz bewußt eingesetzt werden.

Grundlage für meine konzeptionellen Überlegungen waren Texte und Werke von Stockhausen und Cage, die sich beide in sehr unterschiedlicher Weise mit "Unterbrechungs-Thematiken" auseinandergesetzt haben.

Ich habe insbesondere die Position Cages zum "Geräusch" und der "Stille" und von Stockhausen die analytische Zerlegung der Töne in ihre verschiedenen tonalen Charakteristika, mit denen er dann isoliert neue Klanggebilde synthetisiert, für die konzeptionellen Überlegungen zu der Tonebene des Videos herangezogen.

Nach Cage ist die "Unterbrechung genauso wie die Töne Bestandteil der Musik", und die "Stille hat den selben Stellenwert wie der Ton".²⁹ Musik, verstanden als eine Abfolge von Tönen mit zwischengeschalteten Intervallen, ist immer durch die Unterbrechungen strukturiert. Der Pause und den Zwischenräumen, die den Rhythmus erzeugen, kommt eine zentrale

Bedeutung zu, und dies nicht erst seitdem der digitale Beat der CDs alles Tönende 48 000 mal in der Sekunde auf 16 gewonnene bits hin testet.

Eine andere Form der Unterbrechung von Musik durch Musik sind die Geräusche. John Cage hat sich in seinen Werken vor allem auf diese "schillernde Vielfalt des Nichtstrukturierten", die "einfachen Geräusche der Umwelt" konzentriert.³⁰

Eine Möglichkeit, mit Geräuschen zu arbeiten, ist, Stille zu produzieren. Cage hat mit seinem "stillen Stück" (4'33") von 1952 drei Sätze Musik geschrieben, in der kein einziger hörbarer Ton auftritt, da er nur mit Tönen gearbeitet hat, die "Dauern" haben, aber keinen Klang.

Cage hatte gehofft, "anderen Leuten das Gefühl vermittelt zu haben, daß die Geräusche ihrer Umwelt eine Musik erzeugen, die weitaus interessanter ist, als die Musik, die man im Konzertsaal hört."³¹

Aber "die meisten Leute haben das Wesentliche nicht begriffen. Es gibt keine Stille. Das, was man als Stille empfand war voller zufälliger Geräusche - was die Zuhörer nicht begriffen, weil sie kein Gehör dafür hatten. Während des ersten Satzes (bei der Premiere) konnte man draußen den Wind heulen hören. Im zweiten Satz prasselte der Regen aufs Dach, und während des dritten machte das Publikum allerhand interessante Geräusche, indem sie sich unterhielten oder hinausgingen."³²

Eine andere Möglichkeit ist das Einfangen von Geräuschen, Cage hat auch diesen Weg beschritten und Stücke geschrieben, in denen "eine Aufnahme dieser Straßengeräusche" teilweise verarbeitet wird."³³

Das aktive Entlocken von Tönen aus den sonst stummen Gegenständen selber, ist eine weitere Technik, Geräusche zu erzeugen, zu der Cage der abstrakte Filmmacher Oskar Fischinger anregte mit der Aussage: "Jeder Gegenstand hat eine Seele, und diese Seele kann befreit werden, indem der Gegenstand in Schwingung versetzt wird." Daraufhin begann Cage "auf Gegenstände zu schlagen, sie zu stoßen, zu reiben, mit Percussion zu arbeiten".³⁴

Alle drei Formen des Geräuschs und der Geräuschbildung werden in dem Video aufgegriffen und zur Gestaltung der Tonebene genutzt.

Die Bezüge der Konzeption des Videos zum Werk Stockhausens liegen vor allem in den analytischen Ansätzen des Komponisten.

Sein Vorgehen erinnert an das in der Arbeit beschriebene Zerlegen der Bewegung bei der Serienphotographie, der Zerlegung der Bilder in Punkte und das der Pixel in digitale Bitfolgen. Stockhausens Ansatz führt so zu einer konsequent elektronischen Musik noch bevor Sampler und Computer in die Tonstudios eingezogen sind, es geht nicht um die elektronische Imitation instrumentaler oder geräuschhafter Klänge, sondern, "Komposition" von Musik ausgehend von und mit den elementaren Toneigenschaften:

1. Tonhöhe (Harmonik-Melodik)
2. Tondauer (Metrik-Rhythmik)
3. Tonfarbe (Phonetik)
4. Tonlautheit (Dynamik)
5. Tonort (Topik)

Stockhausen trennt sich von der hier aufgeführten "Rangordnung der Toneigenschaften in der bisherigen abendländischen Musik". Mit der Nutzung elektronischer Klänge kann Stockhausen jeden dieser Aspekte gezielt festlegen, ohne vorgegebene Konstanten in Kauf nehmen zu müssen.³⁵

Die kleinste und reinste tonale Einheit bei ihm ist der Sinuston. Die "reine Schwingung, die man elektrisch erzeugen kann" und der "alle klangliche Vielfalt zugrundeliegt", wird in seinen Werken dann Modulationen unterworfen, die den kompositorischen Ansprüchen an die oben genannten tonalen Charakteristika exakt entsprechen.³⁶

Weiter führt Stockhausen ganz im Sinne der Atomisierung von Welt und Information, die im Kapitel über die indifferente Aufnahmestruktur ausführlich dargelegt wurde, auch die Schwingung weiter zurück auf die Vorstellung, "daß ein Sinuston nichts anderes ist als eine Verstärkung der rauschenden Elektronenbewegung, die in regelmäßige Schwingung versetzt wird."³⁷

Auch Stockhausen schreibt der Unterbrechung musikalischen Wert zu. Indem die Musik "Ordnungsverhältnisse in der Zeit" darstellt, ist sie auf Veränderungen im Schallfeld angewiesen. Der "Stille" zwischen Tönen kommt auch hier eine den Tönen gleichgestellte Bedeutung zu.

Daß andererseits musikalisch umgesetzte "Unterbrechung" nicht so offensichtlich Musik unterbrechen muß, wie man sich das nach den bisherigen Ausführungen vorstellen könnte, zeigt das Stück "Stop" von Stockhausen. (die Aufnahme der Londoner Version von 1973). "Die Klangliche Entwicklung" wird in diesem Stück" immer wieder durch Geräusche - durch geräuschhaft gefärbte Stille - gestoppt."³⁸

5.2 Vertonungskonzept.

Im Sinne der Unterbrechung zwischen Bild und Tonspur soll der Tonebene eine eigene Gestaltung zukommen.

In ihrer Anlage orientiert sich die Vertonung an den drei oben aufgezeigten Formen von Geräusch nach John Cage.

Es sind die "Stille" (das Fehlen von Ton, das die Geräusche der Rezeptionssituation, der Zuschauer/-hörer, präsentiert), das "Alltagsgeräusch" des O-Tons und die Geräusche von Gegenständen, die zum Tönen gebracht werden.

In der chronologischen Abfolge treten folgende Formen des Geräuschs auf:

1. Der Geräteton, das schleifende und vibrierende "Summen" der unbespielten Tonspur des Video-Bandes in Zeitlupe (10% Laufgeschwindigkeit).
2. Das Geräusch des O-Tons der hereinbrechenden Handlung: der Wind am Mikrofön, der Wind in den Bäumen und Gräsern, die Motor- und Autogeräusche, die Vogelstimmen im Hintergrund, die zugeschlagene Autotüre, die Schritte des Schauspielers, in einem realistischen Sinne synchron zum Bild.
3. Stille, auch das Fehlen von "Atmo" des Raumes, die den O-ton unterbricht und zunächst rein negativ als "Fehlen" von Geräusch registriert wird.
4. Das Materialgeräusch der Steine, das den sonst stumm in der Mauer sitzenden Formen durch "stoßen und reiben" entlockt wurde, und das Geräusch des Tast-Stockes, der zunächst Takt-Stock ist, indem er noch nicht im Bild tastend Raum schafft, sondern unabhängig von der visuellen Information auf der Tonspur taktend Zeit schafft.

5. Das Geräusch der Halle, das in der Fülle an nicht mehr zuordnenbaren Tönen das Hören gleichsam zu einer "Taubheit" führt, auch als O-Ton, aber sich verselbständigend im Gegensatz zu der "Auto-Szene". Die Töne, die sich in der Halle fangen und hallend verdoppeln, stammen nicht nur aus dem eingesehenen Bildfeld, sondern werden von zwei Seiten aus dem Off hereingetragen:

Verkehrsgerausche und Vogelstimmen vom Vorplatz, Zug- und S-Bahngeräusche von den Gleisen, Schritte, Stimmen und Rolltreppentöne aus dem Seitengang.

In der "Halle" wird das Rauschen der Geräusche so stark, daß es, obwohl synchron zum Geschehen aufgenommen, sich verselbständigt. In einer Entsprechung zu der Erfahrung von "Gehörlosigkeit" macht hier das Hören taub, alle Frequenzbereiche sind mit Tönen besetzt. Der verselbständigende Eindruck wird dadurch erhöht, daß die Schallquellen zu keinem Zeitpunkt optisch aufgelöst werden. Aus diesem "chaotischen Gundrauschen" schafft der Tast-Stock als Takt-Stock immer wieder eine labile Ordnung, die allerdings schnell wieder zusammenbricht. Der Blindenstock liefert den einzigen Hinweis darauf, daß der O-Ton zeitgleich der Halle entnommen ist. Mit jedem "Tack" werden Bild und Tonspur zusammengeheftet und fallen wieder auseinander, sobald der Schauspieler innehält. Unterbrochen wird der bestätigende Charakter des synchronen O-Tons durch den O-Ton selber.

6. Das Vogelgezwitscher ist Bestandteil beider O-Ton-Sequenzen. Sowohl in der Halle als auch auf dem Hinterhof sind Amseln und Spatzen zu hören. Obwohl die Vögel selber im Off sind, sind sie integraler Bestandteil der "natürlichen Geräuschkulisse", herausgelöst aus dieser bekommen sie deutenden und bedeutenden, also Zeichencharakter. Im "Spiegelraum" sind sie noch Rückverweis auf die "Außenszene", aber auch schon Hindeutung auf folgendes. Ihr Zwitschern wird der switchenden Handlung am Lichtschalter zugeordnet, was noch keinen Sinn zu machen scheint. In der Zuordnung zu den Gehörlosen (Sandy) gibt der Vogel Sandy eine Stimme und

entzieht diese gleichsam, indem der Ton auf das Fehlen der akustischen Information verweist, das Zwitschern verweigert die semantische Ebene. In der Zuordnung zum Mund des Schauspielers in der Detailaufnahme wird die Vogelstimme zum Sinnbild für "Stimme/Sprache" überhaupt und verweist trotzdem im Rückgriff auf das Fehlen dieser Ebene bei den Gehörlosen.

6. Die Stille bricht herein in die längere Zeitlupensequenz zwischen der Gehörlosen (Elke) und dem blinden Schauspieler in der Halle. Diese Unterbrechung der Tonebene verbindet die letzte Einstellung in der Halle mit der nachfolgenden Spiegelszene.

7. Das Geräusch des Blindenstocks strukturiert wieder taktend die Zeit und läuft im Verlauf der letzten Szene langsam tastend mit der Bildebene zusammen. Beim "Abgang" des Schauspielers ist der taktende Ton synchron zum tastenden Stock geworden, aus dem Takt-Stock der Tast-Stock, und die Schritte des "passierenden" (Ab-)Ganges kommen hinzu, Bild und Ton sind fusioniert.

8. Der Abspann bricht mit dem summenden Geräteton das letzte Bild ab.

Die Tonebene wird angelegt auf einer 8-Spur-Maschine, eine Spur ist mit dem LTC (Longitudinaler Time Code) belegt. Die Abfolge von 1000Hz und 2000Hz Tönen, die den "Eisen" und "Nullen" entsprechen, stellen einen 80 bit TC dar. Entsprechend dieser Spurenaufteilung sollen die verbleibenden 7 mit verschiedenen tonalen Aspekten belegt werden.

Im folgenden führe ich die Spurenbelegung und eine Charakterisierung der Geräusche nach den analytischen Kategorien Stockhausens an:

Spur 1: GERÄUSCH, O-Töne
Liefert Geräusche im Sinne von Cages "Straßengeräuschen". In ihrem chaotischen Schwingen entziehen sie sich musikalischen Kategorien und wirken entweder bestätigend als

Bestandteil einer naturalistischen Aufnahme oder werden bewußt wahrgenommen, weil sie dem visuellen Eindruck nicht mehr entsprechen, obwohl sie rein technisch synchron zu den Bildern gekoppelt sind.

Spur 2: TOPIK,
Off-Set Halle, um 2 Frames verschobener O-Ton.
Töne verortet das Ohr durch das Erkennen von Verschiebung.
Durch Zeitdifferenzen der eintreffenden Töne wird Raum hörbar. Der Hallen-O-Ton ist auf dieser Spur um zwei Frames verschoben aufgenommen, um den Raumeindruck zu verstärken.

Spur 3: METRIK und RHYTHMIK,
Geräteton und Blindenstock.
Während die 100 Sekunden Dauerton zu Beginn des Videos den Aspekt der Tondauer bewußt macht, teilt der kurze Ton des Blindenstockes die Zeit ein und auf durch eine Art Taktgebung. Der Wechsel in den zeitlichen Abständen ändert den Rhythmus; beim suchenden Tasten, also immer wieder wechselnden Intervallen, wird der "musikalisch, rhythmische" Aspekt wieder zerstört und die Töne vereinzelt.

Spur 4: TOPIK, Zweites Mikrofon Blindenstock
In der örtlichen Verschiebung im Sinne des Stereo-Effektes wird die räumliche Zuordnung besonders deutlich. Der Stock ordnet die Punkte dem Raum zu, und auf der Tonebene wird die Verortung des Stockes, der beim Abgang von rechts nach links wandert, räumlich repräsentiert.

Spur 5: PHONETIK, "sprechende" Stein-Geräusche
Die mit den Steinen erzeugten Geräusche arbeiten mit der Tonfarbe. Das Reiben und Schlagen läßt die Steine mit Tonfarbenschwankungen "sprechen". Die Information in der lautlichen Kommunikation zumindest der indoeuropäischen Sprachen wird ausschließlich mit phonetischen Differenzen übermittelt. Dynamik und Harmonik haben "nur" formal gestaltenden Wert.

Spur 6: RHYTHMUS, TONHÖHE, DYNAMIK,

Vogelstimme

Im Gegensatz zur menschlichen Sprache wird die Information in den Vogelgesängen über den Rhythmus, Tonhöhe und Lautstärke vermittelt, während die Tonfarbe bei fast allen Arten artinvariant ist.

Spur 7: STILLE, Fehlen jeder Schwingung.
Um mit der Stille bewußt gestalten zu können, muß ihr beim Produktionsablauf ein Ort zugeteilt werden. Die 7. Spur wurde als Tonquelle für die "Stille" gewählt.

Spur 8: 80-bit Time Code,
Codierung der digitalen Information über
Tonhöhenunterschiede: (1000Hz/2000HZ)
(MELODIK)

Die digitale Information floß nur verdeckt in die Vertonung ein. Sie synchronisierte alle Tonschnitte mit den gewünschten Zielstellen auf dem Video-Master.

6. Unterbrechung

Im Sinne einer Ästhetik des Scheiterns realisiert sich die "Unterbrechung" im Video in der kinematographischen Repräsentation einer Begegnung.

Die auf der Handlungsebene inszenierte Begegnung zwischen dem gespielten Blinden und den Gehörlosen muß in der medialen Repräsentation scheitern, weil die verbleibende Code-Ebene für die zu schaffende Verbindung taktile Natur ist, sich also dem Audiovisuellen entzieht.

Die "Unterbrechung" bezieht sich also zum einen auf das filmische Repräsentationsverhältnis, zum anderen meint es aber auch die Repräsentation des Filmes durch den Titel, der ebenso "Begegnung" hätte lauten können.

Auf die Frage, worin die Funktion eines Filmtitels besteht, möchte ich mit Jean-Luc Godard antworten: "Er soll dem Film eine Richtung geben [...], steht also nicht für die Botschaft oder die zentrale Aussage des Films. [...]"

Der Titel beschreibt keine Zentrallinie, er ist Linie unter anderen. [...]

Die Funktion des Titels produktiv zu wenden, heißt, ihn als Bild zu nehmen, das sich den anderen hinzufügt, als Teil des Werkes selbst [...].

Gewöhnlich soll ein Titel das Werk kommentieren, erläutern oder zusammenfassen, auf jeden Fall aber einen Schlüssel zur Interpretation geben. Sei es, daß er eine Frage aufwirft, die im Laufe der Geschichte beantwortet wird, sei es, daß er ein Ereignis ankündigt, das sich später erfüllt: er ist Bestandteil eines Rätsels, das seine Entsprechung im hermeneutischen Kode der Geschichte hat. Die Auflösung des Rätsels konstituiert das Werk als Ganzes, als geschlossenes System - vor allem da, wo der Titel als Symbol, Metapher oder Allegorie eingesetzt wird. Im Kern nimmt er bereits die Moral der Geschichte vorweg. Das damit intendierte Verhältnis der Repräsentation zwischen Titel und Werk basiert

auf der Vorstellung einer Äquivalenz. Der Titel soll nicht mehr versprechen, als das Werk hält, es darf kein überflüssiger Bedeutungsrest entstehen, der nicht durch die Geschichte absorbiert wird [...].

An die Stelle der klassischen Form der Repräsentation ist eine andere getreten.

Im Zeitalter der universellen Austauschbarkeit ist nicht der Verweis auf den Gebrauchswert des Produkts (auf die Bedeutungsfunktion des Werkes) entscheidend [...]. Er wird zum Werbeträger, der das Werk repräsentiert, ohne ihm einen Sinn zu geben. [...] Der Titel funktioniert nicht länger als Sinnspiegel der vom Autor hinterlegten Intentionen."³⁹

Der Begriff "Unterbrechung" komprimiert die vorangegangene These über die Entkopplung von Werk und Werktitel zu einem einzigen Wort.

Dieses Wort als Titel zu meinem Video wird zum Kommentar über sein Verhältnis als Titel zum betitelten Werk.

Damit reflektiert es ein Verhältnis und unterbricht als diese Reflexion den tradierten Zusammenhang von Titel und Werk ...

Unterbrechung, 6.7.1993.

V. Anhang

1. Anmerkungen

vorläufige Unterbrechung

1) Formuliert in Virilio, Paul und Lotringer, Sylvère, Der reine Krieg, 1984, dazu einige Positionen aus dem Gespräch

"[S.L.] Wir können etwas lernen von jenem Akzidenz, dem Unfall, und von jener Unterbrechung, dem Aus-)Fall."

"[P.V.] Funktionen des Innehaltens, des Aussetzens"

"[P.V.] Eigentlich interessieren mich alle Unterbrechungen, von der kürzesten bis zur längsten, d.h. dem Tod."

"[S.L.] Auch beim Schreiben arbeitet man mit Unterbrechungen. So schrieb Nietzsche Aphorismen, die Unterbrechungen des Denkens darstellen."

"[P.V.] Mit der Ästhetik des Verschwindens ist mir aufgefallen, daß Unterbrechungen, Unfälle und Dinge, die man abbricht, wichtig und produktiv sind."

"[V.P.] Für mich ist es sehr wichtig, daß man auch etwas abbrechen kann."

2) Martina Dobbe in dem Artikel "Die Unterbrechung der Kommunikation" in Graphis 1993 über die Arbeiten von Uwe Loesch "Kommunikationsdesign ist Unterbrechung der Kommunikation, durch die Kommunikation verbraucht wird. [...] Dass Unterbrechung, dass Distanz nicht nur Entfernung meint, sondern zugleich Beziehung einschliesst. [...] kommunikative Unterbrechungen."

in diesem Zusammenhang auch

Barthes, Roland, Das Reich der Zeichen, Frankfurt am Main 1981, S. 76

"Le Signe est une fracture que ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe."

3) Virilio, 1989

I.

Von der Unterbrechung des Kontinuums
zum Kontinuum der Unterbrechungen

1) Arte Themenabend, Ca Roule - Fahren, Fahren, Fahren

2) Arte Themenabend, Ca Roule - Fahren, Fahren, Fahren

3) Arte Themenabend, Ca Roule - Fahren, Fahren, Fahren

4) Arte Themenabend, Ca Roule - Fahren, Fahren, Fahren

1. Kinetik

1) Virilio, 1978, S.74

2) Virilio, 1978

3) Virilio, 1986, S.38

4) Virilio, 1986, S.87

5) Virilio, 1986, S.88

6) Virilio, 1986, S.104

7) Virilio, 1986, S. 97

8) Virilio, 1986, S.88

9) Virilio, 1980, S.143

10) Virilio, 1980, S.139

11) Zielinski, 1989, S.74

12) Virilio, 1978

13) Virilio, 1980, S.136

- 14) Virilio, 1978
- 15) Virilio, 1986, S.88
- 16) Zielinski, 1989, S.52
- 17) Virilio, 1978
- 18) Virilio, 1986, S.104
- 19) Virilio, 1986, S.99
- 20) Virilio, 1986, S.72
- 21) Virilio, 1986, S.72
- 22) Virilio, 1980, S.177
- 23) Virilio, 1980, S.177
- 24) Virilio, 1986, S.105
- 25) Virilio, 1986, S.68
- 26) Virilio, 1986, S.105
- 27) Virilio, 1986, S.49
- 28) Virilio, 1986, S.105
- 29) Virilio, 1978
- 30) Virilio, 1980, S.110
- 31) Virilio, 1980, S.112
- 32) Virilio, 1978
- 33) Virilio, 1980., S.116
- 34) Virilio, 1986., S.73
- 35) Virilio, 1986., S.73
- 36) Virilio, 1986., S.83
- 37) Virilio, 1978
- 38) Virilio, 1978
- 39) Virilio, 1978
- 40) Virilio, 1978
- 41) Virilio, 1978

2. Graphie

- 1) Virilio, 1986, S.18/19
- 2) Virilio, 1989, S. 23
- 3) Virilio, 1986, S. 62
- 4) Virilio, 1986, S. 65
- 5) Virilio, 1989, S. 58
- 6) Virilio, 1989, S. 15
- 7) Virilio, 1989, S. 41
- 8) Virilio, 1989, S. 41
- 9) Virilio, 1989, S. 41
- 10) Virilio, 1989, S. 13
- 11) Virilio, 1989, S. 27
- 12) Virilio, 1989, S. 77
- 13) Virilio, 1989, S. 115
- 14) Sontag, 1980, S. 152
- 15) Virilio, 1989, S. 46
- 16) Sontag, 1980, S. 28
- 17) Zielinski, 1989, S.49
- 18) Zielinski, 1989, S.49
- 19) Zielinski, 1989, S.50
- 20) Sontag, 1980, S. 73
- 21) Benjamin, 1966, S.35
- 22) Zielinski, 1989
- 23) Zielinski, 1989, S.50
- 24) Benjamin, 1966, S.32
- 25) Virilio, 1986, S. 46
- 26) Benjamin, 1966, S.31/32
- 27) Sontag, 1980, S. 162
- 28) Baudrillard, 1991, S.189
- 29) Baudrillard, 1991, S.189
- 30) Baudrillard, 1991, S.191
- 31) Sontag, 1980, S. 164

- 32) Benjamin, 1966, S.35/36
- 33) Benjamin, 1966, S. 36
- 34) Shatz, Carla J., Das sich entwickelnde Gehirn, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992
- 35) Zielinski, 1989, S.44.
- 36) Benjamin, 1966, S.24
- 37) Benjamin, 1966 , S.24
- 38) Benjamin, 1966, S.25
- 39) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991, S.347
- 40) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991, S.354
- 41) Virilio, 1986, S.18
- 42) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991,S. 271
- 43) Schönrich 1990, S. 404
- 44) Virilio, 1989, S.24
- 45) Virilio, 1989, S. 25
- 46) Virilio, 1986, S.176
- 47) Virilio, 1986, S.190

3.1 Kinematographie

- 1) Virilio, 1986, S. 57
- 2) Zielinski, 1989 , S.38
- 3) Zielinski, 1989, S.65
- 4) Virilio, 1986, S.56
- 5) Virilio, 1986, S. 17

Virilio beschreibt die Pyknolepsie kleine Epilepsie als eine kurzzeitige Absence, in der oft Veränderungen eintreten stolpern, Fallenlassen und zersplittern eines Gegenstandes, die später den Verursacher aufgrund der Wahrnehmungslücke vor die unerklärlichen Resultate seiner "falschen Bewegung" stellen. Die vorher und nachher erlebten Sequenzen werden ohne die Wahrnehmung des Intervalls "lückenlos" miteinander verbunden.

- 6) Virilio, 1986, S. 17
- 7) Zielinski, 1989, S.42
- 8) Zielinski, 1989, S.42
- 9) Zielinski, 1989, S.51
- 10) Zielinski, 1989, S.64
- 11) Zielinski, 1989, S.60
- 12) Zielinski, 1989, S.64
- 13) Zielinski, 1989, S.64
- 14) Zielinski, 1989, S.70
- 15) Zielinski, 1989, S.85
- 16) Virilio, 1986, S. 59
- 17) Zielinski, 1989, S.39
- 18) Zielinski, 1989, S.40
- 19) Zielinski, 1989, S.26
- 20) Zielinski, 1989, S.107
- 21) Virilio 1986, S.59
- 22) Virilio, 1986, S.16
- 23) Virilio, 1986. S.65
- 24) Zielinski, 1989, S.21
- 25) Virilio, 1986, S.64
- 26) Zielinski, 1989, S.65
- 27) Virilio, 1986, S. 67
- 28) Zielinski, 1989, S.71
- 29) Virilio, 1986, S.63
- 30) Virilio, 1989, S.116
- 31) Virilio, 1989, S.117
- 32) Virilio, 1989, S.118
- 33) Virilio, 1986, S.110
- 34) Virilio, 1986, S.143
- 35) Virilio, 1986, S. 66

- 36) Zielinski, 1989, S.79
- 37) Zielinski, 1989, S.79
- 38) Zielinski, 1989, S.70
- 39) Virilio, 1989, S.111
- 40) Virilio, 1986, S.118

3.2 Telegraphie

- 1) Virilio, 1986, S. 83
- 2) Zielinski, 1989, S.54
- 3) Zielinski, 1989, S.62
- 4) Zielinski, 1989, S.62
- 5) Zielinski, 1989, S.28
- 6) Virilio, 1986, S.66
- 7) Zielinski, 1989, S.103

3.3 TeleAudioVision

- 1) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991 S.343
- 2) Zielinski, 1989, S.48
- 3) Zielinski, 1989, S.108
- 4) Zielinski, 1989, S.108
- 5) Virilio 1986, S. 145
- 6) Virilio, 1986, S.41
- 7) Virilio, 1986. S.51
- 8) Virilio, 1986, S.49
- 9) Virilio, 1986. S.49
- 10) Virilio, 1986, S.49
- 11) Virilio, 1986, S. 52
- 12) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt, 1989
- 13) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt, 1989
- 14) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt, 1989
- 15) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt, 1989
- 16) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt, 1989
- 17) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt, 1989
- 18) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt, 1989
- 19) Virilio, 1986, S.86/87

3.4 Simulation

- 1) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991 S.349
- 2) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991 S.352
- 3) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991 S.349/350
- 4) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991 S.345
- 5) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991 S.345
- 6) Virilio, 1986, S. 174
- 7) Virilio, 1986, S. 181
- 8) Virilio, 1986, S. 44
- 9) Gerald Gabrielse, Kühlung und Speicherung von Antiprotonen, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg Februar 1993
- 10) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991 S. 274
- 11) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991 S. 275
- 12) Luc Ciampi, Die Hypothese der Affektlogik, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg Februar 1993
Verleiche dazu auch Ciampi, Luc, Außenwelt - Innenwelt, Die Entstehung von Zeit, Raum und psychischen Strukturen, Göttingen 1988
- 13) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991 S. 277
- 14) Fischbach, Gerald D., Gehirn und Geist, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992
- 15) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991 S. 295

- 16) Fischbach, Gerald D., Gehirn und Geist, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992
- 17) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991 S. 277

II. Die Obszönität der Unterbrechung

1. Tod

- 1) Virilio, 1993, S.27
- 2) Virilio, 1986, S. 93
- 3) Baudrillard, 1991, S. 198.
- 4) Baudrillard, 1991, S. 243
- 5) Baudrillard, 1991, S. 260
- 6) Virilio, 1980, S. 135
- 7) Baudrillard, 1991, S. 281
- 8) Baudrillard, J 1991, S. 282
- 9) Baudrillard, 1991, S. 282
- 10) Virilio, 1986, S. 67
- 11) Baudrillard, 1991, S. 261
- 12) Virilio, 1986, S. 68
- 13) Baudrillard, 1991, S. 278
- 14) vergleiche dazu Baudrillard, 1991, S. 254
- 15) Baudrillard, 1991, S. 279
- 16) Baudrillard, 1991, S. 255
- 17) Virilio, 1986, S. 112
- 18) Virilio, 1986, S. 112
- 19) Virilio, 1986, S. 115
- 20) Benjamin, 1966, S.42
- 21) Virilio, 1986, S. 153
- 22) Virilio, 1993, S.30
- 23) Virilio, 1993, S.35
- 24) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt, 1989
- 25) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt, 1989
- 26) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt, 1989
- 27) Virilio, 1993, S.89, Was sich insbesondere für die Militärische Technologie schon heute bewahrheitet, wie der Golf Krieg zeigen konnte "Diese wegen ihres Ausmaßes einzigartige Störung betraf die gesamte Bandbreite der Frequenzen, von den Hochfrequenzen bis zu den Ultra-Hochfrequenzen und bis zu Radio-Bagdad, das nach Aussage einiger Hörer nicht mehr zu empfangen war".Virilio, 1993, 123
- 28) vergleiche dazu Virilio, 1993, S.123
- 29) Virilio, 1993, S.151
- 30) Virilio, 1993, S.97
- 31) Virilio, 1993, S.151
- 32) Virilio, 1993, S.152
- 33) Virilio, 1993, S.155
- 34) Virilio, 1993, S.89/90
- 35) Virilio, 1993, S.92
- 36) Virilio, 1993, S.92
- 37) "Der große Blackout, Headline inVirilio, Paul, Krieg und Fernshen, München Wien 1993, S.100

2. Filmriß

- 1) aus dem Schlußkapitel von Ilja Ehrenburgs Roman "Die Traumfabrik", vergleiche Zielinski, 1989, S.120
- 2) Deleuze, Gilles Kino 2, 1991, S.343
- 3) Zielinski, 1989, S.87
- 4) Winkler, 1991, S.91

- 5) Winkler, 1991, S.102
- 6) Winkler, 1991, S.97
- 7) Winkler, 1991, S.94
- 8) Winkler, 1991, S.95
- 9) Zielinski, 1989, S.112
- 10) Zielinski, 1989, S.114 ein Stück weiter"Das "Radio-Ohr - das montagehafte Ich höre!" Vertov war das Analogon zum Kino-Auge und ständiger Bezugspunkt in den Manifesten und Resolutionen der Kinoki."
- 11) Benjamin, 1966 ,S.39
- 12) Winkler, 1991, S. 103
- 13) Benjamin, 1966 ,S. 39
- 14) Zielinski, 1989, S.140
- 15) Virilio, 1986, S. 88
- 16) Virilio, 1989, S.118
- 17) Virilio, 1989, S. 118
- 18) Virilio, 1989, S. 119
- 19) Virilio, 1989, S. 118
- 20) Zielinski, 1989, S.88
- 21) Zielinski, 1989, S.88
- 22) Zielinski, 1989, S.88
- 23) Virilio, 1986, S.109
- 24) Virilio, 1986, S.111
- 25) Virilio, 1986, S.111
- 26) Winkler, 1991, S.104
- 27) Zielinski, 1989, S.120

3. Zapping

- 1) Winkler, 1991, S.23
 - 2) Virilio, 1993, S.101
 - 3) Zielinski, 1989, S.208/209 Vergleiche dazu die erste Ausstrahlung der Sendung "1000 Herz", die Jürgen Thebrath (WDR) in diesem Jahr (1993) in West3 startete Analog wurde hier über die "televisuelle" Brücke drei inhaftierten RAF-Mitgliedern die Verbindung zu den Zuschauern und einer "Kontrahentengruppe" im Studio ermöglicht und mit der so geschaffenen Diskussion der Versuch gestartet, die Isolation der Inhaftierten und des Sendealltags zu unterbrechen.
 - 4) Winkler, 1991, S.25
 - 5) Winkler, 1991, S.31
 - 6) Winkler, 1991, S.17
 - 7) Winkler, 1991, S.37
- "There is evidence that this disturbing trend is related to the frequent commercial interruptions on television programs that children view."
- 8) Winkler, 1991, S.9 "Switching, englisch für schalten"
 - 9) Winkler, 1991, S.64
 - 10) Winkler, 1991, S.64
 - 11) Winkler, 1991, S.32
 - 12) Winkler, 1991, S.35
 - 13) Winkler, 1991, S.35
 - 14) Winkler, 1991, S.19
 - 15) Winkler, 1991, S.16
 - 16) Winkler, 1991, S.62
 - 17) Winkler, 1991, S.25 und 28
 - 18) Winkler, 1991, S.34
 - 19) Winkler, 1991, S.20
 - 20) Winkler, 1991, S.24
 - 21) siehe auch "Klemens Wanke Jingles sollen Zapping bremsen. In Werben und Verkaufen, Nr. 35, 30.8.1990 bei Winkler, 1991, S. 24, 96 und"Joachim Huber Filmabschneider. Privatprogramme kappen Abspänne zugunsten der Werbung. (In Der Tagesspiegel, 8.12.1990)" bei Winkler, 1991, S. 45

22) Oskar Negt; Alexander Kluge Öffentlichkeit und Erfahrung. Frankfurt/M. 1978, in Winkler, 1991, S. 209

23) Winkler, 1991, S.11

24) Winkler, 1991, S.12

25) Winkler, 1991, S.36

26) Winkler, 1991, S.36

27) Bitomsky 1972, Titel

28) Winkler, 1991, S.108

29) Winkler, 1991, S.108/109

30) Winkler, 1991, S.107

31) Winkler, 1991, S.106

32) Zielinski, 1989, S.264

33) Winkler, 1991, S.30

34) Winkler, 1991, S.14

Die Switchenden selber sprechen vom "voyeuristischer Blick" der (obszöne), von dem Versinken wie im "Mandala", dem "Zusammenklingen der einzelnen Elemente".

Aber in dieser Form "habe ich ein ganz grundsätzliches Bild. Und so gehts mir, auf eine ganz andere Art und Weise oft beim Switchen". Winkler, 1991, S.27

35) Winkler, 1991, S.10

36) Winkler, 1991, S.15

37) "Switchen für dich ne Beschleunigung? Ja, ganz sicher." Winkler, 1991, S.24

38) Zielinski, 1989, S. 98

39) Winkler, 1991, S. 63

4. Blackout

1) Virilio, 1986, S.87

2) Barthes, Roland, Das Reich der Zeichen, Frankfurt am Main 1981, S. 13 "der Orient ist mir gleichgültig, er liefert mir lediglich einen Vorrat von Zügen, den ich in Stellung bringen und, wenn das Spiel erfunden ist, dazu nutzen kann, mit der Idee eines unerhörten und von dem unsrigen gänzlich verschiedenen Symbolsystem zu "Liebäugeln"."

3) Virilio, 1986, S.35

4) Virilio, 1986, S.37

5) Virilio, 1986, S.37

6) Winkler, 1991, S.100

7) Virilio, 1986, S.24

8) Winkler, 1991, S.100

9) Virilio, 1986, S.9

10) Virilio, 1986, S.11

11) Virilio, 1986, S.25

12) Winkler, 1991, S.99

13) Damasio, Antonio R. und Hanna, Sprache und Gehirn, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992, S. 80 ff

14) Kandel, Eric R., Hawkins, Robert D., Molekulare Grundlagen des Lebens, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992, S. 66ff

15) Virilio, 1986, S. 54

16) Kandel, Eric R., Hawkins, Robert D., 1992, S.66ff

17) Gershon, Elliot S. und Rieder, Ronald O., Molekulare Grundlagen von Geistes- und Gemütskrankheiten, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992, S. 114ff

18) Goldmann-Rakic, Patricia S., Das Arbeitsgedächtnis, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992, S. 94ff

19) Virilio, 1986, S. 33

20) Winkler, 1991, S.101

- 21) Winkler, 1991, S.101
- 22) Winkler, 1991, S.100
- 23) Virilio, 1986, S.34

III.

Die indifferente Aufnahmestruktur

1. Zeichenrelation

- 1) Bolz, 1992 S. 14
- 2) H. Rickert, Allgemeine Grundlagen der Philosophie, in Bolz, 1992 S.43
- 3) Bolz, 1992, S. 12
- 4) Bolz, 1992, S. 37
- 5) Bolz, 1992, S. 35
- 6) Bolz, 1992, S. 37
- 7) Bolz, 1992, S. 30
- 8) Bolz, 1992, S. 34
- 9) Wetzel, 1991, S. 3
- 10) N. Luhmann, Soziologische Aufklärung, in: Bolz, 1992 S. 14
- 11) Wetzel, 1991, 1991, S.39
- 12) Bolz, 1992 S. 29
- 13) Wetzel, 1991, S.36
- 14) Bolz, 1992 ,S. 12
- 15) Wetzel, 1991, S.61-62
- 16) Wetzel, 1991, S.65
- 17) Wetzel, 1991, S.43
- 18) Winkler, 1991, S.73
- 19) Deleuze, Gilles, 1991, S. 277
- 20) Winkler, 1991, S. 73
- 21) Wetzel, 1991, S.166
- 22) Wetzel, 1991, S.137
- 23) Wetzel, 1991, S.138
- 24) Winkler, 1991, S. 69
- 25) Wetzel, 1991, S.145
- 26) Wetzel, 1991, S.73
- 27) Wetzel, 1991, S.165
- 28) Wetzel, 1991, S.136
- 29) Wetzel, 1991, S.197
- 30) Virilio 1989 Sehmaschine S. 138
- 31) Wetzel, 1991, S.183
- 32) Crick, Francis und Koch, Christof, Das Problem des Bewußtseins, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992, S. 144ff
- 33) Wetzel, 1991, S.169
- 34) Wetzel, 1991, S.204
- 35) Wetzel, 1991, S.82
- 36) Crick, Francis und Koch, Christof, Das Problem des Bewußtseins, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992, S. 144ff
- 37) Crick, Francis und Koch, Christof, 1992, S. 144ff
- 38) Crick, Francis und Koch, Christof, 1992, S. 144ff
- 39) Wetzel, 1991, S.137
- 40) Crick, Francis und Koch, Christof, 1992, S. 144ff
- 41) Wetzel, 1991, S.171
- 42) Crick, Francis und Koch, Christof, 1992, S. 144ff
- 43) Crick, Francis und Koch, Christof, 1992, S. 144ff
- 44) Wetzel, 1991, S.171
- 45) Benjamin, Kunstwerk
- 46) Wetzel, 1991, S.136
- 47) Wetzel, 1991, S.138
- 48) Wetzel, 1991, S.138
- 49) Winkler, 1991 S. 81
- 50) Wetzel, 1991, S.185

- 51) Winkler, 1991, S. 83
- 52) Winkler, 1991, S. 65
- 53) Winkler, 1991, S. 77
- 54) Baudrillard, 1991, S. 90/91
- 55) Winkler, 1991, S. 78
- 56) Baudrillard, 1991, S. 40
- 57) Winkler, 1991, S. 81
- 58) Wetzel, 1991, S.82
- 59) Cassidy, David C., Werner Heisenberg und das Unbestimmtheitsprinzip, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg Juli 1992, S. 92ff
- 60) Virilio , 1992 Rasender S. 75
- 61) Cassidy, David C., 1992, S. 92ff
- 62) Virilio , 1992 Rasender S. 75
- 63) Cassidy, David C., 1992, S. 92ff
- 64) Baudrillard, 1991, S. 97
- 65) E. Jünger, Zahlen und Götter in: Bolz, 1992 S. 13
- 66) Baudrillard, 1991, S. 187
- 67) Bolz, 1992 ,S. 56
- 68) Bolz, 1992 S. 90
- 69) N. Luhmann, Die Wissenschaft der Gesellschaft
- 70) Bolz, 1992 S. 13
- 71) Bolz, 1992 S. 62

2. Indifferente Aufnahmestruktur

- 1) Deleuze, Gilles, Kino 1, S.253
- 2) Baudrillard, 1991, S. 114/115
- 3) Bolz, 1992, S.38
- 4) Baudrillard, 1991, S. 175
- 5) Baudrillard, 1991, S. 175
- 6) Chu, Steven, Einschluß neutraler Teilchen mit Laserstrahlen, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg April 1992, S. 68ff
- 7) Virilio, 1980 ,S. 178
- 8) Chu, Steven, 1992, S. 68ff
- 9) Chu, Steven, 1992, S. 68ff
- 10) Baudrillard, 1991, S. 313
- 11) Gerald Gabrielse, Kühlung und Speicherung von Antiprotonen, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg Februar 1993
- 12) Wetzel, 1991, S.144
- 13) Chu, Steven, Einschluß neutraler Teilchen mit Laserstrahlen, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg April 1992, S. 68ff
- 14) Chu, Steven, 1992, S. 68ff
- 15) Chu, Steven, E 1992, S. 68ff
- 16) Baudrillard, 1991, S. 332
- 17) Fischbach, Gerald D., Gehirn und Geist, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992
- 18) Fischbach, Gerald, 1992
- 19) Wetzel, 1991, S.38
- 20) Baudrillard, 1991,S. 323/24
- 21) Wetzel, 1991, S.79
- 22) Baudrillard, 1991, S. 332
- 23) Wetzel, 1991,S. 86
- 24) Wetzel, 1991, S.86
- 25) Baudrillard, 1991, S. 314
- 26) Baudrillard, 1991, S. 118 zum Videotape.
- 27) Zielinski, 1989, S. 237
- 28) Wetzel, 1991,S. 195
- 29) Zielinski, 1989 , S. 135
- 30) "Zielinski, 1989 , S. 137
- 31) Zielinski, 1989 , S. 178/179
- 32) Wetzel, 1991, S. 87

- 33) Licharew, Konstantin K. und Claeson, Tord, Elektronik mit einzelnen Elektronen, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg August 1992, S. 62ff
- 34) Baudrillard, 1991, S. 115
- 35) Bolz, 1992, S. 18
- 36) Wetzel, 1991, S.84
- 37) Zielinski, 1989 , S. 236
- 38) Wetzel, 1991, S.99
- 39) Baudrillard, 1991, S. 112
- 40) Bolz, 1992 ,S. 18
- 41) Deleuze, Gilles, Das Zeit-Bild, Kino 2, Frankfurt am Main 1991 S. 338
- 42) J. Lacan Psychoanalyse und Kybernetik in Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Olten 1980, S. 385 f. Vgl. hierzu auch G. C. Tholen Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele von Mensch und Maschine, in Fragmente 35/36 Unterbrochene Verbindungen I. Stimme und Ohr II. Computer und Psyche, Kassel 1991, S. 185ff" Wetzel, 1991, S. 97
- 43) Baudrillard, 1991 S. 97
- 44) Wetzel, 1991, S.88
- 45) Virilio, 1992 ,S. 107
- 46) Hinton, Goffrey E., Wie neuronale Netze aus Erfahrungen lernen, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992, S. 134ff
- 47) Baudrillard, 1991, S. 90
- 48) Fischbach, Gerald D., Gehirn und Geist, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992
- 49) Wetzel, 1991, S.74
- 50) Wetzel, 1991, S.116
- 51) Fischbach, Gerald D., 1992
- 52) Wetzel, 1991, S.116
- 53) Baudrillard, 1991, S. 29
- 54) Charles H. Bennet, Gilles Brassard, Artur K. Ekert, Quanten-Kryptographie, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg Oktober 1992
- 55) Charles H. Bennet, Gilles Brassard, Artur K. Ekert, 1992
- 56) Charles H. Bennet, Gilles Brassard, Artur K. Ekert, 1992
- 57) Charles H. Bennet, Gilles Brassard, Artur K. Ekert, 1992
- 58) Baudrillard, 1991, S. 42
- 59) Baudrillard, 1991, S. 101
- 60) Wetzel, 1991, S.36
- 62) "Zielinski, 1989 , s. 213
- 63) Wetzel, 1991, S.80
- 64) Zielinski, 1989 , S. 263
- 65) Pöppe, Christoph, Prinzipien des digitalen Hörfunks, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg August 1992, S. 23f
- 66) Zielinski, 1989 , S 220
- 67) Virilio, Paul, Ästhetik des Verschwindens, 1986, S. 116
- 68) Bergé, Pomean, Vidal, in: Bolz, 1992, S. 80
- 69) Zielinski, 1989 , S. 224
- 70) Pöppe, Christoph, Prinzipien des digitalen Hörfunks, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg August 1992, S. 23f
- 71) Zielinski, 1989 , S. 222
- 72) Bolz, 1992 ,S. 260
- 73) Zielinski, 1989 , S. 228/229
- 74) Bolz, 1992 ,S. 45
- 75) Deleuze, Kino 1, 1989, S. 263
- 76) Bolz, 1992 ,S. 64
- 77) Baudrillard, 1991 S. 92/93
- 78) Bolz, 1992, S. 100
- 79) Baudrillard, 1991, S. 100
- 80) Bolz, 1992, S. 106
- 81) Deleuze, Kino 1, 1989, S. 277
- 82) Bolz, 1992, S. 82

- 83) Wetzel, 1991, S.205
- 84) Baudrillard, 1991, S. 29
- 85) Bolz, 1992, S. 80
- 86) Bolz, 1992, S. 80
- 87) Bolz, 1992, S. 84
- 88) Bolz, 1992, S. 82
- 89) Baudrillard, 1991, S. 107
- 90) Bolz, 1992, S. 100
- 91) Bolz, 1992, S. 100
- 92) Bröckers, Mathias, Orakel, Logik, Schlaf, "Chaos, I Ging und genetischer Code" - Wie ein 5000 Jahre alter Psycho-Computer die Muster des Lebens vernetzt. In die tageszeitung. 4.1.1993
- 93) Bröckers, 4.1.1993
- 94) Bröckers, 4.1.1993
- 95) Bröckers, 4.1.1993
- 96) Bolz, 1992, S. 84
- 97) Baudrillard, 1991 S. 28
- 98) MarkA. Reed, Quantenpunkte, Spektrum der Wissenschaft, März 1993
- 99) MarkA. Reed, 1993
- 100) MarkA. Reed, 1993
- 101) MarkA. Reed, 1993
- 102) MarkA. Reed, 1993
- 103) Baudrillard, 1991, S. 82
- 104) Kandel, Eric R., Hawkins, Robert D., Molekulare Grundlagen des Lebens, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992, S. 66ff
- 105) Bolz, 1992, S. 8
- 106) Dafür sind zunächst die wesentlichen Eigenschaften der Nervenzellen und ihrer Verbindungen herauszuarbeiten dann programmieren wir typischerweise einen Computer zur Simulation dieser Eigenschaften."
- Hinton, Goffrey E., Wie neuronale Netze aus Erfahrungen lernen, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992, S. 134ff
- 107) Baudrillard, 1991, S. 91
- 108) Holland, John H., Genetische Algorithmen, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg September 1992, S. 44ff
- 109) Zielinski, 1989, S. 257
- 110) Hinton, Goffrey E., Wie neuronale Netze aus Erfahrungen lernen, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg November 1992, S. 134ff
- 111) Frank Wittig, Polymere im Prozessor - mit Computersimulation auf dem Weg zum Molekül-Design, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg Oktober 1992
- 112) Virilio, 1989, S. 141
- 113) Stefan Bohrer, Stefan Fuhrmann, Michael Dose, MARVIN - ein autonomes Fahrzeug mit neuronaler Steuersystem-Architektur, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg März 1993
- 114) Virilio, 1989, S. 170
- 115) Veldkamp, Wilfrid B. und McHugh, Thomas J., Binäre Optik, in Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg Juli 1992, S. 44ff
- 116) Virilio, 1989, S. 136
- 117) Virilio, 1989, S. 144
- 118) Baudrillard, 1991, S. 18
- 119) Baudrillard, 1991, S. 100
- 120) Wetzel, 1991, S.166
- 121) Baudrillard, 1991 S. 27
- 122) Baudrillard, 1991 S. 28
- 123) Baudrillard, 1991 S. 12
- 124) Baudrillard, 1991 S. 12
- 125) Baudrillard, 1991 S. 12

3. Mediale Konnektion

- 1) Bolz, 1992 ,S. 121
- 2) Zielinski, 1989, S. 222
- 3) Virilio, 1980, S. 180
- 4) Virilio, 1980, S. 186
- 5) Zielinski, 1989 , S. 206
- 6) Virilio, 1992, S. 128/129
- 7) Zielinski, 1989, S. 263
- 8) Virilio, 1992, S. 10
- 9) Virilio, 1989, S. 143
- 10) Virilio, 1992, S.22
- 11) Virilio, 1992, S. 22
- 12) Virilio, 1992, S. 16
- 13) Virilio, 1980, S. 180
- 14) Foucault, Michel, Andere Räume, in Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990 S. 34)
- 15) S. 16Virilio, München Wien 1993
- 16) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt
- 17) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt
- 18) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt
- 19) Deleuze, Gilles, Das Zeit-Bild, Kino 2, Frankfurt am Main 1991 S. 340
- 20) Bolz, 1992 S. 120
- 21) Virilio, München Wien 1993 S. 14
- 22) Zielinski, 1989 S. 224
- 23) Virilio, 1992 S. 61
- 24) Zielinski, 1989 S. 178
- 25) Zielinski, 1989 S. 221
- 26) Zielinski, 1989 S. 222
- 27) Virilio, München Wien 1993 S. 15
- 28) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt
- 29) Virilio, 1992 S. 122
- 30) Virilio, 1992 S. 147
- 31) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt
- 32) Virilio, 1992 S. 147
- 33) S. 151 Virilio, 1992
- 34) Virilio, 1992 S. 113
- 35) Virilio, München Wien 1993 S. 129
- 36) Virilio, 1992 S. 58 und 46
- 37) Virilio, 1992 S. 60
- 38) Virilio, 1992 S. 60
- 39) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt
- 40) Virilio, 1992 S. 43
- 42) Deleuze, Gilles, Das Bewegungs-Bild, Kino 1, Frankfurt am Main 1989 S. 278
- 43) Bolz, 1992 S. 120
- 44) Zielinski, 1989 S. 214
- 45) Foucault, Michel, Andere Räume, in Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990 S. 42
- 46) Zielinski, 1989 S. 230
- 47) Baudrillard, 1991 S. 140
- 48) Virilio, München Wien 1993 S. 18
- 49) Foucault, Michel, Andere Räume, in Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990 S. 43
- 50) Deleuze, Kino 1, 1989 S. 277/278
- 51) Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt
- 52) Baudrillard, 1991 S. 113
- 53) Virilio, 1992 S. 102
- 54) Bolz, 1992 S. 101
- 55) Virilio, München Wien 1993 S. 63
- 56) Marshall McLuhan Die magischen Kanäle, S. 126

- 57) Baudrillard, 1991 S. 99
- 58) Virilio, München Wien 1993 S. 138
- 59) Bolz, 1992 S. 122
- 60) Baudrillard, 1991 S. 114
- 61) Virilio, Rasender Stillstand, München Wien 1992 S. 64
- 62) Zielinski, 1989, S. 236
- 63) Virilio, 1989,S. 145
- 64) Virilio, München Wien 1993 S. 133
- 65) Virilio, München Wien 1993 S. 133
- 66) Virilio, München Wien 1993 S. 49
- 67) Virilio, München Wien 1993 S. 143
- 68) Virilio, 1989,S. 159
- 69) Virilio, 1989,S. 164
- 70) Virilio, 1989,S. 165
- 71) Virilio, 1989,S. 166

IV. Konzeption

- 1) Sibernagel, Stefan und Despopoulos, Agamemnon, Taschenatlas der Physiologie, Stuttgart, München, New York, 1983
- 2) Kostelanetz 1989, S. 59
- 3) Kostelanetz 1989, S. 28
- 4) Kostelanetz 1989, S. 28
- 5) Stockhausen 1963, S. 147
- 6) Kostelanetz 1989, S. 138/139
- 7) Bitomsky 1972, S. 64
- 8) Bitomsky 1972, S. 40
- 9) Braem 1990, S. 121
- 10) Braem 1990, S. 36
- 11) Braem 1990, S. 45
- 12) Braem 1990, S. 188
- 13) Bitomsky 1972, S. 40
- 14) Eco 1972, S. 374/375
- 15) Eco 1972, S. 376
- 16) Schönrich 1990, S. 58
- 17) Schönrich 1990, S. 123
- 18) Bitomsky 1972, S. 38
- 19) Bitomsky 1972, S. 40
- 20) Eco, 1972, S. 366
- 21) Eco, 1972, S. 365
- 22) Godard 1981, S. 61
- 23) Godard 1981, S. 65
- 24) Godard 1981, S. 24
- 25) Deleuze 1991, S. 334
- 26) Deleuze 1991, S. 348
- 27) Deleuze 1991, S. 348
- 28) Deleuze 1991, S.348
- 29) Cole Gagne und Tracy Caras, Interview mit John Cage, New York Arts Journal 1, Nr. 1, 1975
- 30) Hans G. Helms, Interview mit Cage 1972
- 31) Jeff Goldberg, John Cage Interview, Soho Weekly news, 12. Sept. 1974
- 32) John Kobler, Everything We Do Is Music,The Saturday Evening Post, 19.10.68
- 33) Brigger Ollrogge, Interview mit Cage 1985
- 34) Stephen Montague, Significant Silence of a Musical Anarchist, Classical Music, Rhinegold Press/London, 22. Mai 1982
- 35) Stockhausen 1963, S. 160
- 36) Stockhausen 1963, S. 42
- 37) Stockhausen 1963, S. 53

"Tatsächlich lautet die erste Frage, was ein einzelner Ton überhaupt sei. [...] Wir haben uns seit einiger Zeit darüber informiert, daß jeder Ton und jedes Geräusch [...] als ein Gemisch - ein Spektrum - von Teiltönen darstellbar ist. Das heißt, jedes bisher in der Musik oder auch allgemein in der Natur vorkommende akustische Phänomen ist zurückführbar auf eine Anzahl von einfachen Schwingungen, die man Sinusschwingungen nennen kann.")

38) Anmerkung: Aus dem Begleittext: STOP für Orchester (1965)

39) bei: Kurzawa, Lothar, Bilder der Dritten Art in Godard 1981

2. Literaturhinweise

Adorno, Theodor, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970

Barck, Karlheinz und Gente, Peter, Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990

Bergelt, Martin und Völckers, Hortensia (Hrsg.), Zeit-Räume, Zeiträume-Raumzeiten-Zeitträume, München Wien 1991

Bitomsky, Hartmut u.a.(Hrsg.), Jean Luc Godard: Sauve qui Peut (La Vie) in Fimkritik Nr. 297, München September 1981

Bitomsky, Hartmut, Die Röte des Rots von Technicolor, Kinorealität und Produktionswirklichkeit, Darmstadt 1972

Braem, Penny Boyes, Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung, Hamburg 1990

Barthes, Roland, Das Reich der Zeichen, Frankfurt am Main 1987

Baudrillard, Jean, Videowelt und fraktales Subjekt, im Symposium "Philosophien der neuen Technologie", Linz, September 1988, Publiziert Berlin 1989

Baudrillard, Jean, Der symbolische Tausch und der Tod, München 1991

Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1966

Bolz, Die Welt als Chaos und als Simulation, München 1992

Charles, Daniel, John Cage oder die Musik ist los, Berlin 1979

Deleuze, Gilles, Das Bewegungs-Bild, Kino 1,
Frankfurt am Main 1989

Deleuze, Gilles, Das Zeit-Bild, Kino 2, Frankfurt am
Main 1991

Dobbe, Martina, Die Unterbrechung der
Kommunikation, Uwe Loesch, in: Graphis 1992

Eco, Umberto, Die Gliederung des filmischen Kode, in:
Blumensaat, Heinz (Hrsg.), Strukturalismus in der
Literaturwissenschaft, Köln 1972

Fuder, Dieter, Expeditionen der Urteilskraft,
Philosophische Aspekte der 80er Jahre, in: Aufbruch in
die Neunziger, Köln 1991

Godard, Jean-Luc, Liebe Arbeit Kino, Berlin 1981

Godard, Jean-Luc, Einführung in: Eine wahre
Geschichte des Kinos, München Wien 1981

Gorce, Jean-Paul, Desbarats, Carole, Léffet Godard,
Toulouse 1989

Hörisch, Jochen, Die Wut des Verstehens, Frankfurt
am Main 1988

Heisenberg, Werner, Physik und Philosophie,
Frankfurt am Main Berlin 1959

Huber, Jörg und Müller, Alois Martin (Hrsg.), Raum und
Verfahren, Interventionen, Museum für Gestaltung
Zürich, Basel, Frankfurt am Main 1993

Kostelanetz, Richard, John Cage im Gespräch, Köln
1989

Lusseyran, Jaques, Das wiedergefundene Licht, Berlin
Wien 1981

Mandelbrot, Benoît, Die fraktale Geometrie der Natur,
Basel 1987

Paech, Joachim, Passion oder die EinBILDungen des Jean-Luc Godard, Kinematograph Nr. 6, Frankfurt am Main 1989

Poos, Mathias, Die Nichtrepräsentierbarkeit des ganz Anderen, Frankfurt am Main 1989

Schnebel, Dieter, Mauricio Kagel, Musik, Theater, Film, Köln 1970

Schönrich, Gerhard, Zeichenhandeln, Untersuchungen zum Begriff einer semiotischen Vernunft im Ausgang von Ch.S. Peirce, Frankfurt am Main 1990

Sontag, Susan, Über Fotografie, Frankfurt am Main, 1980

Stockhausen, Karlheinz, Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Köln 1963

Virilio, Paul, Fahren, Fahren, Fahren..., Berlin 1978

Virilio, Paul, Geschwindigkeit und Politik, Ein Essay zur Dromologie, Berlin 1980

Virilio, Paul, Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986

Virilio, Paul, Krieg und Kino, Logistik der Wahrnehmung, München 1986

Virilio, Paul, Die Sehmaschine, Berlin 1989

Virilio, Paul, Rasender Stillstand, München Wien 1992

Virilio, Paul, Krieg und Fernsehen, München Wien 1993

Virilio, Paul, Revolutionen der Geschwindigkeit, Berlin 1993

Walter, Katya, Chaos, I Ging und genetischer Code, München 1992

Wetzel, Michael, Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift, Weinheim 1991

Wilhelm, Richard, I Ging - Das Buch der Wandlungen,
München 1956

Winkler, Hartmut, Switching - Zapping, Ein Text zum
Thema und ein parallellaufendes
Unterhaltungsprogramm, Darmstadt 1991

Zielinski, Siegfried, Audiovisionen, Kino und
Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte,
Reinbeck bei Hamburg 1989

3. Versicherung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit selbständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen und bei Zitaten kenntlich gemachten Quellen und Hilfsmittel verwendet zu haben.

Marcel Kolvenbach, Düsseldorf, den 6.7.1993