

# Wozu Medientheorie?

Wolfgang Ernst und Till Nikolaus von Heiseler im Gespräch

HEISELER Was ist ein Medium?

ERNST Ein Medium ist der physikalische Ort, durch den etwas, was vorher codiert werden muss, um übertragbar zu sein, hindurchläuft - nicht ohne Spuren im Übertragenen zu hinterlassen, nicht ohne für Verrauschung verantwortlich zu sein - und am Ende etwas übertragen haben wird, was decodierbar ist. „Medium“, so wie ich es verstehe, wird vom Kanal her definiert, ganz massiv von der Existenz eines Kanals. Das reicht aber nicht, sondern der Kanal ist an beiden Enden Codierungsprozessen unterworfen; symbolische Operationen und die Materialität, die Physik von Kanälen, sind daran konstitutiv beteiligt. Alle anderen metaphorischen Medienbegriffe sind für diese Realität irrelevant.

HEISELER Das ist eine sehr gewagte These. -

Wie könnte man die Medien kategorisieren?

ERNST Wenn wir sagen "die Medien", dann beginnen ja immer schon die Missverständnisse. Wenn ich mich vorstelle als "Medienwissenschaftler", dann läuft oft ein Strahlen über die Gesichter, weil man glaubt, ich komme von den Massenmedien. Nun ist die Massenmedienforschung in der Soziologie und in anderen Fächern, die es ja auch schon gab und gibt, Kommunikationswissenschaften etwa und Publizistik, gut aufgehoben; sie hat dort ihren verdienten Ort, denn Massenmedien sind eine gesellschaftliche Realität, die der

eingehenden Untersuchung bedarf. Medienwissenschaft aber, so wie wir sie verstehen an der Humboldt Universität, als ein dezidiert akademisches Fach - nicht an einer Fachhochschule, nicht an einer berufspraktisch ausbildenden Schule, nicht an einer Kunsthochschule, nein, an einer Universität - ist der Ort, um die epistemologischen Bedingungen und Konsequenzen von Medien als Kulturtechniken zu reflektieren. Das heißt weniger, massenmediale Prozesse zu untersuchen, sondern auf einer anderen, grundlegenden Ebene die Bedingungen der Medien und dessen, was Medien selbst bedingen, im aktiven Sinne zu erforschen, beispielsweise die ganz einfache, alltägliche Gebrauchsweise des Unterschieds von "analog" und "digital" in historischer und theoretischer Konsequenz zu ergründen. Ab wann reden wir sinnvollerweise von digitalen Prozessen? Beginnen digitale Prozesse in dem Moment, wo etwa Sprache durch Schrift auf kleinste bedeutungslose Einheiten, nämlich Buchstaben des Alphabets, heruntergebrochen werden kann, aus denen sich dann wieder bedeutungsvolle Einheiten zusammensetzen lassen? Hier beginnt Digitalität<sup>1</sup>. Digital ist aber noch nicht binär. Wenn wir in der Umgangssprache "digital" sagen, dann meinen wir eigentlich die binär operierenden Medien, also den Computer, und zwar den Computer in der spezifischen Von-Neumann-Architektur. Was geht verloren in der digitalen Welt im Vergleich zur analogen? Steht das Analoge auf Seiten der Physik? Ist das Digitale überhaupt eine Frage der Materialität oder allein der symbolischen Codierung? Dies sind Fragen, die auf der kulturgebenden Ebene den Medienbegriff hinterfragen, nicht auf der Ebene der medialen Oberfläche von Rundfunk, Fernsehen und User-Interfaces.

HEISELER Es gibt innerhalb der Medientheorie auch noch andere Diskurse als den massenmedialen. Vielleicht können wir diese kurz kennzeichnen. In dem von ihr herausgegebenen Buch „Medien, Computer, Realität“ macht Sybille Krämer drei unterschiedliche Diskurse aus: erstens den der literarischen Medien - dort scheint sie eine besondere Leidenschaft für den Unterschied zwischen Stimme und Schrift entwickelt zu haben, einen Unterschied den ja schon Platon behandelt -, zweitens den der technischen Medien, einen Diskurs, dem Sie, soweit ich sehe, zuneigen, und drittens den massenmedialen Diskurs<sup>2</sup>. Es gibt natürlich auch andere Möglichkeiten der Kategorisierung. Beispielsweise könnte man unterscheiden: die technisch-

naturwissenschaftliche Sichtweise, die systemtheoretisch-gesellschaftliche Sichtweise und die semiotische Mediensicht.

Für die von Ihnen angesprochene Codierung und Decodierung spielen ja Zeichen eine große Rolle, die entweder arbiträr oder indexhaft oder ikonografisch oder wie auch immer sind.

Sind diese Zeichensysteme noch Teil der wohldefinierten Medienwissenschaft?

ERNST Nur bedingt. Wir ersetzen den Zeichenbegriff lieber durch den Begriff des Signals, weil dies auf die operative Ebene von Medien zielt, nicht auf die performative; wir machen hier einen Unterschied zwischen der Operativität der Medien und der Performativität der Oberflächen<sup>3</sup>. Auf der operativen Ebene laufen Signalprozesse ab, die selbst zunächst keinen Unterschied zwischen Signifikat und Signifikant machen. Es sind Signalprozesse, die dann elektrisch, elektronisch oder in anderen Formen ablaufen, die aber, um die Operativität von Medien zu beschreiben, den Zeichenbegriff erst sekundär als sinnvoll erscheinen lassen.

Mediale Funktionen und Oberflächeneffekte lassen sich mit Hilfe der Semiotik beschreiben, wenn sie an menschliche Sinne adressiert sind, aber die Innenseite der Medien lässt sich plausibler über Signalbegriffe definieren. Deswegen stehen wir auch der Kybernetik näher, die quasi ohne Semiotik auszukommen vermag, aber Semiotiken wie die von Georg Klaus und Charles S. Peirce anschlussfähig macht. Umberto Eco hat sehr schön einmal den Unterschied zwischen Signalprozessen und semiotischen Prozessen beschrieben<sup>4</sup>. In semiotischen Prozessen kommen wir schnell ins Reich der kulturellen Semantik. Die Herausforderung der Medialität besteht nun gerade darin, dass sie gegenüber der Kultur eine Differenz setzt. Sie geht nicht ganz in Kultur auf. Medialität beschreibt Prozesse, die weder natürlich sind noch rein kulturell, sondern sie eröffnet ein drittes Feld, würde ich fast sagen wollen, etwas, das zunehmend nicht mehr hinreichend in Begriffen kultureller Semantik fassbar ist, obwohl sie natürlich untrennbar verstrickt sind in deren Produktion.

Heiseler Aber was sind die Beobachtungsinstrumente, um die Signale überhaupt wahrzunehmen? Wenn man die Interpretation keinem Apparat überlässt, dann wird man die Signale immer vor dem Hintergrund der eigenen Kultur beobachten. Sind die Signale für uns als Zeichen lesbar, können wir sie ja gar nicht ohne Sofort-Interpretation wahrnehmen<sup>5</sup>. Wir sprechen hier über

die Schaltstelle zwischen dem kommunizierten Signal, das immer auch in irgendeiner Weise eine materielle Spur aufweist und deshalb ja überhaupt wahrgenommen werden kann, und dem Bewusstsein, in dem Signifikant und Signifikat verknüpft sind<sup>6</sup>. Durch diese Verknüpfung wird aus einem Signal oder einer Signalfolge, also aus etwas, das tatsächlich eine materielle Basis hat, die ja mit entsprechenden Apparaturen auch ermittelt werden kann, etwas, das Bedeutung trägt und damit Teil werden kann eines Sinnverarbeitungsprozesses. Information ist immer nur Information in Bezug auf ein System, das mit dieser Information etwas anfangen kann. Sie ist ein Unterschied, der einen Unterschied macht<sup>7</sup>. Information kann auch als Unsicherheitsabsorption verstanden werden und die Menge der Information kann dann gleichgesetzt werden mit der Menge der Unsicherheit, die vom empfangenden System durch die Information abgezogen wird<sup>8</sup>. Und Information ist im weiteren Sinne dann eine Information innerhalb eines sinnverarbeitenden Systems - im Gegensatz zu einem signalverarbeitenden, das muss man ´, denk´ ich, deutlich auseinander halten -, wenn es sich um einen Unterschied handelt, der einen Unterschied in Bezug auf den innerhalb des Systems verwendeten Sinn macht. Das hat dann mit Relevanz zu tun und kommt eben nur bei Systemen vor, die mit Hilfe von Sinn operieren. Und an dieser Stelle wird, wenn ich das nebenbei einflechten darf, Luhmanns Medienbegriff wichtig, weil er die symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien als etwas begreift, das eine Differenz markiert, von der aus die Relevanz, der Sinn, gesetzt wird, und zwar als Ergebnis einer symbolischen Generalisierung und somit eines sozialen Prozesses. Das heißt nichts anderes, als dass die Form der Beobachtung in diesem Medienbegriff thematisiert wird. Deshalb denke ich, dass es, um gesellschaftliche Prozesse zu beschreiben, interessant wäre, den naturwissenschaftlichen Medienbegriff zu benutzen, die Kybernetik, ganz wichtig, die Frage nach technischen Standards und so weiter, als Zweites die Semiotik zu bemühen - man muss da ja nicht von Medienwissenschaft sprechen - und dann als Drittes den Luhmann'schen Begriff der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien, also die gesellschaftliche Sinndimension, hinzuzunehmen<sup>9</sup>, und alle drei Modelle aneinander anzuschließen. Hinzu müsste dann natürlich noch ein medienhistorischer Blick, Mediengeschichte, Geschichte des

Mediengebrauchs, auch in der ökonomischen Dimension und so weiter, und die Sprechakttheorie kommen, also die Linie Wittgenstein, Austin - Searle - Grice - Lyotard<sup>10</sup>. Dort spielt dann das Annehmen von Motiven eine Rolle. Und woher kommt dieses Motiv? Das Motiv entsteht mit der Sinndifferenz, dort jedenfalls, wo es sich nicht um blanke biologische oder so genannte „natürliche“ Bedürfnisse handelt, aber auch die treten nicht an und für sich in Erscheinung, sondern sind funktional eingebettet in Sinnvorstellungen und Gesellschaft.

Diese unterschiedlichen Theorien, die technisch-naturwissenschaft-liche, die semiotische und die systemtheoretische, um sie noch einmal zu nennen, könnten also tatsächlich diskursiv verbunden werden. Ich sehe das ja nur sehr von Weitem und wir müssten natürlich die Denker bekommen, die diese Gedanken auf einem ganz anderen Niveau darstellen und weiterdenken könnten, als ich mir das hier und jetzt auf meinem Bett sitzend vorstellen kann. Unser Part wäre es da eher, mit performativen, mit theatralen Mitteln Anschlüsse und fruchtbare Kommunikationen zu provozieren, auch durch den Einsatz von Medien, durch selbstentwickelte Tools, durch Formatexperimente. Auf diese Weise könnte eine Gesellschaftsbeschreibung entstehen, die möglicherweise fruchtbare Problemlösungsmöglichkeiten eröffnen würde und womöglich sogar die Grundlage für eine Praxis böte.

ERNST Ja, ganz bestimmt; wenn es darum geht, Gesellschaft zu beschreiben, reicht es nicht aus, die enge Perspektive der wohldefinierten Medienwissenschaft heranzutragen. Das ist übrigens auch nicht der Anspruch dieser Medienwissenschaft, sondern, wenn wir schon über Luhmann reden, dann ist meine Perspektive die, immer darauf hinzuweisen, woher sich denn Luhmanns Theorien speisen. Da ist einerseits...

HEISELER Heider.

ERNST Fritz Heider mit seiner schönen Differenz von Ding und Medium, die dann bei Luhmann Form- und Medium-Differenz heißt<sup>11</sup>.

HEISELER Können wir die kurz abhandeln?

ERNST Gern. Es ist der schöne Gedanke von Fritz Heider, der aber im Grunde auf Aristoteles zurückgeht, dass ein Medium eine Masse von Elementen ist, die aber nicht in einer festen Bindung geordnet sind, sondern erst dann, wenn ihnen etwas aufgeprägt wird, buchstäblich "informiert" werden. Das heißt die

Luft, die zwischen uns steht in ihrer Partikelhaftigkeit, ist wirklich ein Medium, so wie es Aristoteles schon sagt, dass Luft nicht Nichts ist, sondern aus quasi kleinsten atomaren Partikeln besteht. Aber erst, wenn ich einen Laut anstoße, durch mein Sprachwerkzeug, werden Schallwellen durch diese Luft gejagt und in diesem Moment wird die Luft konfiguriert, moduliert, und damit entsteht in einem Medium eine Form. Da findet eine Formgebung statt oder eine In-Formation; so darf man mit Fug und Recht hier auch sagen. Medium meint die lose Kopplung, wie es dann Luhmann mit seinen eigenen Worten reformuliert - die lose Kopplung von etwas wie Sand am Meer, der in dem Moment, wo ich einen Fußabdruck in ihm hinterlasse, eine Form gewinnt.

Daran können wir wiederum fassen, dass das Medium selbst eigentlich keine Frage von Semantik ist; da schließt Luhmann an die Informations-Theorie von Claude Shannon<sup>12</sup> an, die besagt, dass es zur Beschreibung der Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit von Information eher eines mathematischen und statistischen Werkzeugs bedarf und eben nicht der Fragen nach Bedeutung; so wie uns ein Computer völlig indifferent Sinn oder Unsinn übermittelt. Er wird beides gleichgültig als Signal verarbeiten. Der Computer und überhaupt die Medien machen keinen Unterschied zwischen Sinn und Unsinn.

Wir müssen uns experimentell von unserem Hang, immer wieder nach Sinn und Unsinn zu fragen oder nach Bedeutung und Bedeutungslosigkeit, befreien, um Mediumvorgänge beschreiben zu können. Damit kommt jetzt mein geliebtes Stichwort der Medienarchäologie ins Spiel - so ähnlich wie Claus Pias, ein Kollege aus der Medienwissenschaft, ein Buchprojekt unternimmt, das da heißt „Kulturfreie Bilder“, um einem Phänomen gerecht zu werden, das zunehmend unsere Realität betrifft; nämlich, dass Satelliten ständig Bilder unserer Erde oder unserer Erdoberfläche produzieren oder Überwachungskameras, die aber nicht mehr von Menschen interpretiert werden, sondern von anderen Computern. Und das nach der Vorgabe von Algorithmen, die nicht nach Sinn und Bedeutung oder nach Ikonologie zu unterscheiden vermögen<sup>13</sup>. Wenn wir auf ein Bild schauen, tappen wir sofort in die ikonologische Falle, geben diesen Bildern Sinn. Figurenhafte Bedeutung, kulturell aufgeladene Muster schlagen bei uns sofort zu, während der

Scanner, den ich für den medienarchäologischen Blick gerne als Beispiel nenne, ein Bild in seiner radikalen Medialität abtastet - als eine Ansammlung, Konfiguration von Bildpunkten, die nach bestimmten Mustern konfiguriert sind, die beschreibbar sind, aber eben mit Hilfe statistischer und mathematischer Verfahren und nicht mehr in Hinblick auf kulturelle Semantik. Diese Radikalität, mit der Bilder, elektronische Bilder, durch elektronische Medien selbst interpretiert werden, macht uns darauf aufmerksam, dass wir uns daran gewöhnen müssen, dass neben unserer immer nach Sinn suchenden und interpretierenden Betrachtungsweise und unseren Beobachtungstechniken längst eine andere Realität von Beobachtung existiert, die frei davon ist, die anderen Gesetzen unterliegt - Gesetzen, die wir mit gemacht haben. Wir haben diese Maschinen gebaut, keine Frage; es sind immer noch Menschen, die diese Maschinen programmieren, zumeist, auch das ändert sich gerade, aber es gibt eine Realität von Beobachtung, die nicht mehr exklusiv in Begriffen der menschlichen Beobachtung oder der menschlichen Beobachtung zweiter Ordnung zu beschreiben ist. Dies ist eine Realität, auf die Medienwissenschaft verstärkt, manchmal auch einseitig, vielleicht auch überpointiert hinweist, denn es sind nicht mehr allein Menschen, die den Kosmos interpretieren.

HEISELER Ja, aber diese Maschinen werden, wenn man das konkret auf die soziale Wirklichkeit runterbricht, für bestimmte Interessen eingesetzt. Wenn ich beispielsweise bestimmte Worte am Telefon sage, dann schaltet sich unter Umständen ein Gerät ein, d.h. es ist ganz klar, dass eine Selektion zwischen Information und Nicht-Information stattfindet, die eben nicht aus der Maschine selbst kommt, sondern Ausdruck eines bestimmten Interesses ist. In den Maschinen selbst können nur Signale verarbeitet werden, aber kein Sinn. Das technische Medium oder die mediale Maschine ist trotzdem nicht gottähnlich oder so, wie sich das Mittelalter den Lieben Gott vorgestellt hat, sondern es ist ein Werkzeug eines, wertfrei gesagt, gesellschaftlichen Prozesses.

ERNST Was ist denn daran gesellschaftlich?

HEISELER Gesellschaftlich ist daran, dass das Medium immer für bestimmte gesellschaftliche Interessen benutzt wird und immer innerhalb eines sozialen Kontextes seine Anwendung findet. Hierbei kann es mehr als ein bloßes Werkzeug sein, es kann als Apparat fungieren und Kontexte erfassen, die Menschen nicht

mehr erfassen können. Bestimmte Zeichen, die in einer bestimmten Konstellation auftauchen, können dazu führen, dass auf eine bestimmte Weise observiert wird. Auch ist es möglich, dass die so oder anders aufgenommenen Daten auf Arten verarbeitet werden, wie kein Mensch es vermag<sup>14</sup>; aber trotzdem ordnen sich diese Verarbeitungsprozesse in ihrer gesellschaftlich konkreten Anwendung immer dem Wollen und den Motiven von Menschen oder Interessen von Institutionen unter. Das heißt natürlich nicht, dass Medien ein neutrales Instrument der Übertragung sind, deren Logik semantisch und strukturell ohne Konsequenzen bleibt.

Bei der Untersuchungsperspektive, die Sie vorschlagen, frage ich mich aber nicht nur nach der Zweckmäßigkeit - die könnte ich mir in bestimmten Kontexten durchaus vorstellen -, sondern auch und vor allem nach den konkreten Möglichkeiten. Das, was im Medium selbst abläuft, ist mir ja nur über Theorie und Wahrnehmung zugänglich. Wie kann ich auf etwas zugreifen, das nicht im Bewusstsein ist? Deshalb habe ich vorhin nach den Instrumenten der Untersuchung gefragt. Wenn ich das Signal nicht interpretieren darf, dann bleibt mir nur noch die Messung und die strukturelle Beschreibung. Aber auch die Ergebnisse von Messungen müssen interpretiert werden, was immer Theorie impliziert<sup>15</sup>. Ich denke, die Konsequenz wäre hier eher, deutlich zu machen, dass das, auf was man zurückgreift, immer mit Beschreibung zu tun hat. Zweierlei muss man kategorisch trennen: die Beschreibungsformen - diese operieren immer im Medium Sinn - und die Dinge. Die Dinge gehören zur Welt und auf sie haben wir keinen Zugriff, da uns dies nicht gegeben ist.

ERNST Wenn wir nach den Verwendungsweisen der Medien fragen, sind wir schnell bei Begriffen wie Gesellschaft, solange wir darunter auch Militär etc. verstehen. Medienwissenschaft, so zumindest, wie wir sie in der Sophienstraße verstehen - um jetzt diesen Ort an der Humboldt Universität auch zu nennen -, fragt aber nach der Prozesshaftigkeit, die in den Medien selbst abläuft; und diese Prozesshaftigkeit zu beschreiben, dass also etwa bestimmte Buchstaben selektiv gefiltert werden, das, würde ich sagen, ist suspendiert von der direkten Einbettung in gesellschaftliche Verwendung. Denn dieser Prozess ist zur Produktion von Poesie einsetzbar, dieser Prozess ist einsetzbar in ökonomisch-statistischen Verfahren, dieser Prozess wird auch eingesetzt in ganz anderen Feldern. Er ist sozusagen erst einmal

nicht diskursiv festgelegt, findet aber statt. Und Medienwissenschaft ist - im Unterschied zur Soziologie - der Ort, an dem diese vorschnelle Frage nach der gesellschaftlichen Verwendung für einen Moment aufgehoben wird, um die Operativität medialer Prozesse zunächst einmal überhaupt so präzise als möglich beschreiben zu können. Ich gehe sogar so weit zu sagen: Bedingung dafür ist, dass wir uns für einen Moment freimachen von Fragen nach Sinn, nach Gesellschaft, nach Performanz, sonst bekommen wir die Prozesshaftigkeit, die tatsächliche Operativität, nicht präzise beschrieben; wobei ich genau weiß, darüber hinaus bedarf es der Soziologen oder anderer, der Kommunikationswissenschaftler, um das dann wieder einzubetten in gesamtgesellschaftliche Diskurse. So weit reicht Medienwissenschaft nicht. Aber um überhaupt zu beschreiben, was dort abläuft, bedarf es hochpräzisen Wissens technischer Art, historischer Art, Ingenieurs-Art, mathematischer Art, kybernetischer Art; und das sind, würde ich immer noch sagen, non-diskursive Prozesse. Die Filterung von Patterns an Bildern verdankt sich hart erarbeiteten Algorithmen, die Gesetzen unterliegen, die nicht mehr diskursiv verhandelt werden, sondern die sich anderen Kulturtechniken verdanken, etwa 2500 Jahren diskreter Mathematik.

HEISELER Algorithmen können in der Tat auch zum Mittel künstlerischer Produktion werden. Eine neue Form der Poetik, die auf der Prozesshaftigkeit und Zeitbasiertheit der Digitalität aufbaut, ist im Begriff zu entstehen<sup>16</sup>. Und ich meine damit nicht die etwas angestregten Versuche, in denen diskrete Prozesse mehr oder weniger willkürlich bebildert werden und dann auf Tiefsinn gepocht wird. Das ist sehr viel grundlegender, denn im digitalen Medium wird das Analoge, die Logik der Materialität des Mediums, oder, einfacher gesagt, das künstlerische Material durch Programmierung ersetzt. Die natürlichen Eigenschaften des künstlerischen Ausgangsmaterials waren ja immer schon von großer Bedeutung und ein wirklicher Meister zeichnete sich dadurch aus, dass er sein Material beherrschte, indem er seine Eigengesetze für sich arbeiten ließ. In den mittelalterlichen Künstlerwerkstätten wurden die Techniken als Betriebsgeheimnis gehütet. Das Material sollte damals hinter dem Eindruck verschwinden. Dass das Material sich nicht ganz und gar dem Willen des Künstlers unterwarf, erschien damals als Fehler. Den Impuls der Moderne, die Materialität und die künstlerische

Verfahrenstechnik sichtbar werden zu lassen, halte ich für einen epistemologischen Impuls. Der sichtbare Pinselstrich bei Van Gogh macht ja nicht nur darauf aufmerksam, dass es zwischen Referent und Abbild einen Unterschied gibt, sondern zeigt auch, wie ein Ölbild entsteht. Oder denken Sie an die Siebdrucke von Andy Warhol, dessen Ästhetik sich aus der Verfahrenstechnik speist, aus der Unsauberkeit, die dadurch entsteht, dass die unterschiedlichen Siebe nicht vollkommen deckungsgleich benutzt werden. Hier wird die Verfahrenstechnik - nämlich dass im Siebdruck jede Farbe einzeln und mit einem gesonderten Sieb aufgetragen wird - zum ästhetischen Prinzip, ohne dass großes Brimborium darum gemacht wird. Geschwindigkeit ist hier vielleicht ein kreativer Grundsatz und die aus ihr sich ergebene Nicht-Kontrolle - oder, besser gesagt, die richtige Mischung aus peinlichster Kontrolle und operativ oder performativ organisierter Nicht-Kontrolle. Von daher ist der Übergang zum digitalen Material problematisch und stellt sich zunächst als Verlust dar, denn die Materialität und die Logik von artistischen Verfahren werden im Bereich der Digitalität durch Algorithmen ersetzt. Kunst verliert damit die zwingende Logik ihrer Materialität<sup>17</sup>. Das könnte heißen, dass ein Künstler, der mit digitaler Technik arbeitet, nicht Meister eines Verfahrens wird, sondern eher zum Experimentator und Entwickler von immer neuen Verfahrensweisen<sup>18</sup>. Ausgangspunkt wird zunächst die Simulation der ursprünglichen Materialität sein. In künstlerischen Experimenten können dann diese Simulationen überwunden und neue ästhetische Strategien erkundet werden. Hierbei kann es sehr erhellend sein, gewisse Verfahrenstechniken oder auch nur Proportionen von einem Medium auf ein anderes zu übertragen. Auf diese Weise wird Kunst gleichsam zum medientheoretischen Experiment. Auch in unserer Videogruppe machen wir derartige Experimente. Wir übertragen bestimmte Formen und Strukturen von einem Medium auf ein anderes. Ich habe einen Freund, Sascha Schmalenberg, der einen Film blind nach einem Musikstück geschnitten hat. Ich hatte ihm das vorgeschlagen, da ich selbst mit dieser Methode im Bereich der Literatur experimentiert hatte. Er hat dafür dann eine Schostakowitsch-Sonate gewählt und sowohl Rhythmik als auch Motive übertragen.

Aber lassen Sie uns noch einmal auf Luhmanns Medienbegriff zurückkommen: Wir hatten die eine Seite gekennzeichnet: Fritz

Heider. Was fehlte, war die andere, die soziologische Seite: der eigentliche Begriff symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien ist ja die Adaption eines Begriffs von Talcott Parsons. Parsons spricht von vier symbolic media of exchange: money, influence, power und value<sup>19</sup>. Er rekurriert, wenn ich das als Nicht-Soziologe richtig sehe, auf Simmels "Philosophie des Geldes", wo das Geld im Grunde genommen als Medium beschrieben wird<sup>20</sup>. Das wollte ich nur vervollständigen.

Nun - gewissermaßen in Parenthese - eine meta-theoretische Anmerkung: Mir fällt auf, dass die wohldefinierte Medienwissenschaft - das ist wohl ein Begriff, den Sie, wenn ich das richtig sehe, geprägt haben - eine sehr schlanke Begriffsbildung verwendet. „Schlank“ soll heißen, dass der Begriff nur eine Schnittmenge dessen bezeichnet, was sonst mit dem Begriff belegt wird. Das ist mir sehr sympathisch, weil auf diese Weise präzise Beschreibungen erleichtert werden. Dagegen gibt es in den sogenannten Kulturwissenschaften die Tendenz, eine Art Wortphilosophie zu betreiben. Man nimmt ein Wort und akkumuliert Denotationen und Konnotationen auf etwas unbestimmte Weise und bemüht die Etymologie; auf diese Art entstehen Bedeutungstrauben, semantische Verästelungen, an denen man sich dann pointenreich entlanghangeln kann. Wenn eine gewisse sprachliche Begabung hinzukommt, können durch diese Vorgehensweise ja mitunter sehr anregende Texte oder Gesprächsbeiträge entstehen. Wenn man allerdings ein klar umrissenes Forschungsziel verfolgt, ist es sicherlich sinnvoll, exakt zu definieren, was ein verwendeter Begriff umfassen soll und was nicht mehr. Die von Ihnen verwendete schlanke Begriffsbildung könnte, aus meiner Sicht, ein Modell für diejenigen Theorien sein, die auf Präzision Wert legen. Eine andere wichtige Qualität an einer Theorie besteht darin, dass sie dazu fähig ist, die Frage ihrer eigenen Notwendigkeit aufzuwerfen. Dies wird zur Pflicht jeder Theorie, die von Ontologie auf Epistemologie umbaut, denn am Ende taucht dann notgedrungen irgendwann ein pragmatisches Bezugsfeld auf. Mit den Erkenntnissen des Konstruktivismus und der mit ihnen verbundenen Verschiebung des Wahrheitsbegriffs müssen Begriffe und Theorien ja immer

eine Strategie verfolgen und zu einer Perspektive führen, die eine fruchtbare Problemlösung wahrscheinlich macht. Deshalb die nächste Frage: Wozu Medientheorie?

ERNST Um Medienkompetenz zu erwerben. Es gibt ja kaum einen inflationäreren Begriff als den der Medien. Wenige haben den Mut oder auch die Fähigkeit, aktiv zu definieren, was denn überhaupt ein Medium ist. Medienkompetenz ist aber eine gesellschaftliche, eine ökonomische Realität, gar keine Frage. Es bedarf also derjenigen und auch des Ortes - und dazu bilden wir ja auch Studierende aus - die in der Lage sind, Medien zu reflektieren, in einer Weise, die nicht reduziert ist auf die massenmedialen Prozesse, sondern die Medien als Kulturtechniken zu beschreiben vermögen. Das ist der Zweck dieser Wissenschaft. Das ist der Zweck dieser Forschung und das ist auch die Kompetenz, zu der wir ausbilden. Wobei der ganz konkrete Ort, das Berufsfeld, nicht eindeutig klar zu definieren ist und sich übrigens auch von Jahr zu Jahr wandelt, wie ja auch die Medien selbst.

HEISELER Was ist ein Archiv?

ERNST Ein Archiv ist ein primär rechtsverbindlicher Ort der Dokumentation von etwas, was dort nicht gesammelt wird, sondern, was ihm zugetragen wird, auf wohldefinierten Wegen, und was dort aus verbindlichen Zwecken für eine Zeit lang aufbewahrt wird. Das wäre der klassische Begriff des Archivs im Zusammenhang des Staates, aus dem er stammt. Es ist ein macht-interner Speicher ohne Interesse an öffentlichem Zugang. Es ist das interne rechtsverbindliche Gedächtnis des Staates gewesen und, im Unterschied zu Bibliotheken etwa und zu Museen, kein Ort der Sammlung, sondern strikt reduziert auf das Vorhalten, auf das Aufbewahren rechtsverbindlicher Dokumente, die reaktiviert werden in bestimmten Zusammenhängen. Das ist der klassische Archivbegriff. Dem steht nun, seitdem Michel Foucault uns mit seinem Denken bereichert hat, ein mutiger anderer Archivbegriff zur Seite. Foucault begreift Archiv als das Gesetz dessen, was überhaupt gesagt, gedacht, gesungen oder gesprochen werden kann, also als Bedingung und gesetzgebende Institution<sup>21</sup>. Unter diesen Archivbegriff fallen dann plötzlich auch die Medien selbst. Denn dass so etwas wie unsere flüchtige Stimme erstmalig in der Geschichte speicherbar und damit übertragbar und manipulierbar wird, das etwa verdankt sich dem Grammophon. Dadurch wurde der Kultur etwas als Möglichkeit

aufgegeben, was dann sofort in der Kunst, in der Wirtschaft verarbeitet worden ist, was sich aber dem technischen Gesetz des Mediums selbst verdankt.

HEISELER Welche Definition verwenden Sie selbst? Es würde ja passen, wieder nach dem Prinzip der schlanken Begriffsbildung vorzugehen. Also die gleiche Methode anzuwenden, die Sie schon auf das Medium angewandt haben, und deshalb zu sagen, Bibliotheken und Museen schließe ich aus meinem Archivbegriff aus. Andere Theoretiker verwenden den Archivbegriff dagegen allgemeiner. Hier ist zum Beispiel Boris Groys zu nennen, der Archiv und Museum als Synonyme benutzt<sup>22</sup>. Er kann dann Kunst aus der Logik des Archivs herleiten. Aber eben nur, weil er Archiv und Sammlung gleichsetzt.

ERNST Eben weil er das gleichsetzt. Eine meiner aktuellen Aufgaben ist es, darauf hinzuweisen, dass es großen Sinn macht, hier zu unterscheiden; also im Sinne von Foucaults Begriff des Archivs als Gesetz dessen, was zur Aussage werden kann, zu unterscheiden von dem klassischen Begriff des Archivs als rein symbolischer Institution der Macht.

Der Archivbegriff ist zu einer universalen Metapher geworden - etwa das Internet als Archiv - und Archiv für alle Formen des Gedächtnisses und der Sammlung. Das ist inflationär geworden. Dies wäre an sich nicht weiter problematisch, wenn nicht dadurch die Machtverhältnisse vertuscht würden. Das Archiv ist ein unerbittliches Selektionsmedium für Dinge, die gespeichert werden oder nicht gespeichert werden, im Unterschied zu Museen und anderen Sammlungen, in denen das Wissen immer wieder neu verhandelt, diskursiv ausgetauscht, selektiert werden kann - nach Kriterien, die offener sind. Das Archiv hat dagegen geschlossener Kriterien und ist insofern Teil eines autoreferentiellen Systems; da trifft sich dann doch der klassische staatliche Archivbegriff mit dem von Foucault, wenn man jetzt auch Medien als Archiv bezeichnen würde, als das Gesetz dessen, was gesagt, gespeichert, übertragen werden kann. So ähnlich, wie in der technischen Verfasstheit eines Mediums Daten radikal ein- und andere radikal ausgeschlossen sind, so ist das Archiv auch im klassischen Sinne ein Ort, an dem bestimmte Dinge eingeschlossen sind und andere ausgeschlossen sind. Diese Unerbittlichkeit, die im juristischen Bereich auf Seiten der klassischen Archive liegt, die im technischen Bereich die Programmierbarkeit oder Technik von Medien meint, die gilt

nicht für offenere unverbindlichere Orte wie etwa Bibliotheken und Museen und Gesprächsformen, und Sammlungen und Städte, die in einer viel diffuseren Art und Weise und auch in einer viel unkontrollierteren Art und Weise wachsen und speichern.

HEISELER Könnten Sie in diesem Zusammenhang etwas zur Polarität der Begriffe Archiv und Erzählung sagen? Damit würden wir dann vielleicht auch die Unterscheidung von Museum und Archiv behandeln können. Jede Ausstellung und jedes Museum enthält ja immer eine Erzählung. Große Museen oder Ausstellungen implizieren oft, einen bestimmten Teil oder einen bestimmten Aspekt der Geschichte der Kunst zu behandeln oder sogar nachzuerzählen. Auf diese Weise stellen Ausstellungen oder Museen Narrationen dar.

ERNST Ja, Erzählung ist die Form, mit der versucht wird, aus an sich unzusammenhängenden Daten einen sinnvollen Zusammenhang herzustellen. Der kann konservativ sein, der kann revolutionär sein, der folgt rhetorischen Mustern, der folgt dramatischen Mustern, es sind immer Inszenierungsmuster. Das ist quasi eine Antwort auf ein scheinbar anthropologisches Bedürfnis - ich bezweifle das, aber die meisten nehmen es als anthropologisches Bedürfnis des Menschen wahr -, aus kontingenten, unzusammenhängenden Dingen Sinn herzustellen. Das Archiv demgegenüber zeichnet sich ja gerade durch seine Unerzählbarkeit aus. Das Archiv erzählt nicht, sondern es konfiguriert Daten, die nur durch logische, administrative oder auch technische Verknüpfung einen Zusammenhang haben, der aber kein narrativer, erzählerischer, sinnvoller Zusammenhang ist, sondern nur eine Datenkonfiguration darstellt. Also die Ästhetik der Datenbank – mein Kollege Lev Manovich proklamiert das auch sehr plausibel; im Grunde ist die Ästhetik der Datenbanken die Alternative zu den großen Erzählungen. Wir haben lange Zeit in einer Kultur gelebt, in der die Organisation von Daten im Medium der Erzählung passierte. Jetzt glaube ich, kommen wir in eine Kultur hinein, in der wir auch den Usern, den sogenannten, zutrauen können, dass sie sich in der Datenwelt selbst bewegen, dass die Datenwelt nicht in erzählten Paketen vermittelt werden muss, sondern so ähnlich, wie jedes kleine Kind sich inzwischen schon durch die Welt des Internet bewegt und große Informationsmengen in einer nicht-narrativen Weise miteinander zu verknüpfen vermag, so ähnlich sind wir tatsächlich in einer

Kultur angelangt, einer Ästhetik der Datenbanken, die eine Alternative zur klassischen Erzählkultur darstellt. Diese Alternativen hat es im Grunde immer schon gegeben. Im frühen Mittelalter haben sich die Menschen auch nicht angemaßt, selbst die Erzählungen der Welt immer wieder neu betreiben zu können, sondern man hat etwa die Ereignisse des Jahres in Annalen, in Listen aufgezeichnet; hier stehen unverbunden Ereignisse nebeneinander, nur Gott wusste, wie die miteinander verbunden waren, Menschen wussten es nicht. Sie haben die Unverbundenheit ausgehalten und sie akzeptiert. Die Moderne hat die Last auf sich genommen, selbst den Sinn der Welt herstellen zu wollen. Heute bewegen wir uns in einer Ästhetik der Datenbanken wieder auf eine Kultur zu, die die Verknüpfung der Daten offen lässt. So wie es sich Lyotard eigentlich auch gewünscht hat in seiner Version von dem, was er unter Postmoderne versteht; so dass die Verknüpfungsregeln von Daten und auch die Verknüpfung von Information nicht mehr zwangsläufig in erzählerischer Geschlossenheit passieren, denn Erzählung bedeutet immer einen Anfang setzen und ein Ende haben, eine Mitte haben und einen Zusammenhang vorgeben. Der Zusammenhang wird hergestellt, wie es Negt und Kluge einmal in „Geschichte und Eigensinn“<sup>23</sup> gesagt haben, aber dies ist gewaltsam. Demgegenüber eine offenere Konfiguration der Daten zuzulassen, die auch rekonfigurierbar ist, das ist eine Ästhetik der Datenbanken. Dies ist auch eher eine Ästhetik auf Seiten des Archivs, denn wenn ich – und ich bin ja von der Ausbildung her klassischer Historiker –, wenn ich etwas erzählen soll, was etwa im fünften Jahrhundert nach Christus passiert ist, muss ich sozusagen erst einmal ins Archiv hinabsteigen und da erzählt überhaupt nichts. Da habe ich unverbundene, lückenhafte, schweigende Datenmengen und mein Projekt war es immer zu fragen: Warum nicht dieses Schweigen und auch diese Unverbundenheit selbst zur Ausstellung bringen? Damit kommt die archäologische Ästhetik auch im klassischen Sinne ins Spiel, denn wenn die Archäologen auf eine vergangene Kultur treffen oder eine Ausgrabung betreiben, finden sie Fragmente, finden sie Scherben, finden sie die Abwesenheit von Sprache, die Abwesenheit von Menschen, unverbundene Daten. Wenn die Archäologen eine antike Vase finden, finden sie die meist nicht intakt, sondern sie finden ganz viele Lücken. Und diese Lücken werden ausgestellt. Die Archäologen stellen die Lücken ihres

Wissens aus, während die erzählerische Kultur die Lücken durch Erzählung ständig überbrückt und zum Verschwinden bringt. Wenn es so etwas wie eine Ethik im Medienzeitalters gibt, dann würde ich sagen, gehört dazu der Mut, die Lücken und die Diskontinuität auszustellen. Womit wir wieder bei Foucault sind, der sagt, wir müssen stärker mit Diskontinuitäten, mit Brüchen, mit Rissen, mit Schweigen rechnen lernen und sie nicht ständig durch Diskurse füllen.

HEISELER Aber muss man da nicht eine Unterscheidung treffen zwischen „keiner Erzählung“, also dem tatsächlichen Schweigen der Welt, und der postmodernen Zersplitterung und Verflüssigung von Erzählungen? Letzteres könnte die Möglichkeit einschließen, dass der User - sagen wir mal User - seine eigene Erzählung baut und auf diese Weise zum Autor oder Mitautor wird. Das sind zwei sehr unterschiedliche Vorstellungen und es ist wichtig, zwischen ihnen zu unterscheiden, obwohl beide der einen großen Erzählung entgegenstehen. Die Frage, die in diesem Zusammenhang bei mir sofort auftaucht, ist: Kann das Schweigen der Welt Gegenstand von Wissenschaft sein oder wäre da eher die Kunst gefragt? Was aber könnte es überhaupt bedeuten, keine Erzählung zu haben? Die Falle, die sich hier auftut, ist, dass derjenige, der ins Archiv hinabsteigt, im sinnlichen Erlebnis mit dem Dokument meint, auf Vergangenes interpretationslos zuzugreifen, und plötzlich so ein ontologisch gefärbtes Erlebnis hat. Das schildern Sie sehr anschaulich in ihrem Buch „Das Rumoren der Archive“<sup>24</sup>, wo dann auf einmal die Akten angefasst werden und man glaubt, Zugriff zu haben auf Vergangenheit. Da besteht dann die Gefahr einer neuen Ontologie. Daten oder Dokumente können zwar als Spuren verstanden werden, aber auch Spuren können nur als Hinweise, also als Zeichen gelesen werden und unterliegen immer dem Verdacht.

Die Voraussetzung des Sehens, der Wahrnehmung ist immer eine Unterscheidung, also eine Differenz, die im wörtlichsten Sinne des Wortes Sinn macht. Wir können also nur mit Hilfe von Erzählungen oder Mini-Erzählungen sehen. Das fängt ja schon mit der Selektion der Wahrnehmung an. Wir können nur das beobachten, was wir unterscheiden, und wir können nur das unterscheiden, was in unsere Erzählungen hineinpasst. Das heißt, dass wir um Erzählungen nicht herumkommen, wir kommen am Sinn nicht vorbei; aber wir können die Erzählung öffnen und

verflüssigen, indem wir sagen, wir brauchen keine Fünfstück-Struktur, es gibt auch eine moderne Dramaturgie, die Künstler wie Beckett, Pessoa, Cage und andere entwickelt haben. Material kann sich auch nach neuen, modernen oder postmodernen, Mustern ordnen. Das verlangt dann eher eine Bereitschaft vom Rezipienten, das zuzulassen. Trotzdem muss man unterscheiden zwischen der *R e p r ä s e n t a t i o n* des Rauschens, der Kontingenz der Welt in einer modernen oder postmodernen Dramaturgie, und dem *t a t s ä c h l i c h e n* Rauschen der Welt. Versteht man etwas, handelt es sich immer um eine Erzählung<sup>25</sup>. Dass der Leser seinen eigenen Sinn und seine eigenen Erzählungen schafft, hat allerdings ein großes emanzipatorisches Potential. Er kann selbst zum Autor werden; aber eben immer nur Autor einer Erzählung. Ohne Erzählung sind wir gleichsam blind. Was ohne Erzählung übrig bleibt, ist reine Sensorik, nackte sinnliche Data. Die nicht interpretierte Sensorik. Vielleicht kann man hier von einem Ankommen in der Gegenwart sprechen. Von einem Zustand jenseits des Sinns. Das aber ist dann eher eine lebensphilosophische Frage...

ERNST Na ja, lernen, sich im Labyrinth zu verirren, so wie Walter Benjamin einmal die Erfahrung des Lebens in der Stadt beschrieben hat, wäre eine Form des Sich-Bewegens, des Navigierens durch Datenräume, durch Räume von Sinneseindrücken, durch Räume von Information, die überhaupt nicht mehr erzählerisch ist. Es gibt in der Tat diese zwei Konsequenzen aus der postmodernen Ästhetik. Die einen sagen, weg von der großen ideologischen Erzählung hin zu den Mikroerzählungen, in denen jeder selbst Autor oder Autorin sein kann, aber letztlich immer noch der Ästhetik der Erzählung als Sinngewandungs-Instanz folgt. Die Alternative hierzu ist zu sagen, das Bedürfnis nach Erzählung ist kein anthropologisches, sondern immer schon eine Einflüsterung von Macht, die uns immer wieder suggeriert, es muss Ordnung geben; es muss daher eine narrative Ordnung geben. Selbst wenn die Narration Subversives erzählt, hat sie die Aussagen schon immer einer Ordnung unterworfen. Dies ist das Interesse von Macht: dass wir überhaupt das Modell von Ordnung akzeptieren. Dem gegenüber eine andere Navigation zu entwerfen, die Daten immer wieder neu konfiguriert, und zwar nicht mehr als Mikroerzählung, sondern gar nicht mehr erzählerisch, das ist eine Ästhetik, die in der Kunst und in den Avantgarden immer ausprobiert worden ist; die wir

alltäglich übrigens auch leben; die die Psychoanalyse versucht hat; und Lacan eher als Freud hat uns immer wieder gesagt, was wir träumen, wird ja erst in dem Moment, wo wir den Traum erzählen, in eine Ordnung gebracht. Warum nicht umgekehrt die Unordnung selbst als Gegebenheit, als Modus vivendi akzeptieren? Unordnung heißt ja nicht automatisch Chaos. Unordnung heißt nicht, dass es keine Verbindlichkeiten gibt. Unordnung heißt nur, dass es möglicherweise einen Modus gibt, die Unordnung selbst zu kultivieren, den ständigen Fluss der Veränderung selbst zum Thema zu machen und ihn nicht durch räumliche Ordnungen oder erzählerische Ordnungen immer zu arretieren. Dies ist auch eine Gegebenheit, die sich bis hin zur Gesetzgebung im Bundestag niederschlägt. Die Abstände, mit denen Gesetze novelliert werden, mit denen Gesetze, die früher prinzipiell auf Ewigkeit geschaffen wurden, in immer kürzeren Abständen ständig geändert werden, deutet darauf hin, dass wir vielleicht in eine Art Fließgleichgewicht von Zuständen kommen und weg von dem Modell dauerhafter Ordnungen. Da kommt der Begriff des Archivs wieder mit ins Spiel, weil das Archiv stark auf räumliche Modelle baut, unsere Imagination des Archivs. Wenn wir die zeitliche Veränderung selbst zum Thema machen, die Fluktuation, die Dynamik, dann wissen wir, dass Ordnungen nur noch momentane Zustandsbeschreibungen sind, die permanent rekonfiguriert werden können. Damit verbunden ist eine andere Ästhetik als die Ästhetik ewiger Ordnung und von dauerhafter Festigkeit; eher der Begriff des Flusses, des Stroms, der Datenströme. Streaming ist im Internet eine technologische und kommunikative Realität geworden, Streaming im Unterschied zum gedruckten Text, der fest steht für eine Zeit. Damit fassen wir möglicherweise die Andeutungen einer anderen Ästhetik des Umgangs mit Daten oder Sinneseindrücken, dergegenüber das Archivische möglicherweise sogar ein Hindernis ist.

HEISELER Vielleicht müsste man hier unterscheiden zwischen einer Form, die sich im Fluss befindet, und gar keiner Form. Die fließende Form ist in der Regel funktional determiniert und mit der Herrschaftsform des Kapitalismus vorzüglich vereinbar. Das beschreibt Deleuze mit dem Begriff der Kontrollgesellschaft<sup>26</sup>. Dass die Logik der Struktur sich neuzeitlich aus der Funktionieren ergibt, thematisiert auch Luhmann und nennt das Ausdifferenzierung. Ausdifferenzierung kann man in diesem

Zusammenhang ja auch als Zersplitterung der einen großen Erzählung verstehen. Diese Zersplitterung ist aber nicht identisch mit Erzählungslosigkeit oder Sinnfreiheit. Im Gegenteil, jeder gesellschaftliche Bereich wird um so unbarmherziger durchdrungen von der Gewalt des Sinns<sup>27</sup>.

Die Möglichkeit der Nicht-Erzählung ist uns nicht gegeben, jedenfalls nicht im Bereich der wissenschaftlichen Beschreibung. Wenn man die Nicht-Erzählung im Zusammenhang mit Wissenschaft propagiert, nimmt man Kurs auf die Ontologie, weil man dann die eigene Blindheit nicht mehr mit einrechnen kann. Ich glaube also, dass man die Welt nicht beobachten kann, ohne permanent Sinn zuzurechnen und Zeichen zu interpretieren. Wahrnehmen kann man womöglich, aber darüber ist es dann wiederum schwierig zu sprechen. Oder anders: Man muss das Sprechen über reine Wahrnehmung, wenn es so etwas gibt, von der reinen Wahrnehmung selbst unterscheiden. Das Bild für die reine Wahrnehmung ist der Zen-Meister, der einfach nur dasitzt und seinen Atem spürt - jenseits des Sinns; aber das ist vielleicht kein Modell für Wissenschaft. Begriffe sind grobschlächtig, das liegt in unvermeidlicher Weise in ihrer Natur, und deshalb muss man unterscheiden zwischen der Verflüssigung von Erzählungen, ihrer Zersplitterung, und dem hoffnungslosen Ideal der Postmoderne mit ihren Mille Plateaux und der Idealisierung von Rhizomstrukturen<sup>28</sup>. In ihnen gibt es keine Information, weil alles Information wird. Ohne jegliche Redundanz wird alles zum Rauschen. Der moderne oder vielmehr postmoderne Verlust von Information ist ja nicht mehr der Brand der Bibliothek, sondern das Versinken im Datenmüll. Und wenn es keine Erzählung mehr gäbe, dann wäre Information von Nicht-Information nicht mehr zu unterscheiden. Dann befinden wir uns im unmarkierten Raum, um ein Wort Georg Spencer Browns<sup>29</sup> zu bemühen.

Wenn wir diese Gedanken nun zurückbiegen auf das Archiv, dann können wir sagen, dass sich hier vollkommen neue Möglichkeiten im Umgang mit Erzählungen ergeben.

In ihrem Buch „Das Rumoren der Archive - Ordnung aus Unordnung“ fragen Sie - Zitat - „Lässt sich das bisher tote Kapital der verborgenen Archive und Bibliotheken verflüssigen und rediskursivieren?“<sup>30</sup> - Zitatende -, und Sie antworten auf diese Frage drei Seiten später mit dem Verweis auf einen Report an eine Mailingliste in Bezug auf ein ganz konkretes Projekt: - Zitat - „Der Lösungsvorschlag ist denkbar einfach: Forscher und andere

Nutzer der Datenbank sollen dezentrale Untermengen anlegen, die als lokale Zweigstellen dieses Archivs fungieren und durch horizontale Vernetzung zu ständig neuen Anlagerungen einladen - ein soziales Modell des Archivs. (...) Die konkreten Benutzungen erzeugen dann die weiteren Archivteile. (...) Dies wäre der Abschied vom Read-only-Paradigma des klassischen Archivs hin zu einer generativen Archivlektüre. Ein inventarisierte Bestand ist damit nicht mehr auf Herkunft und Kontext der Datenbank, sondern radikal benutzerorientiert - auf dem Weg zum dynamischen Archiv. Wer kein totes Archiv' will, muss seinen Ort in eine arbeitende Struktur umwandeln, in der nicht erst der konkrete mediale Körper (Buch, Akte, Bild), sondern schon seine Vorstufen, ein realer Fundus von Entwürfen, auf Abruf harren.“ - Zitatende -.

Zunächst ist es für mich - als jemand, der auch ästhetisch arbeitet -, interessant, dass Sie sich mit diesen Gedanken auf einen Report an eine Mailingliste beziehen und so der Inhalt in der Form wieder auftaucht, dass Sie also mit der Verflüssigung, von der Sie sprechen, Ernst machen und auf diese Weise die Zukünftigkeit des Entwurfs hier und jetzt beginnen lassen. Sie machen aber auch klar, dass es hier nicht um reine Willkür und Zufälligkeit geht, sondern um einen methodischen Umgang mit Rastern, Knotenpunkten, Filtern und Attraktoren. Es geht also nicht mehr um die vollkommene Zersplitterung und um die postmoderne Apotheose des Weißen Rauschens, sondern um konkrete Datenbanken, in denen es keine zentrale Erzählung und Sinngabungsinstanz mehr gibt. Statt dessen gibt es unterschiedliche Einzelwesen, die ihre eigenen, für sie nützlichen Daten verarbeiten und die an ihren jeweiligen eigenen Erzählungen, an ihrem eigenen Sinn, ausdifferenzierte Archive anlegen, die dann wiederum horizontal vernetzt werden können. Dadurch könnte eine vollkommen neue Form der Gemeinsamkeit entstehen, die nicht mehr auf gemeinsamer Identität oder Uniformität basiert, sondern auf einer vernetzten Wissensproduktion, in der das individuelle Meinen zu einem „Archiv in Bewegung“ emergiert. Bedingung hierfür ist, dass in das Archiv ein paradoxer, pragmatischer Reflexionsraum eingebaut wird, der die Verarbeitung der veräußerlichten Gedächtniseinträge thematisiert. Paradox ist dieser Reflexionsraum, weil in ihm nicht nur die Struktur des Archivs behandelt wird, sondern die Reflexion selbst als Datenmenge

operativ bearbeitet werden kann und damit auch wiederum die Reflexion der Reflexion und so weiter und so weiter; anders ausgedrückt: Die Vollzugsregeln werden an einem Ort weiterentwickelt, der diesen Vollzugsregeln gleichzeitig unterliegt. Pragmatisch ist er, weil das vielstimmige Denken sich selbst nur dadurch erhalten und weiterentwickeln kann, dass es sich auf den Boden seiner pragmatischen Kulturtechnik funktional zurückbiegt.

Auf diese Weise würde das Denken sich auf eine neue Art selbst behandeln können, so dass operationsfähige Einheiten entstünden, die durch die pragmatische Selbstthematization paradoxerweise über sich selbst hinaussehen könnten und frei würden zum Objekt, zur Fremdreferenz. Auf diese Weise könnte dann das bearbeitet werden, was Heinz von Foerster „Mehr-Hirn-Probleme“ nennt, die naturgemäß eher im Bereich der Gesellschaft und des Sozialen liegen als im Bereich der Philosophie<sup>31</sup>. Die ästhetische Schönheit eines derartigen Gebildes besteht in seiner Unstimmigkeit, die wiederum Ansatzpunkt für seine Dynamik bildet. Im Gegensatz zu einem Werk wäre eine derartige Datenstruktur nie mit sich selbst im Reinen. In diesem Sinne könnte man ein derartiges Archiv als offenes Kunstwerk verstehen. Das ist natürlich ein Oxymoron, weil ein Kunstwerk sich ja gerade durch seine Geschlossenheit auszeichnet, durch seine Eigenwertigkeit und perspektivische Gnadenlosigkeit. In einem derartigen Archiv, einem - wie Sie sagen - verflüssigten, gibt es dagegen keine zentrale Erzählung mehr, sondern nur noch Spuren unterschiedlicher Subjekte. Das müssen nicht notgedrungen Menschen sein, es kann sich auch um Kollektive oder Imaginäre handeln. Diese Spuren sind Spuren der Benutzung, wodurch immer auch Wertigkeiten geschaffen werden. Unterschiedliche Erzählungen können sich auf diese Weise fortschreiben und man kann kaum sagen, ob etwas Derartiges eine neue Form von Sozietät, von Gesellschaft, ist, auch systemtheoretisch verstanden als Kommunikation, oder ob tatsächlich das erreicht wird, auf das alle Kunst seit der klassischen Avantgarde zielt, nämlich auf die Integration der Welt, des Nicht-Künstlerischen. Diese Bewegung beschreibt ja Boris Groys sehr ausgiebig in seinem Buch „Über das Neue.“ Jedenfalls könnte hier etwas ganz und gar Neues entstehen, etwas, das erst mit den Mitteln der Digitalität und der Vernetzung möglich geworden ist: Eine dezentrale Struktur, an der

unterschiedliche Personen, die keine Einheit mehr bilden und keine gemeinsame Identität haben, teilhaben, die ihre eigenen Daten, die für sie nützlichen, sammeln und gestalten und gemäß ihren eigenen Erzählungen ordnen und also auch zum Autor oder Mitautor werden. Auf diese Weise könnten sich unterschiedliche Einzelarchive an dem Ineinander-Greifen von individuellem Sinn ausdifferenzieren, die dann wieder vernetzt werden könnten. Das empfinde ich als Idealszenario eines Archivs.

ERNST Eines generativen oder eines in der Benutzung generierten Archivs.

HEISELER Schön wäre es, wenn der Benutzer sich wirklich als Autor verstehen könnte und mit diesem Verständnis auch Recht hätte.

ERNST Was ja im Grunde genommen mit der populärsten Suchmaschine Google auch passiert. Legen wir trotz aller Manipulationen, die da auch stattfinden, dieses Modell einmal zugrunde. Das Ranking der Trefferlisten verdankt sich ja tatsächlich der Aktivierung durch Benutzer. Hier werden statistische Benutzungen nach bestimmten Parametern abgeglichen und generieren jedes Mal das Ranking neu. Insofern sind die Suchergebnislisten von Google Teil eines generativen Archivs. Das Problem ist nur, dass offensichtlich gegen Geld und gegen andere Möglichkeiten diese Listen manipuliert werden können. Das macht die Sache wieder problematisch.

HEISELER Aber auch unmanipuliert ermöglicht sich der Erfolg selbst. Da, wo der Fluss fließt, wird das Flussbett tiefer.

ERNST Genau. Und demgegenüber entsteht Information im Luhmann'schen Sinne nur da, wo etwas unerwartet wirkt<sup>32</sup>. Da, wo eh ein Pfad schon eingeschlagen ist, da ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass wir auf diesem Pfad fortschreiten und auf dem Weg bleiben. Information aber entsteht erst da, wo etwas Unerwartetes passiert. Der sozusagen negentropische Akt der Kultur besteht ja in der ständigen Herstellung von Unwahrscheinlichkeiten. Da wird's dann wieder - aber immer noch in Begriffen der Informationstheorie - interessant. Und das Archiv ist natürlich insofern ein schöner Ort, weil es im Unterschied zur Erzählung Unwahrscheinlichkeiten bereithält<sup>33</sup>. Ich gehe ins Archiv und finde jetzt nach 300 Jahren plötzlich eine Information, die ihren Wert von damals verloren hat, die heute aber unter ganz anderen Aspekten und im Hinblick auf ganz

andere Fragen wieder interessant werden kann. Da ist natürlich die Idee, dass etwas für eine Zeit lang vorgehalten wird, um dann in anderen Zusammenhängen interessant zu sein - eine Funktion des klassischen Archivs. Darin liegt seine Chance. Und deswegen bin ich auch dafür, dass alle Archive, alle Formen von Depots, obwohl die Lagerhaltung immer teurer wird, geschützt werden, weil wir für eine Zeit lang etwas vorhalten, was in anderen Zusammenhängen wieder interessant werden könnte.

HEISELER Wenn man eine Theorie bauen wollte - ich will sie mit Rücksicht auf Ihre schlanke Definitionsästhetik nicht Medientheorie nennen -, die sich womöglich zu einem Instrument gesellschaftlicher Veränderung entwickeln könnte, was müsste man in ihr theoretisch verarbeiten und welche Theorien wären dafür zentral?

ERNST Solche Theorien, die uns darauf aufmerksam machen, wo uns das Wissen unserer eigenen kulturellen Vergangenheit daran hindert, die Optionen der Gegenwart zu erkennen. Solange das McLuhan'sche Gesetz befolgt wird, dass die Botschaft der neuen Medien jeweils die älteren sind, so wie etwa der frühe Film vor allem Theater gezeigt hat, wie das frühe Fernsehen - heute teilweise immer noch - Filme zeigt. Gucken Sie sich das Fernsehprogramm an. Abgesehen von den Nachrichten, das von Luhmann ja schön beschriebene Format<sup>34</sup>, zeigt das Fernsehen vor allem immer noch das Vorgängermedium Film. Der Computer - oder die multimedialen Formen des Computers - bedienen sich auch noch zu einem erheblichen Teil als Botschaft der alten Medien. Gutenberg, der den Buchdruck erfindet, versucht als Erstes die Form der Handschriften optisch zu imitieren. Die Gutenberg-Bibel soll aussehen wie eine Handschrift. Also insofern scheint das alte McLuhan'sche Gesetz, dass die Botschaft der neuen Medien jeweils erst einmal die alten Medien sind, zu gelten. In dem Maße aber werden die Optionen der neuen Medien natürlich nicht genutzt. Aufgabe von Medientheorie oder von Theorie allgemein könnte es sein, die Beobachtung von ihrer eigenen Altlastigkeit zu befreien, um die Optionen der Gegenwart zu begreifen; denn die Optionen des Computers liegen ja nicht darin, einfach nur alte Medien und alte Formen der Kommunikation zu verbessern, sondern zu sehen, welche genuin eigenen Formen von Kommunikation im Computer überhaupt erst zustande kommen. Nun sind wir ja mit dieser Realität verbunden. Die ganze Vernetzung ist etwas, was

genuin neu ist gegenüber den Mono-Medien der Vergangenheit. Die Formen der Rückkopplung, des Rückkanals, die längst existieren, werden möglicherweise nicht genutzt. Berthold Brecht hat gesagt, ganz früh schon in seiner Radiotheorie: Es gibt überhaupt keinen Grund, warum das Radio nur als Broadcast-Medium eingesetzt wird, was damals das Postministerium durchgesetzt hat, anstatt eben umgekehrt von den Hörern auch als Sendemedium genutzt zu werden; denn technisch - und dies ist Medienwissenschaft immer wieder wichtig, darauf zu beharren - technisch ist dieses Medium viel offener als es gesellschaftlich dann eingesetzt wird.

HEISELER Aber neben diesem McLuhan'schen Gesetz, wie sie es nennen, existiert doch noch etwas ganz anderes und das sind die Produktionsverhältnisse oder die strukturfunktionalen Zusammenhänge, wie man vielleicht systemtheoretisch sagen könnte. Die Emanzipation eines neuen Mediums von einem alten muss also nicht notgedrungen eine Emanzipation in der künstlerischen oder sozialen Dimension darstellen. Das kann man ganz deutlich an den Formaten erkennen, die sich in den letzten Jahren im Fernsehen entwickelt haben. In Sendeformaten wie „Big Brother“ oder „Deutschland sucht den Superstar“ emanzipiert sich zwar das Fernsehen vom Film und gewinnt eine Form, die nur in ihm möglich ist, aber die Gewalt dieser Formate ist deshalb nicht schwächer. Es gibt also zwei Determinanten des Mediums oder, genauer gesagt, seiner gesellschaftlichen Benutzung. Einerseits die Festschreibungen, die darin liegen, dass das neue Medium das alte beerbt, also Geschichte, die immer auch die Geschichte des Gebrauchs des Mediums ist, und andererseits den gesellschaftlichen, strukturfunktionalen Zusammenhang, der in der Regel heute von der Ökonomie oder von dem, was man heute darunter versteht, dominiert wird. Dies kann man besonders deutlich an den Medien sehen, die viel Geld kosten, weil mit jedem Euro, die ein mediales Produkt kostet, seine Freiheitsgrade in diesem Sinne abnehmen. In diesen Medien, paradigmatisch im Film, sind die Produzierenden strukturell dazu gezwungen, Erfolge zu wiederholen. Dadurch wird der Film, formal gesehen, zu einer riesigen Redundanzmaschine. Kein anderes Medium ist von seiner gesellschaftlichen Benutzung her so eingeschränkt. Ein Film hat einen Helden, eine Handlung, drei oder fünf Akte, bestimmte zeitlich relativ genau vorherzusehende Wendepunkte und dauert

in der Regel zwischen anderthalb und zwei Stunden. Der Kinofilm, könnte man also sagen, ist gar kein Medium, sondern ein Format. Diese Enge des Spektrums kommt aber eben nicht allein aus seiner Herkunft aus dem Theater oder dem Abenteuerroman, sondern sie entsteht aus der funktionalen Wirklichkeit und dem Sinn von Film, nämlich Geld zu verdienen. Das ist ja funktional gesehen erst einmal der Sinn eines Films.

ERNST Das ist e i n Sinn von Film, aber es gibt ...

HEISELER ...künstlerische Ambitionen, Geltungsbedürfnis und Kunstwillen, sicherlich; aber der Sinn, der den Film am stärksten prägt, ist der Profit; oder, genauer gesagt, die Vorstellung von Profit, die dann zu kontingenten Einzelentscheidungen führt und in der Regel zum Versuch, an einen bestimmten Erfolg, einen bestimmten Trend, ein bestimmtes Gesicht anzuknüpfen. Ich habe ja selbst Filme gedreht, und wenn man mit einem Produzenten spricht, dann kommt es zunächst darauf an, ihm zu erklären, wie er damit Geld verdienen kann. Wenn das gelingt, dann kann man den Film machen. Wenn man ihm das nicht erklären kann und er auch nicht selbst darauf kommt, wie das passieren könnte, kann man den Film nicht machen. Und durch diesen Mechanismus ist jeder Film erst einmal bestimmt. Dies ist auch der Grund, warum Film künstlerisch in der Regel misslingt. Übrigens wird das Bedürfnis, Geld mit einem Film zu verdienen oder so und so viele Zuschauer zu erreichen, sehr ängstlich gehandhabt; und aus der Ängstlichkeit, wenn ich das noch sagen darf, entsteht die Strategie, möglichst nah am Erfolgreichen, schon Erprobten zu bleiben. Produzenten, Redakteure, Jurymitglieder der Filmförderung eilen in der Regel in ihrer Affirmationsbereitschaft dem Publikum, das sie für blöd halten und deshalb für dumm verkaufen, voraus. Durch die ewigen Versuche, Erfolge zu wiederholen, entsteht eine gigantische Redundanzmaschine, die Kulturindustrie. Und auch das Nachrichtenformat wird davon nicht verschont. Und da ist es in der Tat zweckmäßig zu versuchen, das Medium vor dem Horizont seiner technischen Möglichkeiten zu untersuchen und zu fragen: Was gibt es denn sonst noch für Möglichkeiten, um das M e d i u m Film, nicht das F o r m a t Film, zu nutzen? Wie könnten Variationen entstehen? Da wäre dann auch die Luhmann'sche Evolutionstheorie gefragt, die Variationen als Voraussetzung für Evolution versteht. Oder wie könnte man den Film aus den Zwängen des gesellschaftlichen Formats befreien?

ERNST Indem man zum Beispiel daran erinnert, dass Film nicht aus dem Bedürfnis heraus entstanden ist, menschliche Geschichten darzustellen, nicht als Massenmedium, sondern um Bewegung zu messen. Film ist ursprünglich gar kein Darstellungsmedium, sondern ein Messinstrument gewesen. Die frühen chronofotografischen Versuche von Muybridge und Marey dienten ja dazu, das, was für unsere Wahrnehmung zu schnell passiert, etwa das Galoppieren eines Pferdes, zu verlangsamen durch fotografische Hintereinanderschaltung blitzschneller Aufnahmen und zu analysieren, wie eigentlich Bewegung abläuft<sup>35</sup>. Dass dieses Medium dann umgekippt ist in ein Projektionsmedium, also vom Messmedium zum Projektionsmedium geworden ist, das folgt Mechanismen, die nicht intern aus der Medialität des Mediums selbst zu erklären sind und wo es sich immer wieder lohnt, dran zu erinnern, dass das Medium der Kinematografie ganz andere Funktionsweisen hatte und immer noch hat. Wir verwechseln ja meistens Film und Kino. Wenn wir Film sagen, meinen wir die Kinorealität. Das ist aber wiederum ein Dispositiv, wie die französische Medientheorie sagen würde, das zu unterscheiden ist von den medialen Qualitäten des Films. Medienarchäologie und Medienwissenschaft sind eigentlich permanent damit beschäftigt, daran zu erinnern, welche anderen historischen und auch gegenwärtigen Optionen in Medien angelegt sind. Das offen zu halten, also im Kampf gegen die gesellschaftliche Praxis, die meist eine Verengung des Mediengebrauchs ist, immer wieder daran zu erinnern, unermüdlich auch daran zu erinnern, welche anderen Optionen auch angelegt sind in diesen Medien. Das ist die Aufgabe einer Medientheorie. Brecht hat es ansatzweise getan, Enzensberger hat diesen Versuch wieder aufgegriffen. Das gilt es heute für Computerwelten ebenso zu denken, weil ökonomisch die Multimedia-Industrie dabei ist, die Optionen der Vernetzung, des vernetzen Mediums Computer einzuschränken, zu kompartimentalisieren, zu privatisieren. Die elektronisch-technischen Optionen, die nach wie vor im Internet angelegt sind, offen zu halten, das ist sowohl Aufgabe der Medientheorie als auch Aufgabe der Free-Software-Bewegung...

HEISELER Und der Medienkunst,

ERNST Der Medienkunst auch. Da ziehen wir zumindest noch an einem Strang, sowohl die Netzaktivisten als auch die Medientheoretiker. Hier sind wir allerdings im Moment an einem

kritischen Punkt, weil eben bis hin zur Hardware die Versuche, das an sich offene Medium trotzdem zu kontrollieren, im Moment an einem entscheidenden Punkt stehen. Ich bin froh, dass die Europäische Kommission entschieden hat, dass Software weiterhin nicht patentierbar ist. Mit einer interessanten Begründung, die einen Unterschied macht zwischen Technik und Technizität. Die ganze Frage lautet, was Software ist, ist das eine Technik, oder was ist das?

HEISELER Oder ist es eine Formel?

ERNST Oder ist es eine Formel? Und daran hängt wieder die Frage: Ist es privatrechtlich patentierbar, oder nicht? Das ist so ein Moment, wo wunderbar auch Medientheorie extrem praktisch wird, denn da bedarf es plötzlich der Definitionen. Was unterscheidet Technik von Medium, was unterscheidet Medium von Maschine, was unterscheidet symbolische Operationen von mechanischen? Da bedarf es dann plötzlich sowohl der Medientheorie als auch der Medienarchäologie, um überhaupt sagen zu können oder Angebote zu machen, diese Begriffe voneinander zu unterscheiden. Dies wird in einem Kurzschluss in dem Moment praktisch und wirkungsmächtig, in dem es zum Gesetz einer europäischen Kommission wird. Das sind die schönen Momente von Medientheorie, die dann plötzlich gar nicht fern ist von der gesellschaftlichen Realität. Diese Kurzschlüsse, die sind eigentlich das Modell.

Um das jetzt noch einmal so zusammenfassend zu resümieren von meiner Seite, versucht die Medientheorie, zumindest die, für die ich stehe, einerseits eher sich zu suspendieren von der unmittelbaren Applikation auf gesellschaftliche Verwendungsweisen, damit der Blick frei bleibt, um unerbittlicher und präziser auf mediale Operativität schauen zu können. Allerdings mit dem Wissen und auch mit dem Wunsch, dass sich aus dieser Blickweise immer wieder unerwartete Kurzschlüsse mit gesellschaftlicher Realität ergeben, zu der wir dann direkt etwas zu sagen haben. Dies ist ein anderes Modell als das für die Generation vieler meiner akademischen Lehrer, bei denen sofort alle Fächer auf ihre gesellschaftliche Applizierbarkeit hin hinterfragt wurden. Meine Medienarchäologie suspendiert sich eher davon, damit sie den Blick frei hat auf die Medialität, um dann aber umso wacher zu sein und umso bereiter zu sein, dann zur Stelle zu sein, wenn die sich kurzschließt mit gesellschaftlich aktuellen Fragen.

HEISELER Aber wie soll das konkret aussehen? Uns sind die Medien ja nur in ihrem gesellschaftlichen Gebrauch gegeben. Das heißt, wenn ich Fernsehen sage, oder wenn ich Film sage, dann spielt ja das Symbol dieses Mediums, seine gesellschaftliche Bedeutung mit hinein. Wenn ich beim Fernsehen bin, dann hat das vor dem Horizont gesellschaftlicher Bewertung an und für sich eine Bedeutung. Fernsehen ist also nicht nur, mit Hilfe eines Mediums in die Ferne zu sehen, sondern es findet eine symbolische Aufladung oder Konnotation der Botschaften statt. Es handelt sich nicht um eine reine, mediale Vermittlung, Fernwahrnehmung, sondern das Medium selbst wird zum Symbol. Diese symbolische Festschreibung innerhalb der Gesellschaft bezieht sich nicht auf Audio-Visualität oder auf die Logik des Kanals oder die Gesetzmäßigkeiten der Codierung oder Decodierung, sondern ist Ergebnis gesellschaftlicher Emergenz. Famous to be famous. Das Medium an und für sich, also das Audio-Visuelle, kann zwar als Begriff dagegensetzt werden, indem man immer wieder aufmerksam darauf macht, dass jedes Medium viel mehr Möglichkeiten hat als die, die gesellschaftlich zur Anwendung kommen; aber man kann beides nicht miteinander vergleichen, da das „Medium als solches“ uns empirisch nicht gegeben ist. Zum „Medium an und für sich“ haben wir keinen Zugang. Alles, was uns bleibt, ist operational zu denken. Wir können Differenzen produzieren oder Formate entwickeln, die nicht maßgeblich auf Konventionen aufbauen, sondern auf Reflexion. Das Verbindungsstück bestünde in Vollzugsregeln, denn die Reflexion kann nicht direkt auf das Format wirken, sondern nur dann, wenn aus der Reflexion Vollzugsregeln entstehen, die dann die Basis für experimentelle Formate darstellen. Wir hatten vorhin von den Möglichkeiten eines generativen Archivs gesprochen. Wenn man das generative Archiv als experimentellen kommunikativen Zusammenhang versteht, dann wäre es eben auch möglich, in ihm Formen experimentellen Mediengebrauchs zu entwickeln, die dann unter Umständen auch anderswo Anwendung finden könnten. Das wirft natürlich sofort die Frage auf, ob es bessere oder schlechtere Möglichkeiten des Mediengebrauchs gibt. Eine andere Frage, die sich stellt, ist, wie ein generatives Archiv ein Zentrum gewinnen kann. Der entscheidende Punkt eines derartigen Archivs, das man auch als einen kommunikativen Zusammenhang in Speichermedien verstehen kann, ist die Qualität der verwendeten

Sinndifferenz. Sinndifferenzen können vom Einzelinteresse - das beschreibt Luhmann - abgehoben funktionieren. Auf diese Weise entstehen segmentäre Formen der Vergesellschaftung, die Luhmann als gesellschaftliche Funktionssysteme bezeichnet, also: das Rechtssystem, das auf die Unterscheidung zwischen Recht und Unrecht baut, das Kunstsystem, das auf der Unterscheidung Innovation/Redundanz basiert<sup>36</sup>, das Wissenschaftssystem, das funktional immer noch die Unterscheidung Wahr/Unwahr verwendet. Diese Sinndifferenzen, so meine ich - das steht naturgemäß nicht beim Soziologen Luhmann - fußen auf individuellen Einzelmotiven, die immer und in jedem Gesellschaftstyp auf Anerkennung und Überleben zielen und im Kapitalismus zumeist die Form von Profit- und Karrierevorstellungen annehmen. Wie nun könnte eine vollkommen andere Form von segmentärer Vergesellschaftung entstehen? Könnte es eine Sinndifferenz geben, die gleichsam flexibel ist und auf Selbstreflexion baut?

Mit anderen Worten: Könnte auch der innerste Kernel des generativen Archivs entwicklungsfähig sein? Und, bitte halten Sie sich fest, jetzt kommt ein Begriff, der zunächst hochtrabend moralisch klingt, der aber in Wirklichkeit ein rein kybernetischer Begriff ist und gerade gar nichts mehr mit Moral zu tun hat. Dieser Begriff ist das Globale Eher Besser. Nun geht es darum...

ERNST Das globale... bitte?

HEISELER Das Globale Eher Besser. E - H - E - R Besser. Wir hatten vorhin über ein generatives Archiv gesprochen, also über einen kommunikativen Zusammenhang, der in Speichermedien abläuft. Dieser Zusammenhang kann aber nur dann eine Eigenkomplexität gewinnen, wenn er eine eigene Differenz benutzt. Diese Differenz - und dies unterscheidet sie von den Erfolgsmedien Luhmanns<sup>37</sup> - müsste entwicklungsfähig sein. Sie müsste sich selbst reflektieren können und damit eine kybernetische Größe darstellen. Damit ein Funktionssystem operationsfähig ist, braucht es eine Sinndifferenz und Sinndifferenz hat immer die Form eines Binärcodes. Dies war Gegenstand postmoderner Kritik. Gotthard Günther, Michel Foucault und Gilles Deleuze/Félix Guattari haben in diesem Zusammenhang einiges geleistet. Aber davon verstehen Sie sehr viel mehr als ich. Unsere These ist - und ich verwende den Plural hier nicht als pluralis Majestatis - unsere These ist, dass an der Binarität von Sinn nicht zu rütteln ist. Die große Flexibilität, die in

der Funktionsweise von Sinn liegt, liegt in seiner Binarität. Nur so kann Sinn mit einer unglaublichen Geschwindigkeit die unterschiedlichsten Konstellationen und Entwicklungen behandeln<sup>38</sup>. Das heißt aber nicht, dass dieser Sinn in jedem Fall für immer feststehen muss. Es könnte sich, in Bezug auf eine in einem System verwendete Sinndifferenz, auch um eine dynamische Binarität handeln. Seine Dynamik könnte dieses dynamische symbolisch generalisierte Medium, Luhmann'sch gesprochen, aus der Unterscheidung zwischen sich selbst und dem von ihm Bezeichneten gewinnen. Diese Differenz wird zur permanenten Irritation, die in der Beschreibung die Form einer Paradoxie annimmt, in vivo aber die Entwicklungsfähigkeit ausmacht. Anders formuliert heißt dies, mit einer Leerstelle zu rechnen, die einen Forschungszusammenhang strukturiert, dessen Ergebnisse wiederum in die Leerstelle integriert werden. Es kommt damit die Zeit ins Spiel, da die Sinndifferenz sich nie im Vollzug selbst beobachten kann. Im Verhältnis zu einem gesellschaftlichen Funktionssystem ist ein auf diese Weise entstehender Zusammenhang sehend oder zumindest blinzelnd, was paradoxerweise dadurch möglich wird, dass er seine eigene Blindheit begreift. Es handelt sich also nicht mehr um blinde Ausdifferenzierung, also die Entwicklung von komplexen Strukturen auf der Basis eines nicht hinterfragten Binärcodes, sondern um permanente Reflexion der jeweils verwendeten Sinndifferenz. Nun stellt sich die Frage, wie ein Rahmen gesetzt werden kann, der einerseits groß genug ist, Weiteres zu ermöglichen und gleichsam eine maximale Öffnung zu erreichen, und andererseits fähig ist, eine Grenze zu ziehen und gewisse Perspektiven, Fragen und Ansätze auszuschließen. Dieser Rahmen muss sich selbst als operativen Ausgangspunkt begreifen, als Platzhalter für konkrete operationsfähige Ansätze. Unser Vorschlag für den Name dieses Platzhalters ist das Globale Eher Besser. Dies schließt betriebswirtschaftliche, nationale und fundamentalistische Standpunkte weitgehend aus, eröffnet aber durch die begrifflich weit getriebene Abstraktion ein Möglichkeitsfeld des Konkreten. Dieses Möglichkeitsfeld ist eine Aufforderung an all diejenigen, die sich beteiligen möchten, Axiome zu produzieren, was das Globale Eher Besser sein könnte. In Analogie zu einem Betriebssystem würde es sich bei dieser Axioms-Produktion um den Kernel handeln, also um etwas, auf das alles Weitere aufsetzt. Von diesen Axiomen

ausgehend, können dann Thesen entwickelt werden, die konkret genug sind, um mediale Explorationen oder künstlerische Interventionen durchzuführen. Ein Teil dieser Praxis würde sich allerdings auch auf den kommunikativen Zusammenhang beziehen, in dem die Theorie sich entwickelt. Der kommunikative Zusammenhang - der auch als generatives Archiv beschrieben werden kann, da er in Übertragungsmedien, die gleichzeitig Speichermedien sind, abläuft - stellt also die erste Praxis dar, die in ihm sich entwickelnden Theorie dar. Darüber hinaus gibt es eine Praxis, die in die Welt ragt: Mediale Experimente oder Explorationen oder Versuche, die in sehr unterschiedlichen Medien ablaufen: im Radio, im Zeitungsformat, im Medium der Audio-Visualität. Auf diese Weise können die Ausgangsthesen sehr konkret bearbeitet werden. Eine unserer ersten Hypothesen war, dass wir gesagt haben: Wechselseitigkeit ist wahrscheinlich besser als One-Way-Kommunikation. Ausgehend von dieser These, hinter der eine relativ komplexe anthropologische Theorie steht, haben wir dann Experimente mit Video und Audio gemacht. Was dabei herauskam, war, dass die Bedeutung von Wechselseitigkeit versus One-to-many - also die Unterscheidung zwischen peer-to-peer und dem klassisch Massenmedialen - sehr von dem tatsächlich verwendeten Medium abhängt; zumindest wenn man das Ganze von der Wirkung her betrachtet. Dass es also einen Unterschied macht, ob Bilder, Audio oder Lesetexte massenmedial vermittelt werden. Die eigentlich problematische One-to-many-Vermittlung bezieht sich auf das Bild bzw. auf Audio-Visualität. Das hängt einerseits mit einer dem Bild eigenen Form der Symbolisierung zusammen, seiner Fähigkeit, Helden und Wertigkeiten zu schaffen, andererseits auch damit, dass im Bereich von Audio-Visualität Lesefähigkeit nicht notwendigerweise Schreibfähigkeit bedeutet. Da spielen noch viele andere Faktoren eine Rolle, die ich jetzt hier - wir müssen ja gleich Schluss machen - nicht erläutern kann. Die Konsequenz, für uns jedenfalls, war, dass wir unsere Arbeit mit Video in der Distributionsdimension mit Theaterelementen kombiniert haben, wogegen wir mit Audio im Radio, also massenmedial, experimentierten. Eine weitere Konsequenz war, dass wir eine Videogruppe gegründet haben mit vornehmlich ausländischen Jugendlichen; die „One-World-Videogroup“ - ein gigantischer Name für eine kleine Gruppe in Kreuzberg in der Nähe vom Kottbusser Tor - mit dem Ziel, die

audiovisuelle Schreibkompetenz beispielhaft zu entwickeln. Sie sagten ja vorhin, dass es eine Aufgabe von Medientheorie sein könnte, Medienkompetenz zu vermitteln. Das müsste aber auch in praktischer Weise geschehen, weil Begreifen oft mit Tun-Können zusammenfällt oder, besser gesagt, kaum eine andere Bedeutung haben kann, als zu verstehen, wie es gemacht ist. Im Bereich der Audio-Visualität ist die reine Lesekompetenz ja sehr weit entwickelt, die Schreibfähigkeiten dagegen sind vollkommen unausgebildet, was dazu führt, dass ein Großteil der Bevölkerung täglich eine mediale Sprache liest, die sie nicht schreiben kann, und somit ihre Manipulationsmöglichkeiten verkennt. Ich würde jedem Soziologen, und jedem Medienwissenschaftler empfehlen, sich einmal ausgiebig mit Videoschnitt auseinander zu setzen, da diese mediale Syntax gesellschaftlich eine große Rolle spielt.

In Bezug auf Radio haben wir uns eine ganz andere Frage gestellt, nämlich: Wie können Personen, die sonst keine Möglichkeit haben zu sprechen, zur Sprache kommen? und uns gefragt, wie ein selbst-generatives Radio entstehen könnte. Wir haben auch den Versuch gemacht, Sendungen sich aus anderen Sendungen entwickeln zu lassen. Innerhalb einer zweistündigen Sendung haben wir einen Free-Space installiert, in dem jeder, der wollte, eine vierzigminütige Sendung eigenverantwortlich machen konnte. Diese Sendung, so haben wir uns das vorgestellt, kann sich auf diese Weise im Schutze einer anderen Sendung entwickeln und dann eine eigenständige Sendung werden, die wiederum einen Free-Space hat und so weiter und so weiter.

Das hat im ersten Anlauf überhaupt nicht geklappt. Wahrscheinlich, weil wir die Leute überfordert haben und ihnen einerseits nicht genug geholfen und andererseits den Druck des Senders zu stark weitergegeben haben. Auch in unserer Videogruppe wurden, soweit ich das sehe, nur wenige vorzeigbare Ergebnisse erzielt. Das hängt vielleicht damit zusammen, dass das sehr viel mehr Zeit braucht, als wir und die Jugendlichen bisher aufgewendet haben, und auch damit, dass die Jugendlichen zunächst Film- und Fernsehformate kopieren und an ihnen naturgemäß scheitern. Im nächsten Jahr allerdings werden wir sehr wahrscheinlich mit einem offenen Archiv beginnen. Das „Wir“ schließt mich in diesem Falle gar nicht mehr als Person ein. Die Erfahrung lehrt, dass man nie weiß, welches Projekt sich wie entwickelt, und sich sehr oft in den Wertigkeiten vertut. In jedem Fall müssen wir bei derartigen

Experimenten auf die Qualität der Kommunikation sehen, die durch das Projekt entsteht. Einerseits als soziale Struktur der Zusammenarbeit, aber auch vor dem Horizont des Mediengebrauchs. Und hier sind natürlich die technischen Medienwissenschaften gefragt und der medienarchäologische Blick, der auch auf vergangene Formen des Mediengebrauchs sieht und so zukünftige entwerfen könnte. Das Potential einer derartigen Medienwissenschaft - einer wohldefinierten, wie Sie sagen - liegt natürlich dann auch in der Thematisierung von Vernetzung, in einer kybernetischen Sichtweise. Diese kühle Sichtweise wird sicherlich wichtiger werden für die Zukunft. Andererseits sind die Formate, also der konkrete gesellschaftliche Gebrauch von Medien, auch sehr wichtig, vor allem um sich von ihnen abzustoßen.

Aber um noch einmal zurückzukommen auf den kommunikativen Zusammenhang bzw. das generative Archiv, da kommt es natürlich darauf an, die richtigen Personen zu suchen und Motive zu schaffen, aber das ist ein anderes Thema. Wichtig auf alle Fälle sind in diesem Zusammenhang die Anschlüsse von einer Theorie zur anderen. Diese Anschlüsse könnten in einem gemeinsam erarbeiteten Glossar paradoxerweise gerade dadurch zustande kommen, dass die unterschiedliche Bedeutung eines verwendeten Begriffs aufgezeigt wird.

Das ist auch der Grund, warum ich anfangs die Frage nach dem Medienbegriff gestellt habe. Dieses Glossar müsste dadurch dynamisch zentriert werden, dass es in seinem Umfang beschränkt würde, so dass mit jeder neuen Einlagerung ab einem bestimmten Punkt etwas ausgelagert werden muss. An dieses Zentrum lagert sich dann ein weiter reichendes transmediales Glossar in Form von Verweisen auf unterschiedliche Medien: Text, Audio, Video usw. an. Aber vielleicht täusch' ich mich hier auch und überschätze die Machbarkeit einer so gestalteten operativen Zentrierung; man müsste diesen Vorschlag diskutieren. Wichtig ist nämlich, dass das Glossar gemeinsam und mit unterschiedlichen Tools - mit Hilfe von Mailinglisten, multi-user-Weblogs, WIKIs usw. - entsteht und auch, dass unterschiedliche Definitionen zugelassen werden; darauf haben mich Pit Schultz und Dirk Baecker ausdrücklich in einem ähnlichen Gespräch hingewiesen<sup>39</sup>. Auf diese Weise könnten Differenzen unter Umständen fruchtbar werden. Da sind wir dann wieder bei Luhmann, der gezeigt hat, wie man aus sehr

unterschiedlichen Medienbegriffen - mit Medienbegriffen, die eigentlich unvereinbar sind, die nämlich von Talcott Parsons und Fritz Heider - etwas sehr Bereicherndes bauen kann<sup>40</sup>.

ERNST Aber vergessen wir bei Luhmann nicht, wo er herkommt. Aus einer Verwaltungshochschule, und er hat sozusagen die Gesetze des Archivs, die ja zur Verwaltungslehre gehören, als Erstes gelernt. Und seine ganze Ästhetik speist sich daraus. Die Systemtheorie ist ein...

HEISELER Auch praktisch: Zettelkasten.

ERNST Zettelkasten, allerdings. Das sind eher Kulturtechniken als hermeneutisch fassbare Praktiken, eher Operativitäten als Performanzen. Insofern steht mir Luhmann da nahe, weil er die Operativität solcher Kulturtechniken erlernt und durchlebt hat. Von daher seine ästhetische Sensibilität, auch seine theoretische Sensibilität, aus der sich seine soziologische Sensibilität entwickelt hat, bis hin zu dem Punkt, dass ich mich manchmal frage, ob er mit Fug und Recht noch als Soziologe zu bezeichnen ist, weil unter Soziologie meist doch etwas anderes verstanden wird. Wenn Soziologie Luhmann ist, freue ich mich für die Soziologie, aber Luhmann als Kulturtechniker wäre mir ebenso sympathisch.

HEISELER Das war ein schönes Schlusswort. Ich bedanke mich für das Gespräch.

---

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Etymologisch von lat. *digitus* Finger stammend, meint der Begriff ursprünglich (an Fingern) abzählbar, in Ziffern darstellbar, auf Zahlencodes beruhend; interessanterweise etymologisch verwandt mit *Bit*, das als Kunstwort aus *binary digit* gebildet wurde.

<sup>2</sup> Frankfurt am Main 1998, p.13.

<sup>3</sup> [+jva] Die Oberfläche der Medien ist noch nicht an und für sich performativ. Das veranschaulichen u.a. visuelle und akustische Feedbacks. [-jva] Janus von Abaton

[+tnvh] Die Schwierigkeit, besteht nicht nur darin, dass physikalische Prozesse nicht von Bewusstseinsprozessen unterschieden werden, sondern Dreierlei durcheinander geht: wohldefinierte mediale Prozesse, diskrete semiotische Prozesse und Prozesse des Sinns. Man müsste also nicht nur technisch-mediale Prozesse von Prozessen unterscheiden, an denen Bewusstsein beteiligt ist, sondern mit gleicher Strenge diskrete semiotische Prozesse (beispielsweise wie Schrift auf der Ebene der Buchstaben codiert wird) von Sinnprozessen (welche Bedeutungen Aussagen in einem Kontext zukommen). Dies wäre auch wichtig für die Medienwissenschaft; da der semiotische Prozess dort, wo er operativ und diskret ist, in Zukunft in einigen Fällen IN das Medium selbst verlagert werden könnte (nicht aber der Sinnprozess und die motivgeführte Performanz).

---

Bei einer Fußballübertragung werden Pixel übertragen und kein Fußballspiel, sicherlich. Doch das Fußballspiel als solches ist noch nicht seine Bedeutung. Es könnten Maschinen entwickelt werden, die beispielsweise Tore zählen können (Das „Tor“ => Ball über der Torlinie ist eine semiotische Frage), davon zu unterscheiden wäre, was das Tor (für einen Rezipienten) bedeutet.

Die Unterscheidung zwischen semiotischen Prozessen und Prozessen des Sinns darf nicht von einer Medienwissenschaft mit der (richtigen) Aussage verwischt werden, dass weder Sinn noch Zeichen im Medium übertragen werden.

Der operative und der performative Bereich sind eben nicht gleichbedeutend mit dem Reich der Maschinen und dem Bereich des Menschlichen, sondern der Mensch kann durchaus in Bezug auf bestimmte Funktionen, WIE eine Maschine (nämlich operativ) funktionieren. Operativität heißt ja immer auch, in einer formalen Sprache zu agieren, in der die Kontexte keine Rolle spielen und die Zeichen nicht umdeutbar sind.

Ein gewisser Teil der Semiotik steht der Mathematik näher als den Sinnprozessen. Der den Buchstaben identifizierende Mensch ähnelt dem rechnenden, der eben im Prozess des Rechnens zum Computer wird. Auch ein bestimmter Teil der lexikalischen Kompetenz, nämlich die harte Unterscheidung zwischen existierendem und nicht-existierendem Wort ist – bei aller Problematik – rein operativ und damit durchaus in die Maschine zu verlagern (nichts anderes tun Rechtschreibprogramme).

Der Mensch ist in beiden Welten zu Hause. Im Bereich der Operativität und im Bereich der Performanz und des Sinnes. Natürlich kippt die Kapazität und Quantität heutiger Rechner in eine Qualität – insbesondere auch im Verbund mit technischen Ausgabemöglichkeiten wie Monitor, Tonboxen und Drucker –, in etwas Eigenes, etwas, das nicht mehr als Simulation des menschenmöglichen Rechnens erscheint, und natürlich ergeben sich durch die Übertragungsmöglichkeiten der Medien und die Vernetzung der Rechner vollkommen neue Konstellationen, die den Werkzeugbegriff sprengen, doch das Grundelemente der elektronischen Datenverarbeitung ist in der Mathematik und vielleicht sogar schon im Zählen mit den Fingern angelegt. Das heißt also, dass der Computer als operative Signalverarbeitungsmaschine nicht ohne rein mathematisches also operatives Denken des Menschen möglich wäre: Die Formel ist also jene Form, in der sich die Maschine selbst begreift.

Die mediale Oberfläche ist an und für sich noch nicht performativ, sondern als physikalisches Interface der Maschine streng operativ. Deshalb kann man ja überhaupt operative Schleifen erzeugen, indem man ein Ausgabe-Interface (also beispielsweise einen Monitor) wieder mit einem Aufnahmegerät (beispielsweise einer Kamera) koppelt. Das physikalische Interface, genauer die Rezeptionsoberfläche, ist eine Ermöglichungsmaschine semiotischer Prozesse. Das physikalische Interface muss, um seine Aufgabe zu erfüllen, wahrnehmbare Unterscheidungen produzieren, an denen dann semiotische Prozesse (nicht etwa Sinnprozesse!) ansetzen können. Obwohl der Sinn für die Medienwissenschaft

---

beiseite gelassen werden kann, müssen diese Unterschiede, an denen basale semiotische Prozesse ansetzen können, bei der Architektur von Medien berücksichtigt werden, beispielsweise um entsprechende Signal/Rausch-Abstände zu schaffen. Ohne diese basale Semiotik wäre das Signal vom Rauschen nicht zu unterscheiden. Wäre es also nicht Aufgabe einer Medienwissenschaft, auch diese semiotischen Basisoperationen auf den Begriff zu bringen?“ [-tnvh] (*Aus einer E-Mail an Wolfgang Ernst, Fri, January 6, 2006 9:38 pm*)

<sup>4</sup> [+W.E.] UMBERTO ECO (\*1932) trennt den Bereich der Maschinen und der Kybernetik, die sich für das Signal interessiert, von der Welt des Menschen, also des Sinns. Erst menschliche Wahrnehmung füllt ein Signal mit Bedeutung, also Signifikation. vgl. Eco, Einführung in die Semiotik, München 1991, Kapitel „Vom Signal zum Sinn“ p.65–69, [-W.E.] *Wolfgang Ernst*

<sup>5</sup> [+su] Eine anthropologische Interpretation von Kunst könnte sein, dass die in ihr verwendeten Zeichen so angeordnet sind, dass der für sie sensible Rezipient nicht den Inhalt für die Sache nimmt, sondern der Wahrnehmung selbst zu ihrem Recht verholfen wird und Material und Medium aufscheinen. [-su] *Schlomo Uhlenspiegel*.

<sup>6</sup> Mittels Konvention und Kompetenz.

<sup>7</sup> Die Definition der Information als "a difference which makes a difference" stammt von Gregory Bateson "Steps to an Ecology of Mind", San Francisco York 1972, p.314 auch p.271f, 189f., vgl.a. Geist und Natur, F.a.M. 1987, p.274; Originalausgabe Mind and Nature. A Necessary Unity, 1979.

Gemeint ist damit, dass beispielsweise ein wahrnehmbarer Unterschied eines Signals, das an der medialen Oberfläche erscheint, *bedeutsam* sein kann und entsprechend weiterverarbeitet wird. Untersuchungen an Schriften haben ergeben, dass Buchstaben ihren Informationswert nicht durch die Annäherung an einen (an und für sich existierenden) Typus erhalten, sondern – wie auch die Phoneme – durch ihre Unterscheidbarkeit. Man könnte auch formulieren, dass der Typus sich aus einer Differenz konstruiert und seine Funktion aus ihrer Unterscheidbarkeit (von allen anderen Typen, beispielsweise eines Zeichensatzes) gewinnt\*. Hat jemand dagegen eine sehr uneinheitliche Schrift, ist die Unterschiedlichkeit gleicher Buchstaben beispielsweise für den Inhalt bedeutungslos. Es handelt sich in diesem Fall um einen Unterschied, der keinen Unterschied macht, um Nicht-Information.

[\_03Info\_001] Die Definition „Information ist ein Unterschied, der einen Unterschied macht“ , die meines Wissens ursprünglich auf einen Ausspruch von Ross Ashby zurückgeht, wird von Niklas Luhmann verschiedentlich aufgegriffen; beispielsweise in „Soziale Systeme“ Frankfurt am Main 1984, p. 68, dort heißt es weiter: Eine Information kommt immer dann zustande, wenn ein selektives Ereignis (externer oder interner Art) im System selektiv wirken, das heißt Systemzustände auswählen kann.“ Voraussetzung ist hier die Orientierungsmöglichkeit an Differenzen. Luhmann versteht somit Information (im Hinblick auf sinnverarbeitende Systeme) als ein *Ereignis*, das Systemzustände auswählt. Information setzt so verstanden immer eine Struktur voraus, ist aber selbst keine Struktur, sondern ein Ereignis, „das den Strukturgebrauch aktualisiert (...) Eine Information, die sinngemäß

---

wiederholt wird, ist keine Information mehr. Sie behält in der Wiederholung ihren Sinn, verliert aber ihren Informationswert (...) sie ändert den Systemzustand nicht mehr. (...) Andererseits geht die Information, obwohl sie als Ereignis verschwindet, nicht verloren. Sie hat den Systemzustand geändert, hat damit einen Struktureffekt hinterlassen, und das System reagiert dann auf diese geänderten Strukturen und mit ihnen.“ (ebenda, p.102) Hier wird deutlich, wie wichtig es ist, zwischen Informationsverarbeitung von Maschinen, also der Signalübertragung, -speicherung und -verarbeitung, also dem Rechnen und der Informationsverarbeitung in sinnverarbeitenden Systemen (in der *jede* Information einen Sinn hat, ebenda, p.103) klar zu unterscheiden. So unterscheiden Computer (im Gegensatz zu sinnverarbeitenden Systemen) immer zwischen Daten und Programmen. Ein sinnverarbeitendes System kann Daten in der Regel nicht so speichern, wie es sie empfangen hat, da jede Information auch die Möglichkeiten verändert, Informationen zu aktualisieren. Vergangenes kann vom Bewusstsein nur aus dem jeweiligen Hier und Jetzt heraus aktualisiert werden; damit wird Vergangenheit kontingent. Die wichtige, für orale Hochkulturen entscheidende Ausnahme ist der memorierte (heilige) Text.

[+S.K.] Wie können wir den Buchstaben identifizieren, dass das beispielsweise ein A und das ein B ist? Man hat die Vorstellung, es gäbe so eine A-heit, so sage ich es jetzt mal bewusst provokant, also, es gäbe irgend so einen Prototypus des Buchstaben, der mehr oder weniger sich in jeder einzelnen Marke inkarniert. So ist es aber nicht. Es lassen sich immer wieder Alphabete konstruieren, in denen wir ein A als ein A unterscheiden können und das in keiner Weise einem Prototypus – was weiß ich: Balken in der Mitte und spitz-zulaufend – entspricht. Sondern, wo sich der Zeichenwert – wie es auch Saussure dachte – aus der Differenz konstruiert: A ist nicht B, nicht C, nicht D. Das ist eine ganz andere Weise der Identifizierung eines Zeichens als mit Hilfe der Type-Token-Relation (Peirce). Es gibt aber die Möglichkeit, dass es auch anders geht. (...) Nelson Goodman hat versucht, die Type-Token-Unterscheidung in einer nicht-platonistischen Weise durch Replikabildung, Kopienbildung, zu erklären. So könnte man das auch sinnvoll rekonstruieren. [-S.K.] *Sybille Krämer*, auf der Tagung „Was ist ein Medium“ Uwe Wirth antwortend, 17.12.2005, gegen 18 Uhr.

<sup>8</sup> [\_03Info\_002] Die Informationsdefinition von Ashby basierte einerseits auf Shannons 'definition of probabilistic entropy' [ $-1 \cdot \sum(p \cdot \log(p))$ ] und Wieners 'definition of amount of information' [ $\sum(p \cdot \log(p))$ ]. Ashby begriff Information als 'that which removes uncertainty'. Sowohl Shannon als auch Wiener schlugen vor, die Menge der Information daran zu messen, wie viel Unsicherheit (probabilistic entropy) durch die Information absorbiert, also für das empfangende System beseitigt würde.

<sup>9</sup> [+jva] Wo bleiben die Realitätsbedingungen von Aussagen, wo die Epistemologie? [-jva] *Janus von Abaton*

<sup>10</sup> Ludwig WITTGENSTEIN (1889–1951), *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1971, John L. AUSTIN (1911–1960), *How to Do Things with Words*, London/Oxford/New York 1962, J.R. SEARLE (\*1932), *Expression and Meaning* –

---

*Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge 1979, H. Paul GRICE (1913–1988), *Intendieren, Meinen, Bedeuten*. 1979 In: Georg Meggle (Hrsg.) *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*, Frankfurt am Main 1993, p 2–15. Jean-Francoise LYOTARD (1924–1998), *Le Différend*, Paris 1983.

<sup>11</sup> Fritz HEIDER, *Ding und Medium*, in: *Symposion, Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache*, 2 (1921), p. 109–157.

<sup>12</sup> Claude E. SHANNON / Warren WEAVER: *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie*, München 1976.

<sup>13</sup> [+C.P.] Ich stimme völlig mit Wolfgang Ernst überein, dass hier etwas radikal Fremdes vorliegt, das durch Adaption an kulturelle Routinen vertraut oder sinnhaft gestaltet werden soll. Fremd ist das number crunching, dem enorme Mengen von (Bild)Daten unterzogen werden, und fremd sind auch die kaum mehr nachvollziehbaren algorithmischen Wege, auf denen diese Daten prozessiert werden. Vertraut sind dagegen Gestalten, perspektivisches Sehen, Ikonologie usw., die gemäß der menschlichen (oder auch nur kunsthistorischen) Wahrnehmung nachmodelliert werden sollen. Noch die Wendung, dass Scanner "sehen", ist ein (fast unvermeidlicher) Anthropomorphismus, auch wenn anschließend die Gegenwart eines unmenschlichen "Sehens" propagiert wird. Und für den Rechner zählt sowieso nicht, dass und ob ein Bit zu etwas gehört, das uns dann irgendwann einmal als "Bild" visualisiert wird. Vielleicht fehlen uns also einfach die Worte dazu. Aber -- und das gehört zum Anliegen des Projekts -- solche Umstände sind historisch nicht einmalig. Sie sind heute nur besonders stark an Maschinen delegiert oder in solchen implementiert. Ein "reines" Sehen (ohne Konventionen, ohne Inhalte, ohne Kultur) taucht, ebenso wie die Figur des "rein Sehenden", seit dem 19. Jahrhundert immer wieder auf. (Bei McLuhan übrigens als rein Hörender, als Wilder oder Buschmann, der als einziger in der Lage sein soll, das Radio als Medium zu verstehen.) Der Scanner hat seine Vorläufer also in der Versuchsperson, im Avantgarde-Künstler, im Behinderten usw. Und in all diesen Fällen geht es um medien-historische und medientheoretische Reflexionen und um konkrete Gestaltungen. [-C.P.] *Claus Pias*

<sup>14</sup> Beim FBI z.B. werden seit etwa 15 Jahren unterschiedliche Methoden eingesetzt, die nicht mehr von Motiven ausgehen, sondern einfach nur Überzufälligkeiten verrechnen.

<sup>15</sup> [+JvA] Erst die Theorie entscheide darüber, so Albert Einstein, was man beobachten kann. [-JvA]

<sup>16</sup> Zu denken wäre hier nicht nur an generative Kunst, sondern auch an Kompositionen aus gleichsam flüssigen Elementen. Die üblichen non-linearen Videoschnittprogramme sind non-destructive, d.h. in einem Schnittfenster werden nicht die eigentlichen Clips bearbeitet, sondern das Schnittfenster ist lediglich ein Modell, in welcher Weise auf die entsprechenden Clips zurückgegriffen wird. Nun wäre es eben auch möglich, diese Zuweisung zu dynamisieren, d.h. den einzelnen Blöcken einer zeitlich feststehenden Timeline nach bestimmten Algorithmen Material immer wieder neu zuzuordnen.

---

Block A beispielsweise dauert 3 Sek. und wählt aus Clip 1 oder Clip 2 selbstständig 3 Sekunden aus.

Eine weitere Dynamisierung würde dadurch entstehen, dass mit Wahrscheinlichkeiten und Relationen experimentiert würde. Beispielsweise wenn Block A auf Clip 2 zurückgreift, soll Block B Clip 3 oder 4 nutzen, wenn Block A auf Clip 1 basiert, dann kann Block B dagegen zwischen Clip 2, 3 und 4 auswählen. Damit wäre es möglich, die Kontingenz zu komponieren.

<sup>17</sup> Digitale Medien haben gleichsam keinen „Eigensinn“. Denn digitale Medien sind artifiziell. Stellten die Materialität und ihre Eigenwerte immer auch einen Widerstand gegen den gesellschaftlichen Gebrauch dar, so sind Schnittsysteme beispielsweise immer schon an die Bedürfnisse des Kinofilms adaptiert. Das Entdecken des Eigensinns eines Analogmediums entspricht also eher dem „Missbrauch“ eines digitalen Mediums, sein Gegen-den-Strich-Gebrauchen oder das Umschreiben der Software.

<sup>18</sup> Es ist offensichtlich, dass das Internet kaum über eigene bilderzeugende und – bearbeitende Verfahren verfügt. Wie würde es sich auswirken, wenn sich das Internet irgendwann tatsächlich als Medium der Kunst etablieren würde? Könnten in ihm dann nicht alle Medien der Neuzeit, insbesondere Radio und TV bzw. übertragene Audiovisualität immer wieder neu erfunden werden? Dann würde das Internet zum „media of re-invention“; die Vernetzung selbst zum Thema zu machen, hätte notwendiger Weise eine soziale Dimension.

[02\_Comp\_001] Das Mehr des Computers, sein Überschuss über die technischen Medien der Neuzeit, besteht einerseits in der Möglichkeit, unter experimentellen Bedingungen die Medien der Neuzeit noch einmal zu erfinden, sie gegen den Strich zu bürsten, nicht damit aufzuhören, sie immer wieder zu erfinden, abzuwandeln, weiterzuentwickeln, sie im Gebrauch zu hinterfragen, sie experimentell zu erkunden, und andererseits in seiner Fähigkeit der Vernetzung; denn selbst wenn jeder kommunikative Akt (bzw. seine materielle Grundlage) im Netz mit dem Modell Sender–Codierung–Kanal–Decodierung–Empfänger (Shannon) begriffen werden kann, ist Vernetzung mit diesem Modell nicht fassbar\*. Der Computer als neues Medium würde dann aufhören, die alten Medien zu kopieren und nicht mehr noch bestehende oder historische Analogmedien zu simulieren, sondern er würde ein Netzwerk ermöglichen, in dem sich nicht nur einzelne Produkte, sondern immer wieder neue Methoden des Gebrauchs (Formate) entwickelten. Die permanente Neuerfindung der Medien der Neuzeit könnte sich insbesondere in Bereichen, die nicht in konventioneller Weise kommerzielle Zwecke verfolgen, also im Bereich der Kunst, der Wissenschaft, der Subkulturen und in jenem Dritten Feld, in dem Autoren und Rezipienten, Akteure und Konsumenten nicht mehr hart zu unterscheiden sind, ereignen.

Wenn ich also eine e-mail bekomme und diese in ein Wiki tue oder den Code als Deko für meine HTML-Seite benutze oder die e-mail von einer Computerstimme sprechen lasse und über ein Netradio schicke, ist dies jenseits dessen, was analoge Medien konnten. Die bisher weitgehend ungenutzte Möglichkeit besteht

---

darin, diese Formen der Umrechnung zu automatisieren. Unsere These ist, dass nicht nur alle technischen Medien im Computer „implodieren“ (Kittler), sondern etwas ehemals „Soziales“ sich in den Bereich der Technik verlagert. Wie aber lässt sich diese Sozialdimension erfassen oder beschreiben? Wäre es dafür nicht zunächst nötig, Sinn- und Signalprozesse zu unterscheiden, um dann in einem zweiten Schritt ihr Ineinanderwirken zu untersuchen?“ (*Rohrpost*, 25/01/05)

\* Hier deutet sich ein grundlegend Problem an: Kommunikation kann empirisch nur als Einzelereignis untersucht werden, sei es auf der Ebene der Signalübertragung oder auch hermeneutisch. Kommunikation ist aber eben nicht aus dem einzelnen Kommunikationsakt zu erklären, sondern nur aus dem Anschluss von einer Kommunikation an eine andere. Kommunikation kann als Einzelereignis nicht vorkommen. Empirische und lebensweltliche Betrachtungen müssen aber notgedrungen mit dem Sender und seiner Botschaft beginnen und schließen damit das funktional entscheidende Moment der Emergenz gerade aus.

<sup>19</sup> Vgl. Talcott PARSON (1902–1979), „Social Systems and the Evolution of Action Theory“ (Aufsatzsammlung), 1977. Zu einer tatsächlich ausgearbeiteten Theorie der „symbolischen Medien des Austauschs“ kommt es hier allerdings nicht.

<sup>20</sup> Georg SIMMEL, *Philosophie des Geldes*, Leipzig 1900. Das Geld erscheint hier als fundamentales „Symbol“ neuzeitlicher Kultur. Es vertritt die „Ganzheit ihres Sinnes“, der aber eben dadurch nicht mehr feststeht, sondern sich gleichsam verflüssigt. Geld wird zum „Symbol für den absoluten Bewegungscharakter der Welt“. Dadurch entsteht ein Relativismus, der nicht nur Waren und Werte betrifft, sondern auch die Auffassung von Wahrheit. Durch den monetär vermittelten Relativismus, wird ein Wandel von Substanz- zum Funktionswert eingeleitet, dem die Auffassung der Wahrheit als Relationsbegriff entspricht: „Jede Vorstellung ist nur im Verhältnis zu einer anderen wahr.“

Die Umrechnung von Qualitäten in Quantitäten, die schon Marx am Anfang des „Kapitals“ in Bezug auf den Warenbegriff analysiert, könnte man als (semiotische) Digitalisierung von auszutauschenden Gütern verstehen, die eben vollkommen neue Formen des Austausches erlaubt, eben weil der eigentliche Wert durch einen Preis ersetzt wird. Auch Simmel sieht hier eine Ambivalenz: Einerseits wird durch die monetär bedingte Distanz zu allem „Unmittelbaren“ ein „Entstehungsprozess der Freiheit“ und die „Objektivität der Dinge“ ermöglicht, andererseits ist der geldbedingte Relativismus Ursache für neue Abhängigkeiten und fundamentale Entfremdung.

Wenn nun Geld als funktionales *Mittel* und „substanzgewordene Relativität“ Beziehungen und Austausch reguliert und endlose „Gegenseitigkeit der Wechselwirkung“ ermöglicht, dann wirkt es in dem Sinne ein Medium als, es nicht ein Sein oder eine Qualität an und für sich hat, sondern immer nur in der Zahlung erscheint. Übertrüge man nun den medienarchäologischen Blick auf diesen heterogenen Gegenstand, auf ein Medium ohne Kanal, in dem Speicherung und Übertragung konvergieren, dann müsste man nach der Bedeutung der Materialität des Geldes fragen.

---

Bekannterweise ist Geld als Münzgeld in Palastwirtschaften entstanden, das dann auch außerhalb und zunächst in seiner unmittelbarer Nähe Wert behielten. Münzgeld, also geprägtes Edelmetall, fungierte zunächst als Zwischentauschware. Die Prägung bezeichnete ursprünglich wohl allein das Gewicht des Edelmetalls. Der Wert des Münzgeldes basierte also nicht in erster Linie auf einer Vereinbarung, sondern auf dem tatsächlichen (Material)wert des Geldes. Das Papiergeld entstand wohl eher aus dem Schuldschein, der allgemein handelbar wurde, als Münzwertäquivalent. Mit dem so genannten elektronischen Geld entsteht eine neue Form des Geldes, mit wiederum anderen Eigenschaften, deren wichtigste vielleicht seine elektronische Übertragung ist. So genanntes elektronisches Geld ist aber keineswegs immateriell, sondern hat in der Computerhardware seine materielle, keineswegs neutrale Grundlage. Interessant ist, dass die Entwicklung vom Münzgeld über das Papiergeld zum elektronischen Geld als Zentralisierung beschrieben werden kann. War das entwickelte Münzgeld weitgehend unabhängig von institutioneller Anbindung, bedurfte das Papiergeld des Staates als desjenigen, der den Wert garantierte. Die physikalische Grundlage des elektronischen Geldes besteht in dreizehn von der ICANN\* koordinierten Root-Servern ('A' bis 'M'). Die Anzahl der Rootserver ist zurzeit technisch auf eben 13 begrenzt (da nur 13 Rootserver mit ihren Adressen in ein UDP\*\*-Antwort-Paket auf eine SOA\*\*\*-Anfrage passen).

War Münzgeld unabhängig von staatlichen Garantien und in diesem Sinne vollkommen dezentral, fand in der Entwicklung vom Papiergeld zum elektronischen Geld eine weitere Zentralisierung statt. Ganz Südamerika wird weitgehend von einem einzigen Rootserver bedient, der bei Bedarf – etwa im militärischen Konfliktfall – in den USA abgeschaltet werden kann.

\* Die ICANN (Internet Corporation for Assigned Names and Numbers) ist eine privatrechtliche Non-Profit-Organisation US-amerikanischen Rechts (mit Sitz in der kalifornischen Küstenkleinstadt Marina del Rey), der die Aufgabe zufällt, Namen und Adressen auf basaler Ebene im Internet zu verwalten und technische Standards und operative Verfahren festzusetzen. Regierungen haben bei der ICANN lediglich einen Beraterstatus und sind im Governmental Advisory Committee (GAC) vertreten, das einen eigenständigen Sitz bei der EU-Kommission in Brüssel hat. Diese Konstellation und die Sonderstellung, die die US-Regierung durch ihren Vertrag mit ICANN hat, ist Gegenstand beständiger Kritik. Eine freie Alternative zu den ICANN Rootservern bildet das technisch avanciertere Open Root Server Network (ORSN).

\*\* UDP (User Datagram Protocol) minimales, verbindungsloses Netzprotokoll.

\*\*\* Der SOA (*Start of Authority*, Autoritätsursprung) wird vom DNS-Dienst (Domain Name System) bereitgestellt und setzt Namen in Adressen um. Der SOA-Eintrag in der Zonendatei (Datei zur vollständigen Konfiguration und Beschreibung der Domäne) gibt an, welcher der Server autoritativ ist, d.h. welcher die neuesten Informationen enthält, damit sich alle Slaves dementsprechend synchronisieren können.

- 
- <sup>21</sup> Michel FOUCAULT (1926–1984), *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981, p.187; franz. Original: „L'Archéologie du Savoir“, Paris 1969.
- <sup>22</sup> Vgl. insbesondere Boris GROYS (\*1947), „Über das Neue“, München / Wien 1992.
- <sup>23</sup> Frankfurt am Main 1993.
- <sup>24</sup> Berlin 2002, p. 59ff.
- <sup>25</sup> „Entweder hat man die Wahrheit: dann versteht man nichts oder man hat den Sinn: dann ist man betrogen. Bernhard Siegert“ *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post 1751 –1913*, Berlin 1993, p. 281.
- <sup>26</sup> Vgl. insbesondere „Kontrolle und Werden“ Interview mit Toni NEGRI, Gilles DELEUZE, *Unterhandlungen. 1972–1990*, Frankfurt a.M. 1993, p. 243–253; Original: *Futur antérieur*, Nr. 1, Frühjahr 1990 und „Postskriptum über die Kontrollgesellschaft“, ebenda, p. 254–262; Original: *L'autre journal*, Nr. 1, Mai 1990.
- <sup>27</sup> Niklas LUHMANN, *Soziale Systeme*, Frankfurt a.M. 1984, p. 92 ff; ferner „Gesellschaft der Gesellschaft“, Frankfurt a.M. 1998, p. 316ff (Begriff der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien).
- <sup>28</sup> Félix GUATTARI (1930–1992), Gilles DELEUZE (1925–1995), *Mille Plateaux*, Paris 1980.
- <sup>29</sup> George SPENCER BROWN,: *Laws of Form*, New York 1972
- <sup>30</sup> Berlin 2002, p. 130
- <sup>31</sup> *Wissen und Gewissen*, Berlin 1993, p. 171ff.
- <sup>32</sup> Das Gegenstück zu einem Archiv, in dem Materialien in unterschiedlichen Datenformaten lagern, bestünde im Experimentieren mit Methoden der Verarbeitung dieser Materialien, die auch Zugriffsrechte, Produktion, unterschiedliche Distributionskanäle und das Archiv selbst betreffen. Evolution hat eben nicht nur einen semantischen Aspekt, sondern ist maßgeblich abhängig von sozialen und medialen Formaten. Diese allerdings können als Vollzugsregeln auch in einem Text, einem Audio- oder Videofile beschrieben werden und so selbst wiederum Archivmaterial darstellen. vgl. [\_03Info\_001], p.xxx
- <sup>33</sup> Schließt man beide Aussagen – a. Ein entsprechendes Archiv kann Unwahrscheinlichkeiten, also Variantionen und damit Information bereithalten, b. Variationen sind die Voraussetzung für Evolution – kurz, könnte man daraus schließen, dass Archive die Bedingungen der gesellschaftlichen Evolution verändern; allgemeiner formuliert: Auch die gesellschaftliche Evolution ist einer Evolution unterworfen.
- <sup>34</sup> Niklas LUHMANN: „*Die Realität der Massenmedien*“, 2. erweiterte Aufl., Opladen 1996.
- <sup>35</sup> Hierzu Kittler: „Marey lernte einen pferdebegeisterten Hauptmann der französischen Armee kennen, der die Messergebnisse des Professors [Marey] wieder in traditionelle Kunst umsetzte. Durch diese zeichnerische Rekonstruktion aller vier Pferdebeinmesswerte kam die unerhörte Begebenheit zutage, dass es beim Galopp einen Augenblick gibt, wo nur noch ein einziges Pferdebein den Boden berührt. Nun wimmelte es zwar, vor allem im angelsächsischen Raum, von Aquarellen zum Thema Ross und Reiter, aber kein einziges Bild zeigte die von Marey behauptete Beinstellung.“

---

Man stelle sich einen Wimpernschlag vor, der Film wäre in Indien erfunden worden und die Beinstellung mithin nicht die von Pferden, sondern von Frauen und Männern nach Regeln des Kamasutra...

Stattdessen geht die Geschichte im puritanischen Amerika weiter, wo Leland Stanford senior soeben durch den Bau einer Pazifikeisenbahn zum Millionär und folgerichtig auch, lange vor Ronald Reagan, zum Gouverneur des Bundesstaats Kalifornien geworden war. Der Pferdenarr und Trabergestütsbesitzer Stanford sah die durchgemessenen Pferdebeine, konnte jedoch Mareys Forschungsergebnissen nicht glauben. So tief, darf man annehmen, saßen die aquarellierten Pferdebeine im Unterbewusstsein von Leuten, die noch keinen Film gesehen hatten. Aber wo der Glaube fehlt, gibt es in Amerika Geld und Experimente. Stanford hatte die glückliche Idee, den Landschaftsfotographen Muybridge einzuschalten und mit einer photographischen Überprüfung des Pferdebeinproblems zu beauftragen.

Damit wechselte Muybridge aus kalifornischer Wildnis in kalifornische Zivilisation, aus der Zeitlosigkeit von Yosemite Valley, das er mit Landschaftsfotographien verewigt hatte, in den Millisekundenbereich der Telegraphie. Stanfords Trabergestüt lag auf seiner Ranch in Palo Alto, genau dort, wo heute die Leland Stanford Junior University als elektronischste Hohe Schule dieser Erde steht. Muybridge errichtete eine weiß gestrichene Wand, davor eine kurze Rennstrecke und noch vor der Rennstrecke eine Zwölferreihe von Momentkameras, die alle miteinander in elektrischer Verbindung standen. Mit Relaischaltungen, die bemerkenswerterweise die San Francisco Telegraph Supply Company, also eine andere Medienindustriefirma, geliefert hatte, schaffte es Muybridge, die zwölf Kameras nacheinander im Abstand von nur 40 Millisekunden und jede einzelne von ihnen für die Dauer einer einzigen Millisekunde auszulösen. Dann brauchte er nur noch ein Pferd in Galopp zu versetzen und auf die Rennstrecke zu schicken – und Gouverneur Stanford hatte es Photoschwarz auf Photoweiß, dass beim Galopp in einer bestimmten Bewegungsphase tatsächlich nur ein einziger Huf noch Bodenberührung hat. (...) Die empirische Bestätigung Mareys durch Muybridge fand 1878 statt.“ „Optische Medien – Berliner Vorlesungen“, Berlin 2002, p. 211ff.

<sup>36</sup> Luhmann spricht in empirischer Unkenntnis des Kunstsystems und unter Verzicht auf jegliche empirische Evidenz von der Leitdifferenz „schön“, später „stimmig“; vgl. Kunst der Gesellschaft, 1995. Hier erscheint es uns sinnvoll, die Überlegungen Luhmanns mit den Beobachtungen Boris Groys zu kombinieren und die Kunst aus der Differenz Sammeln/Nicht-Sammeln bzw. Gegenstand der Kunstgeschichte/Nicht-Gegenstand der Kunstgeschichte bzw. innovativ (auf eine sehr bestimmte Weise)/redundant zu erklären.

<sup>37</sup> Luhmann gebraucht Erfolgsmedien und symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien synonym. Vgl. Gesellschaft der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1997, p. 202 ff.

<sup>38</sup> Es bleibt immer ein Rest, der in der Unterscheidungsstruktur nicht aufgenommen ist, und das ist eigentlich die Latenz und das Problem ist – in der Terminologie von

---

Gotthard Günther oder anderer –, dass wir keine strukturreiche Logik haben, dass wir also nicht dreiwertig, vierwertig und x-n-wertig denken können, und das ist für soziologische Begriffe eigentlich gar nicht so erstaunlich, denn mit Zweier-Entscheidungen kann man am schnellsten operieren; das Tempo des Aufbaus von Komplexität ist mit Zweierstrukturen einfach besser. *Niklas Luhmann* in einem Gespräch mit Carl von CAHDEUS 17.4.1997

<sup>39</sup> Ob ein derartiges Glossar tatsächlich sinnvoll ist, erscheint uns zunehmend zweifelhaft. Wichtig dagegen wäre, dass wir uns über unsere Methoden auch in praktischer Hinsicht austauschen und bis zu einem gewissen Grad unsere Begriffe explizieren. Darüber hinaus lassen sich Glossare besonders gut in Hyperstrukturen einbauen. Sie haben dann unter anderem die Aufgabe, die Redundanzen zu reduzieren und die Verständlichkeit zu erhöhen.

<sup>40</sup> Ausgeführt in: Niklas LUHMANN, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1992, p.181 – 189