



Nachrede

Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force sur-humaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à *l'inconnu*! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à *l'inconnu*, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!
Arthur Rimbaud in einem Brief an Paul Dermeny, Charleville, 15. Mai 1871

Was die Kunst erstrebt, könnte man deshalb als Reaktivierung ausgeschalteter Möglichkeiten bezeichnen.
Niklas Luhmann, Gesellschaft der Gesellschaft, 1997, S. 352.

I.

Ich möchte in dieser Nachrede den Faden genau dort aufgreifen, wo ich ihn in der Vorrede fallen ließ, nämlich bei der Bemerkung, dass weder die Systemtheorie noch die Medientheorie eine eigentliche Praxis anzubieten hat. Was ich also hier versuchen möchte, ist, die Grundlagen der Praxis aus der Konfrontation der in den Gesprächen gegebenen Hinweise noch einmal neu zu entwickeln. Hierbei wird vor allem das Theatergespräch zentral sein. Doch zunächst möchte ich einige Missverständnisse aus dem Wege räumen und klären, unter welchem Stern das vorliegende Experiment steht.

Ich wurde vom Verlag mehrfach aufgefordert, mich in der Vorrede kurz zu fassen und gleichzeitig mehr über die Gesprächspartner zu informieren. Das ist durchaus verständlich, denn sicherlich ist das *human interest* immer das Faszinierendste. Wir wollen immer gern wissen, wer welche Position innehat, mit wem wir es zu tun haben, und natürlich vor allem, warum gerade diese Person so ungeheuer wichtig ist. Die Figur konstruiert sich aus einer Miniaturgeschichte: Van Gogh, das ist der, der sich sein Ohr abgeschnitten hat.

Es gibt einen kleinen Eisbären – ich erzähle es umständlich, weil man diese Nachrede noch lesen wird, wenn niemand mehr weiß, wer Knut, der Eisbär, ist –, der durch eine rührselige Geschichte zum Medienstar wurde. Wenn





ich nun allerdings eine Versuchsanordnung aufbaue, um die Beißreflexe von Eisbären zu untersuchen, wird diese Geschichte mir nicht weiterhelfen. Die Theoretiker sagen also, was sie zu sagen haben und was sie sicherlich in vielen Fällen in anderen Zusammenhängen so oder ähnlich schon gesagt haben.¹ Damit sind sie Dialogpartner, an die bestimmte Fragen herangetragen werden. Etwa die Frage nach den für unsere Zwecke brauchbaren Theorien. Sie sind hier aber auch Untersuchungsgegenstand, denn im Gespräch offenbaren sich gewisse Gesetzmäßigkeiten, gerade weil hier eine vollkommene Kontrolle der eigenen Erscheinung unmöglich ist und es immer wieder zu Überraschungen kommt. Als Gesprächspartner brauchen wir ihre Geschichte nicht, weil im Gespräch das im Zentrum stehen sollte, was sie zu sagen haben, und als Untersuchungsgegenstand brauchen wir diese auch nicht, weil es ja gerade nicht um Psychologie, individuelle Eigenarten oder moralische Bewertungen gehen soll, sondern um die Formung und die Begrenzung des Denkens durch das System, in dem sich jeder von uns bewegt. Die vorliegenden Gespräche sind also keine Interviews im klassischen Sinne, keine Zusammenfassungen und journalistischen Vereinfachungen, kein öffentliches Positionieren, sondern es handelt sich um eine experimentelle Form der Theoriebildung und der Wissensdarstellung, um Medientheorie, die sich selbst als Theorie in Medien versteht und aus diesem Verständnis eine Praxis entwickelt. Der Kurzschluss von Theorie und Praxis, von *epistémé* und *poiesis*, von theoretischer Semantik und Hervorbringung, von Theorie (Instrument des Sehens) und Theater (Sichtbarmachung) ist das Programm, das einerseits diskursiv weiterentwickelt wird und andererseits hier eine seiner ersten experimentellen Anwendungen findet. Die selbstbezügliche Praxis (die eben darin besteht, dass die *Rahmenbedingungen des Diskurses durch eine Setzung gestaltet werden*, die sich in einer noch näher zu bezeichnenden Weise von eben jenen Theorien ableitet, die im Diskurs thematisiert und weiterentwickelt werden) verlangt eine Verflüssigung der Struktur und eine Hinwendung zum dialogischen Prinzip.

Die Verflüssigung ist eine Herausforderung für die technische Seite des Projektes, insbesondere dort, wo das Medium Festigkeit erzwingt: Eine drucktechnische Festschreibung scheint der dialogischen und dynamischen Form der Theoriebildung





und Wissensdarstellung zunächst genau entgegengesetzt. Doch eben hier scheidet sich der rein dekonstruktive Gestus von einer produktiven Praxis: So wie eine reine Kritik eine Lanze brechen kann für die Zertrümmerung aller Kategorien (obwohl fraglich bleibt, ob nicht gerade für die Zertrümmerungspraxis wiederum Kategorien gesetzt werden müssten), eine Pragmatik aber immer eher nach Möglichkeiten und Funktionen von anwendbaren Unterscheidungen und Begriffen fragen wird (Was wird mit ihrer Hilfe sichtbar? Was wird durch sie verdeckt?), so ist die ungefähre Propaganda für Verflüssigung und eine allgemeine Kritik des Festgeschriebenen für eine ästhetische Theoriepraxis unbrauchbar. Im Gegenteil: Wir werden sehen, dass gerade die viel geschmähte Festschreibung sehr viel mehr zu leisten imstande ist, als man zunächst annehmen mag, insbesondere dann, wenn Festschreibungen mit Verflüssigungen in einer Kunst der Forschung, in einer medialen Inszenierung des Wissens verknüpft werden.

Das dialogische Prinzip ist durch die Drucklegung gleichsam herausgefordert. Sie ist Teil des Gestells im Sinne Heideggers, »ein Name für das Wesen der [...] Technik. [...] Gestell heißt das Versammelnde jenes Stellens, das den Menschen stellt, d.h. herausfordert, das Wirkliche in der Weise des Bestellens als Bestand zu entbergen.« Die Weise des Bestellens liegt (hier) in der theatrietheatralischen Form, die von der Technik herausgefordert wird. Diese Herausforderung ist auch ein Sich-Stellen, im einfachen Sinne des Wortes als ein Unter-der-Last-des-Problems-Verweilens; hier: sich dem Widerspruch stellen – zwischen Festigkeit und Abgeschlossenheit der Produkte der Druckpresse und der Idee einer progressiven Theoriebildung. Deshalb eben stehen im Haupttext zwei Formen einander gegenüber: einerseits die linearen Dialoge in ihrer Livedramaturgie und andererseits hinter jedem Gespräch die Endnoten als Notizen, Gedankenstränge, von denen einige weiterzuspinnen sich womöglich lohnen wird.² Warum dies nun so ist, wird sich im Folgenden klären.

Da nun diese Publikation ein Teil eines intermedialen sowohl theoretischen als auch künstlerisch-praktischen Arbeits- und Forschungsprogramms ist und es sich hier, wie schon mehrfach betont, um ein Experiment handelt, soll eben auch versucht werden, eine erste Einschätzung zu geben, was mit den verwendeten methodischen Ansätzen tatsächlich anzufangen wäre. Dies eben ist die Aufgabe dieser Nachrede: sie soll den





Rahmen deutlich machen, in dem ein derartiges Experiment stattfinden konnte, erste Resultate notieren und darüber hinaus einladen und anregen, an diesem bzw. weiteren Experimenten dieser Art teilzunehmen.

II.

Eine wichtige Rolle spielt zunächst der Ort, an dem die Gespräche stattfanden. Dieser war mein Home Studio, welches zwei Besonderheiten aufweist: Einerseits ähnelt es technisch eher einem Hörspielstudio, da es sich um einen gedämmten, vollkommen stillen Raum handelt, in dem für den normalen Radiobetrieb eher ungeeignete hochsensible Mikrofone benutzt werden können, und andererseits wirkt der Ort vollkommen privat.

Zunächst hatte ich gar nicht unbedingt vor, diese Gespräche zu publizieren, sondern es ging mir eher um den Luxus, Theoretiker, mit denen ich sprechen wollte, auf die ich gespannt war, von denen ich etwas lernen wollte und die ich untersuchen wollte, zu mir nach Hause zu bitten, um mit ihnen zu plaudern. Kann es eine schönere und lebendigere Form des Denkens und Lernens geben? Man macht es sich auf seinem Bett gemütlich und spricht von dort mit den ehrwürdigen Professoren, die auf einem für sie bereitgestellten Sessel Platz genommen haben. Natürlich muss man das Gespräch aufnehmen, schon deshalb, um es später nach Belieben anzuhören, denn tatsächlich hört man das Gespräch im Nachhinein ganz anders und manches, was man im Gespräch auf eine bestimmte Weise verstanden hat, versteht man im Nachhinein unter einem vollkommen anderen Aspekt. Auch die eigenen Gedanken gewinnen in Bezug auf jede Person eine besondere Form, die einen selbst überraschen kann. Nun stellt sich natürlich die Frage, wie man Wissenschaftler dazu bringt, sich für einen derartigen Luxus Zeit zu nehmen, vier Stockwerke zu einer Ein-Raum-Wohnung hinaufzusteigen und sich mit einem zu unterhalten. – Zunächst ist es wichtig, dass man dieses Problem als der Sache äußerlich erkennt bzw. begreift, dass dieses Problem mit dem, worum es im Eigentlichen geht, dem Denken, dem theoretischen Begreifen und begrifflichen Theoretisieren, nicht eigentlich verbunden ist. Es handelt





sich hier um eine Inszenierung, um das Jonglieren mit Symbolen, um die Erschaffung eines Motivs, um das, was Goffmann *impression management* nennt. Dieses Motiv hat zwei Aspekte, die man wiederum voneinander trennen muss und die sich mitunter in die Quere kommen: Einerseits muss das Motiv wirksam sein, andererseits bildet es die inszenatorische Grundkonstellation, den situativen Rahmen und sollte in unserem Fall so gestaltet werden, dass das Abenteuer des gemeinsamen Denkens tatsächlich stattfindet. Jedes der hier dokumentierten Gespräche wurde in diesem Sinne in einer besonderen Weise inszeniert, wobei intuitive und explizite Planung ineinandergriffen. Bei Wolfgang Ernst ging es ursprünglich um ein Gespräch über *sein* Medientheater in der Sophienstraße, während Dirk Baecker zu einem Radiogespräch geladen war. Im Gespräch »Theater als Netzwerk« bin ich von der Grundsituation des Home Studios abgewichen und habe eine Radio-Live-Situation gewählt. Dies entspricht einerseits dem Theater, andererseits war zu befürchten, dass Mathias Lilienthal, der als künstlerischer Leiter des Hebbel-Theaters am Ufer einen von ständigen Aufregungen und Krisen durchwirkten Sechzehnstundentag hat, mir zu Hause auf meinem Sessel eingeschlafen wäre.

Im weitesten Sinne ist die Situation des aufgenommenen Gesprächs mit der Bühnensituation verwandt, in der man sich im Bewusstsein, gehört zu werden, direkt an eine Person wendet. Diese Struktur des Adressierens einer einzigen Person in Kombination mit dem Wissen um Speicherung und einem mehr oder weniger unspezifizierten Publikum ist *einer* unserer Vorschläge für den Diskurs in digitalen Netzwerken. Ein entscheidender Punkt liegt in der Installation des imaginären Adressaten, die sich aus der Interpretation des Aufnahmeapparates ergibt.³

III.

Es soll im Folgenden darum gehen, wie wir von der Kontextbeobachtung, also von *Beschreibungen* von Wissensproduktion (weit gefasst berührt diese die Koevolution von Wissen und Gesellschaft), zu der Kontext*gestaltung* kommen könnten. Wie also könnte eine wissenschaftliche Forschung, die etwa beobachtet, wie Wissensformationen durch Kul-





turtechniken oder Dispositive begrenzt, geformt oder auch hervorgebracht werden, zu einer (von diesen Beobachtungen abgeleiteten) Praxis der Hervorbringung finden? Diese Kontextgestaltung oder Wissensinszenierung würde dann womöglich bestimmte Benutzungsformen oder kommunikative Spielregeln oder auch Adressatenimaginationen vorschlagen, für die Entscheidungen für bestimmte Medien und Formate bestimmte Reflexionen bereithalten oder besondere Konstellationen in Anwesenheit oder Abwesenheit (also in der Face-to-face-Situation oder medial vermittelt) herstellen.

Sinn und Anspruch dieser Überlegung ist es, ein sehr bestimmtes Wissen zu schaffen, welches nämlich wiederum dabei helfen könnte, bestimmte soziale und mediale Dispositive (Formate) zu entwickeln und in einem zweiten Schritt in das Spiel der gesellschaftlichen Reproduktion zu bringen. Doch um diese Aufgabe zu erfüllen, muss natürlich zunächst geklärt werden, in welcher Weise die neu geschaffenen medialen und sozialen Formate vom Bestehenden abweichen sollen wie entsprechende überprüfbare Kriterien festgelegt werden können und welches Wissen es braucht, um dies zu bewerkstelligen. Daraus ergeben sich einige konkrete Forschungsfragen, die die Frage nach dem Neuen rahmen:

- 1) Wie hängt Erleben und Teilnahme an bestimmten Formaten zusammen?⁴
- 2) Wie könnte eine soziale Konstellation entstehen, so dass sich die Produktion an den menschlichen Bedürfnissen ausrichtet?⁵
- 3) Wie ist Gesellschaft in der für uns entscheidenden Dimension beschreibbar?⁶
- 4) Wie sind die unterschiedlichen Selektionsmechanismen unterschiedlicher sozialer Systeme – der Wirtschaft, der Kunst, der Wissenschaft usw. – und deren jeweilige Subsysteme anwendungsorientiert zu rekonstruieren?⁷
- 5) Welche Arbeitsweisen und Methoden können empfohlen werden, um experimentelle Formate zu entwickeln, und wie kann ein Netzwerk entstehen, in dem die Erfahrungen über die Experimente (insbesondere für andere Experimentierende – aber auch für beteiligte Theoretiker) unmittelbar zugänglich werden?⁸
- 6) Kann ein Globales Eher Besser als Arbeitshypothese formuliert werden?





Die Antworten auf die Frage, welche Aufgabe die zu entwickelnde Theorie haben und welche Bereiche sie umfassen könnte, unterliegen selbstredend dem Wandel und werden unter Verwendung theoretischer Ergebnisse und aus der Praxis stammender Eindrücke immer wieder neu diskutiert werden.

Hier allerdings soll es gerade nicht um die Gesamtheit unserer Bemühungen gehen, nicht um die Probleme des Besseren oder Schlechteren, sondern isoliert um die Frage, wie neues Wissen entsteht und wie die Innovation in die Welt kommt. Die entscheidende Frage, ob diese Innovation eher wirtschaftlich oder militärisch oder sozial oder kulturell eingesetzt wird, wird hier also zunächst ausgeklammert.

IV.

Wenn wir nun über Wissen und Innovation sprechen wollen und das Verhältnis von Wissen und Gesellschaft oder das Verhältnis von Wissen und Kulturtechniken, Wissen und Metaerzählungen, Wissen und Institutionen, Wissen und Dispositive usw., dann müssen wir uns zunächst nach Konzeptionen umsehen, die beschreiben, wie es überhaupt dazu kommt, dass in einer bestimmten Gesellschaft und zu einer bestimmten Zeit eine Aussage für wahr gehalten wird und wodurch Wissen bedingt ist (was es formt, ermöglicht und begrenzt).⁹ In diesem Zusammenhang wird dann womöglich auch der Begriff der Epistemologie wichtig.

Die Ermöglichung des Wissens wurde traditionell transzendental begründet, also mit einem Vermögen *a priori*. Dieses Transzendentalbegriff kann nun in Richtung auf eine Diskursanalyse umgebaut werden.¹⁰ Auf diese Weise wird dann aus dem *ontologischen a priori* Kants das *historische Apriori* Foucaults. Anzuknüpfen wäre hier nicht an Kants transzendente Ästhetik¹¹, sondern an seine transzendente Analytik. In seiner transzendentalen Analytik vermittelt Kant zwischen den dogmatischen Rationalisten (Descartes, Leibniz u. a.) und den Empiristen (Hume, Locke u. a.). »Nichts ist im Verstande, was nicht vorher in den Sinnen war«, hatte Locke gesagt und Leibniz hatte antwortet: »Ausgenommen der Verstand selbst«. An diesen Diskurs anschließend, stellt Kant die grundlegende





Fragen nach unseren Erkenntnismöglichkeiten: Wie also ist es möglich, dass wir eine Welt erkennen? Wie kommt unsere Erkenntnis über die Welt zustande? Kant zeigt, dass dogmatischer Rationalismus und schlüssige in sich logische Systeme auch bei »Kandidaten des Tollhauses« anzutreffen sind, dass also reine Berufung auf Widerspruchsfreiheit, gekoppelt mit einer dogmatischen Methode zu keiner gesicherten Erkenntnis führt. Es bedarf also der Empirie.¹²

Aber auch reine Empirie und sinnliche Daten sind noch keine Erkenntnis. Kant zeigt, dass wir nicht Gegenstände wahrnehmen, sondern dass erst im Verstande aus den nackten Data der Empfindung der unterschiedlichen Sinne (Sehen, Hören, Riechen, Tasten, Schmecken) die Gegenstände zu Vorstellungen synthetisiert, oder wie wir heute sagen würden, konstruiert werden. Die Daten der unterschiedlichen sinnlichen Kanäle werden also zusammengeführt und konstruktiv verrechnet. Was aber sind die Regeln dieser Konstruktion: die Gesetze der Verarbeitung der sinnlichen Data? Um diese Frage zu beantworten, nimmt Kant ein Vermögen *a priori* (also vor den Sinnen gelegen, aller sinnlichen Erfahrung vorausgehend) an. Dieses *Apriori* betrifft einerseits die Wahrnehmung (transzendente Ästhetik), andererseits aber auch das Urteilsvermögen (transzendente Logik bzw. Analytik).

In der *transzendentalen Ästhetik* nimmt Kant Raum und Zeit *a priori* an. Er nimmt also an, dass die Raumvorstellung transzendental gegeben ist. Empirische Untersuchungen haben allerdings gezeigt, dass ein Mensch sich relativ schnell an andere Raumlogiken, etwa an trapezförmige Räume gewöhnt, und dann wiederum Schwierigkeiten hat, sich an den normalen Raum zurückzugewöhnen.¹³ *Der Mensch hat somit die Fähigkeit* (und teilt sie, was die Raumwahrnehmung angeht, mit dem Tier), *Logiken der Wahrnehmung unwillkürlich zu abstrahieren, auf dieser Weise (unbewusste) Schemata zu bilden und die von ihm in der Kognition gebildeten Schemata wiederum für die Kognition zu benutzen*¹⁴. Die *transzendente Analytik* bei Kant bezeichnet das transzendente Vermögen der Urteilskraft, die auf Kategorien basiert. Ethnolinguistische Studien, insbesondere von Indianersprachen, zeigen, dass die Kategorien Kants keineswegs menschlich-universell, sondern sozial-sprachlich bedingt sind.¹⁵ Die Kategorien, die Kant von Aristoteles übernimmt, können nun im Sinne der Diskursanalyse umge-





deutet werden: Aus den *a priorischen* Urteilsformen werden dann Unterscheidungsformen, die maßgeblich der Sprache, dem gesellschaftlich symbolisch generalisierten Sinn und den medialen Techniken, kurz: dem Diskurs, geschuldet sind. Selbstreferenzialität erscheint nun dort, wo bis dahin der liebe Gott saß, denn: Woher kommt das Vermögen der Raum- und Zeitvorstellung, wenn nicht von Gott, der es den Seelen direkt neben die Kategorientafeln eingehaucht hat? Diese Selbstbezüglichkeit (da spielen dann Begriffe wie Autopoiesis, re-entry, Selbstreferenz etc. eine Rolle) findet sich dann auch in der Theorie sozialer Systeme und der mit ihr verbundenen Evolutionstheorie wieder.¹⁶

Unsere Urteilskraft oder, konstruktivistischer gesprochen, unser Vermögen zu unterscheiden, liegt ontogenetisch nicht vor der Erfahrung, kann aber in dem Sinne als ein *Apriori* gefasst werden, als es nicht aus der Wahrnehmung selbst und den nackten Sinnesdata, sondern aus der Kultur entspringt, aus der Sprache (die eher uns spricht, als dass wir sie sprechen), aus dem Sinn, der sich in der Kommunikation über entsprechende Symbole generalisiert, aus den großen Erzählungen (Lyotard), der kulturellen Semantik, geführt und gerahmt von Kulturtechniken, technischen Medien, institutionellen Strukturen und nicht zuletzt der Ökonomie. Genau an dieser Stelle setzt nun Foucaults Konzeption des *historischen Apriori* an.

Foucault ist sich der Kühnheit dieses Begriffes wohl bewusst: »Diese beiden Worte [historisches *Apriori*] nebeneinander rufen eine etwas schrille Wirkung hervor. [...] Es handelt sich nicht darum, das wiederzufinden, was eine Behauptung legitimieren könnte, sondern [darum,] die Bedingungen des Auftauchens von Aussagen, das Gesetz ihrer Koexistenz mit anderen, die spezifische Form ihrer Seinsweise und die Prinzipien freizulegen, nach denen sie fortbestehen, sich transformieren und verschwinden.«¹⁷

Mit diesem Begriff öffnet Foucault einen Raum, der nun sehr unterschiedlich besetzt werden kann. Die Gemeinsamkeit aller *historischen Apriori* – was immer man als solche ausmacht – liegt in der Überwindung der Subjektzentrierung und der Fixierung auf Bewusstsein. Der Begriff geht also davon aus, dass nicht mehr das Subjekt der Pol der Erkenntnis sei, sondern dass das Wissen in den Diskursen liege. Die Entfaltung des Weltgeistes (Hegel), das historische





Bewusstsein des 19. Jahrhunderts, die Sprachphilosophie in der ersten Hälfte, die Kybernetik gegen Mitte und endlich der Medienbegriff in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind Versuche, über die Autorität des Subjekts hinauszudenken und an seine Stelle Kultur, Geschichte, Sprache, Episteme, generalisierten Sinn, Medien etc. als übersubjektive Instanzen zu denken.¹⁸

Die Eigenwerte des Diskurses, die Dispositive, wie es in der französischen Philosophie der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts heißt, können nun beschrieben werden; die Welt wird dann als emergentes Netzwerk begriffen, und immer wieder neue Felder können ausgemacht werden, in denen eine positive, von Voraussetzungen gerahmte Setzung wiederum zur Voraussetzung wird (Sprache setzt Sprache voraus, Kommunikation Kommunikation). Von diesen Eigenwerten des Diskurses kann aber etwas anderes unterschieden werden: die nicht diskursiven Voraussetzungen biologischer, ökologischer, aber eben auch kulturtechnischer Art.¹⁹

Mit dem in Mode kommenden Medienbegriff wird alles, was nicht biologischer oder ökologischer Natur ist, also sowohl die Eigenwerte des Diskurses – die Dispositive, die Zeichenregime und Sinnzumenutungen – als auch die kulturtechnischen Apparate, mitunter als Medium bezeichnet. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass hier zwei vollkommen unterschiedliche Logiken vorliegen.

Entstehen die Eigenwerte der Kommunikation nach der Logik des Umschlagens der Setzung (also des Bedingten) in die Voraussetzung für Weiteres (also ins Bedingende) – auch zu beschreiben als ständige Kondensation oder Konfirmation von semiotischen und sinnhaften Generalisierungen –, so entstehen die Bedingungen technisch-medialer Art oft in Form einmaliger technischer Errungenschaften, die sich dann – geführt und begleitet von ökonomischen, sozialen und wiederum technischen oder auch politischen (insbesondere militärischen) Faktoren – in der Gesellschaft ausbreiten. Auf der einen Seite also schlagen Entstehungswahrscheinlichkeiten in Reproduktionswahrscheinlichkeiten um, wie es Luhmann formuliert, was ein eher akkumulierender und nicht geregelter Prozess ist, und auf der anderen Seite erscheinen kulturtechnische Errungenschaften in einer wohldefinierten Art und breiten sich dann wiederum in kontingenter Weise aus.





Die strenge analytische Unterscheidung beider Mechanismen ist die Voraussetzung dafür, das reale Ineinandergreifen in jedem Kommunikationsakt beschreiben zu können.²⁰ Erschwert wird die analytische Trennung eben dadurch, dass beide Mechanismen als »Medium« bezeichnet werden. In einem Fall steht der mediale Kanal am Anfang und erzwingt bestimmte Codierungsformen, im anderen Fall besteht das Medium allein oder vor allem aus einem kulturellen Code, der sich in einem selbstreferenziellen System entwickelt hat. Innerhalb der Theorie Niklas Luhmanns werden beide Medienarten bezeichnet: einerseits die Verbreitungsmedien, diese stehen außerhalb des Kerns der Systemtheorie, und andererseits die symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien, die eben genau den Kern der Theorie sozialer Systeme ausmachen und mit deren Hilfe die moderne Ausdifferenzierung der Gesellschaft in gesellschaftliche Funktionssysteme erklärt wird.²¹

Fritz Heider (auf den sich Luhmann bezieht²²) hatte den Begriff Medium in Abgrenzung zum Ding konstruiert und reflektiert, wie es unter der Bedingung der Trennung von Subjekt und Objekt möglich sei, dass beim Wahrnehmen und Erkennen Medien als Mittler auftreten.²³ Heider argumentiert, indem er Medium von Ding unterscheidet, kognitionswissenschaftlich: »Das Objekt des Erkennens [wirkt] nicht unmittelbar, sondern durch irgendwelche Vermittlung auf das Sinnesorgan.«²⁴ So können wir etwas hören oder sehen, obwohl es nicht in direkter Weise unsere Sinnesorgane berührt, weil Luft in Bezug auf das Hören und Licht in Bezug auf das Sehen als Medium wirkt.²⁵ Luhmann greift Heiders Unterscheidung auf²⁶ und baut sie entsprechend seiner Theorie-Architektur um. An die Stelle des Ding-Begriffs setzt er den von Spencer Brown entlehnten Form-Begriff.²⁷ Mit diesem begrifflichen Umbau gewinnt Luhmann eine Unterscheidung, die er für den Aufbau seiner systemtheoretischen Gesellschaftstheorie, der Theorie der »symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien«, benutzen kann.²⁸

Symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien sind nichts anderes als gesellschaftlich generalisierte Sinnfestschreibungen, mit deren Hilfe Aussagen, Bilder, Töne und situative Konstellationen vor dem Horizont einer Binarität (beispielsweise Recht/Unrecht oder wahr/unwahr) Sinn bekommen. Sie spielen in jeder Kommunikation eine Rolle. Die Theorie der sozi-





alen Systeme erklärt das Auftauchen dieser Mechanismen aus ihrer Funktion.²⁹

– Wie fragt man nach der Funktion einer Szene in einem Theaterstück?

– Indem man fragt, was fehlen würde, wenn man sie streichen würde.

Ebenso bezeichnet Luhmann die Funktion der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien mit dem Hinweis auf das, was der Gesellschaft fehlte, wenn es sie nicht gäbe.

Das vielleicht wichtigste Paradigma für den medientechnischen Blick ist dagegen das Sender/Empfänger-Modell von Claude Shannon. An dieses Modell anschließend wäre eben nur das als Medium zu bezeichnen, was einen physikalischen Kanal aufweist und in dem sich die Codierungsformen maßgeblich aus der Logik der Physikalität des Kanals ergeben.³⁰ Medientheorie in diesem Sinne weißt darauf hin, dass die Prozesse auf der Innenseite der Medien gerade keine sinnhaften Prozesse sind (die deshalb nicht mit der Hilfe der Hermeneutik, sondern mit Hilfe der Mathematik und der Physik zu beschreiben sind) und der Sinn erst an den medialen Oberflächen zugerechnet wird.³¹

Ein Blick auf die Uhr indes (d. h. auf die Seitenzahl) zwingt mich dazu, einen genaueren Vergleich beider Positionen hier zu unterdrücken und auf eine unbestimmte Zukunft zu verschieben, um im nächsten Kapitel endlich zum Hauptgedanken des Nachwortes vorzudringen. Diesem sei ein Gedanke, der sich bisher nur von weitem angedeutet hat, vorausgeschickt: Wenn das *a priori* nicht von Gott stammt, sondern im Diskurs als Grundlage des Diskurses eben als historisches *Apriori* entsteht, ist dies die Voraussetzung dafür, dass es (das historische *Apriori*) durch eine Setzung in einem bestimmten Rahmen gestaltet werden kann. Die Frage also, die wir im Folgenden im Kopf behalten wollen ist: Welcher Aspekt des historischen *Apriori* ist gestaltbar?





V.

Es stellt sich nun die Frage, wozu überhaupt die Position des Theaters bemüht und ein Gespräch mit Theatermenschen geführt wurde. Weder scheinen diese etwas zu unserem Medienbegriff beizutragen, noch scheint sich hier eine Einsicht zu eröffnen. Eine Theorie im wörtlichen Sinne, im Sinne also eines Instrumentes des Sehens, entsteht ja eben erst dort, wo sich ein Gedankengebäude von der Auffassung des Alltags weit genug entfernt, um eine bisher nicht gegebene Perspektive zu eröffnen. Das setzt eine Eigenkomplexität und ein Verschließen gegenüber herrschenden Meinungen und Praktiken voraus. Bei einer direkt aus der theatralen Praxis stammenden Position scheint dies zunächst ausgeschlossen. Es handelt sich hier auch nicht um eine Theorie im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr um eine Haltung. Diese soll uns nun helfen, die Bedeutung der Subjektivität *durch eine und in einer unzeitgemäßen Praxis zu klären.*



Nun denkt man bei Subjektivität zunächst an Erkenntnis und Empfindung, an Rationalismus, Empirismus und die Selbstbeschreibungen eines Bürgertums, das die Welt allzu gern aus seinen eigenen Befindlichkeiten heraus erklären möchte. Das Subjekt in diesem Sinne und als Pol der Erkenntnis ist ja nun gerade das, was wir mit dem kybernetischen Plot, mit Strukturalismus, Diskursanalyse, Systemtheorie und Medienwissenschaft überwunden haben. Doch geht es hier nicht um Erkenntnis und Empfindung, nicht um epistemologische oder phänomenologische Fragen, sondern um die Bedeutung der Subjektivität für den *Schaffensprozess*. Hier eben bietet das Theater eine Differenz zu dem an, was in Akademien, Politik, Rechtssystem, Unternehmen und Wissenschaft betrieben wird, eben weil in ihm eine eher feudalistische Struktur überlebt hat, die – institutionell abgefedert – ein unzeitgemäßes Wissen *in einer Praxis* vorhält. Der Eigenkomplexität und dem Abschluss, den eine Theorie auf der Ebene ihrer Aussagen organisieren muss, entspricht hier die Eigenkomplexität einer (durch Subvention ermöglichten) Institution.³² Das Wissen, um das es hier geht, betrifft die schöpferische Praxis.



Die Frage, wie das Neue entsteht und in die Welt kommt, wird immer wieder kontrovers diskutiert. Auffällig ist, dass





diejenigen, die entweder Genrekunst machen oder denen die künstlerische Praxis gänzlich fremd ist, in diesem Zusammenhang gern von Intuition sprechen. Reflektierende Künstler oder Kunstermöglicher dagegen sprechen oft von subjektiver Setzung oder auch Findung; während postmoderne Denker und Theoretiker alles aus den Strukturen und dem Zufall erklären möchten. Worin dieser Widerspruch im Eigentlichen besteht, lässt sich recht anschaulich durch eine kleine Erzählung veranschaulichen: Im letzten Jahr haben wir³³ eine Gesprächs- und Salonreihe im Medienkunsthause Tesla mit dem Thema *Narrationen im elektronischen Zeitalter* durchgeführt. Am Anfang dieser Reihe stand ein Gespräch mit Stefan Heidenreich, den wir zur Kunst befragten und der einige Jahre zuvor ein Buch mit dem (vielversprechenden) Titel *Was verspricht die Kunst?* publiziert hatte.³⁴ In diesem Buch vertritt Heidenreich die These, dass sich das, was Kunst sei, vor allem ökonomisch, medientechnisch und institutionell erklären lasse, dass also das, was wir bereit sind, als Kunst zu bezeichnen, ein bloßer Effekt des Betriebssystems Kunst sei. Die Frage, wie es zu der Loslösung der Malerei von der Nachahmung kam (wie sich also die Malerei des mimetischen Momentes mit Einsetzen des Impressionismus immer mehr entledigte und es zu einer immer weiteren Abstraktion kam, eine Entwicklung die mit dem *Schwarzen Quadrat* [Malewitsch, 1913] abgeschlossen wurde), beantwortet Heidenreich in seinem Buch mit dem Hinweis auf die Verbreitung der Fotografie. Bevor die Fotografie erfunden war und sich verbreiten konnte, hatten die Maler die Aufgabe, die Wirklichkeit nachzuahmen. Es bestand ein großer Bedarf an Portraits und Buchillustrationen, der nun aber von der Fotografie, der gegenüber die Maler im Punkte Realismus das Nachsehen hatten, befriedigt wurde. Deshalb erfanden die Maler gleichsam ein neues Marktsegment, indem sie Bilder verkauften, denen man deutlich ansah, dass sie gemalt waren. Der Impressionismus ist nichts anderes als ein Ausweichen der Malerei auf ein Feld, auf das das fototechnisch produzierte Bild ihr nicht folgen kann. Die einfache Technik bestand also zunächst darin, den Pinselstrich sichtbar werden zu lassen. Ein Seiteneffekt ist, dass der Pinselstrich individualisiert und als persönlicher Ausdruck gelesen wird und es damit zu einer weiteren Aufwertung der Malerpersönlichkeit kommt. Hier setzt nun auch der Kunstmarkt im eigentlichen Sinne ein, der des Malers als Wertschöpfer bedarf, und die Akademien und vorübergehend auch die Museen verlieren an Bedeutung. Mich interessierte diese These. Kunst wird hier zwar aus Kontext und





Struktur erklärt, aber eben nicht allein aus den Institutionen (wie etwa von Boris Groys in *Über das Neue*³⁵), sondern *Technik und Materialität kommen in den Blick*.³⁶

Als wir nun mit Stefan Heidenreich in unserem Salon saßen, dachte ich mir, dass es schön wäre, diese These noch einmal vorgetragen zu bekommen, um von ihr aus in unbekannte Gefilde aufzubrechen. Ich stellte also die Frage, wie es denn zum Impressionismus gekommen sei, und Heidenreich antwortete: »Na das muss man sich so vorstellen: Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir saßen im Park an einem Gewässer und malten zunächst das Wasser mit kleinen wellenförmigen Strichen und dann übertrugen sie, möglicherweise vom Wein angeregt, diese Art der Pinsel-führung auf alles andere. So entstand die impressionistische Malweise.«

Hier eben stehen beide Auffassungen, wie das Neue in die Welt kommt, unmittelbar nebeneinander: Die Subjektphilosophie und ein übersubjektiver Ansatz, in dem dann Begriffe wie Struktur, System, Sprache, Institutionen, Kommunikation, Ökonomie und Medien auftauchen. Wie dieser scheinbare Widerspruch aufgelöst wird, soll im Folgenden geklärt werden.

VI.

Systemtheorie und Medienwissenschaft haben mit dem Ausschließen des Subjekts an einem gewissen neuralgischen Punkt eine Leerstelle gelassen.

Wenn die Kulturtechniken, die technischen Medien mit dem *historischen Apriori* im Sinne Foucaults gleichgesetzt werden (oder zumindest mit einem entscheidenden Aspekt) und Kultur und Semantik, unsere Vorstellungen und unser Alltagswissen einen Effekt des *medientechnischen Apriori* darstellen, stellt sich brennend die Frage nach der Logik der medientechnischen Erfindung. Aufschlussreich antwortet zumindest Kittler auf diese Frage mit Namen und Jahreszahlen. Wie aber kommt es, dass der-und-der dann-und-dann das-und-das erfindet?

Luhmanns Theorie indessen zerfällt in zwei weitgehend unverbundene Teile: die eigentliche Systemtheorie, die den Status quo mit Hilfe von Begriffen wie Ausdifferenzierung,





gesellschaftlichen Funktionssystemen und symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien erklärt (und damit die soziale Selektion thematisiert), und eine Evolutionstheorie, die von Variationen, Selektionen und Restabilisierungen (=Prozessen, die einsetzen, wenn eine neue Variation positiv selektiert wird) spricht.³⁷ Wie aber kann es überhaupt zu einer Variation kommen, wenn sich alles an dem System und an der Anschlussfähigkeit ausrichtet? Die Initialidee der Systemtheorie ist ja nun gerade, dass Gesellschaft nicht aus einer Ansammlung von Menschen besteht, sondern ein soziales – aus einzelnen Kommunikationsakten bestehendes – System darstellt. Dass dieses System autopoietisch ist, meint nun, dass es seine Elemente selbst erschafft. Folgt man der Logik des Systems und damit der Logik der Selektion und des Anschlusses, müsste jegliche Abweichung vermieden werden, denn das Erprobte hat viel höhere Erfolgchancen als das Neue und Differente. Tatsächlich ist das Neue, die Abweichung, in der Regel das Falsche und besteht in der Einheit der Differenz von Fehler und Innovation. Um den Status quo zu erklären, reicht die Beschreibung des Systems vollkommen aus. Wie aber kommt das Neue in die Welt?

Die Stelle, die sowohl in der Systemtheorie als auch in der Medienwissenschaft wüst und leer gelassen wird, wird durch die Frage bezeichnet, wie die Innovation tatsächlich entsteht oder wodurch sich das Neue bedingt. Der Verweis auf den Zufall ist deshalb keine Antwort, weil damit nur die Determination und der Einfluss der Götter negiert werden. Da der Zufall alles umfasst, was der Fall ist, ist mit ihm alles und damit nichts zu begründen. Wenn Luhmann nun die Münzwirtschaft als ein Beispiel für Evolution anführt und damit erklärt: Soziale Evolution kann sich manchmal daraus ergeben, dass etwas, das in einem bestimmten Rahmen entsteht (Münzwirtschaft als internes Verrechnungsmittel in Palastwirtschaften), sich aus diesem Rahmen löst (die Münzen behalten ihren Wert außerhalb des Palastes und breiten sich von da erstaunlich schnell immer weiter aus),³⁸ dann beantwortet er damit nicht die Frage, wie etwas in einem bestimmten Rahmen (in der Palastwirtschaft) überhaupt entstehen kann. Wie kommt das Andere, das Bisher-nicht-Gedachte oder auch Übersehene, das Unzeitgemäße in die Welt? Was überhaupt ist das Neue? Negativ ist dies leicht ausführbar: Sitzen zehn Leute beieinander und eine





Aussage führt zum zehnköpfigen Nicken, wird es sich hier sicherlich nicht um neu entstehendes Wissen handeln.³⁹ Doch leider ist die allgemeine Ablehnung noch kein zuverlässiges Indiz dafür, dass hier eine die zukünftige Welt bewegende Innovation vorliegt. Zwar wird das, was beispielsweise in der theoretischen Physik oder auch der Bildenden Kunst in einem bestimmten historischen Augenblick an Neuem entsteht, allgemeines Unverständnis und allgemeine Ablehnung hervorrufen, umgekehrt ist aber natürlich nicht alles, was allgemeine Ablehnung hervorruft, auf bedeutsame Weise innovativ.⁴⁰ Wenn wir nun danach fragen, wie das Neue in die Welt kommt, beobachten wir zunächst zwei Arten der Entstehung. Die eine Möglichkeit besteht in (mehr oder weniger *voraussetzungsvollen*) Zufällen, Fehlern und Missverständnissen (so kommt es beispielsweise zu einem wichtigen Schritt in der Entwicklung der Fotografie durch die zufällige Lagerung von lichtempfindlichem Material und gewissen Chemikalien im selben Schrank⁴¹). Die andere besteht in der Abkehr von den allgemeinen Auffassungen und in einer sehr besonderen Form der Subjektivität, nämlich der Subjektivität des Schaffensprozesses, dessen Basis und Grund dann mit Begriffen wie Krankheit, Unfähigkeit zur Anpassung, Genialität, Leidenschaft, Pathos, Größenwahn, Talent, Verwirrung der Sinne (Rimbaud), Trotz, Begabung beschrieben werden können. Die Radikalität, die das Neue braucht, liegt immer auch in einem Verschluss gegen die Kommunikation, gegen Gerede und Anschluss an ein System. Wer die Selektion denkt, kann keine Variation schaffen. Nur wer die Tiefe des Abgrundes nicht ermisst, wird in ihn hineinspringen und dann – falls er nicht zerschmettert wurde (was viel wahrscheinlicher ist) – womöglich mit neuen Erkenntnissen aus ihm hervorkrabbeln. Zwar ist Mut, Ignoranz und Größenwahn nicht alles, was das Neue braucht, aber ohne sie wird keine Begabung und keine Disziplin einen wirklichen Beitrag zum Neuen leisten können.

Für wissensinszenatorische Fragen ist dies von größter Bedeutung. Wenn es darum geht, bekanntes Wissen zu ordnen, aufzubereiten und darzustellen, sind einfache kollektive Arbeitsweisen durchaus erfolgversprechend. Ob es sich nun um Wikipedia handelt (hier geht es ja gerade nicht um die Entwicklung neuen Wissens, sondern um die Darstellung des Bekannten) oder um einen Hollywoodfilm (hier geht es nicht um die Erfindung neuer Ausdrucksformen, Äs-





thetiken und Erzählweisen, sondern um bestmögliche kommerzielle Ausbeutung bekannter Ausdrucksformen, Ästhetiken und Erzählweisen). Dort also, wo Bestehendes nur noch verbreitet werden soll und es deshalb um Anpassung und die Beseitigung von Fehlern geht, sind weitgehend unreflektierte kollektive Arbeitsweisen subjektiven Entscheidungen haushoch überlegen, dort aber, wo neues Wissen entstehen soll, bedarf es der Subjektivität in pathetischer oder manchmal sogar pathologischer Steigerung.⁴² Gleiches gilt selbstredend im ästhetischen Bereich: Die großen Beckett-Romane oder auch Joyce' *Finnegans Wake* (London, New York 1939) würden an keiner im Allgemeinen von Assistentinnen oder Praktikantinnen durchgeführten Erstselektion eines Verlages vorbeikommen. Das eben ist das Phantastische an Objekten (beispielsweise der Kunst) und Büchern, dass, wenn die Ästhetiken und Aussagen es einmal geschafft haben, an den entsprechenden Institutionen vorbeizumogeln, sie ihre Abweichung vom Bestehenden (so vorhanden) für einige Zeit werden behaupten können. Dies stellt eine weitere und oft übersehene Dimension der Wissensexplosion dar, die mit dem Buchdruck einsetzt: Durch den Druck wird die Subjektivität des Autors eben nicht abgeschliffen, sondern immer wieder gleich reproduziert. Es kommt eben nicht zu Einpassungen und Adaptionen durch Weitererzählen (wie in oralen Kulturen) oder Abschreiben (wie in den Kulturen der Handschrift), sondern die Einheit von Fehler und Innovation, die Abweichung vom Bestehenden, bleibt in ihrer Radikalität erhalten.⁴³ Für die wissensinszenatorische Praxis heißt dies, dass in den Strukturen, in denen neues Wissen entstehen soll, nicht nur die Abweichung einen Raum erhalten, sondern es auch einen Ort der Aufbewahrung geben muss, und dass ein zu schnelles und insbesondere kollektives Urteil nicht geeignet ist, Neues hervorzubringen.⁴⁴

Doch bedeutet, die Dinge so zu sehen, keineswegs ein uneingeschränktes Bekenntnis zum Subjekt. Und dies aus nicht weniger als drei Gründen. Erstens erscheint hier kein eigentliches Individuum, also keine Unteilbarkeit und unverwechselbare Einheit, sondern nur jener Widerstand gegen die Regel und dieser isoliert auf der Seite der Produktion. Deshalb eben geht es hier nicht um Subjekte, sondern um Autoren und Eigen-Sinn. Zweitens ist die Andersartigkeit des Autors nicht transzendental zu begründen, sondern sie liegt in der Struktur,





aus der er hervortritt.⁴⁵ Wenn man von etwas wie Selbsterschaffung überhaupt sprechen will, besteht diese weniger aus Eingebungen als vielmehr aus der Entscheidung des Autors darüber, was er an möglicher Kommunikation eben nicht annimmt.⁴⁶ Und drittens braucht die Hervorbringung, das eigentliche In-die-Welt-Setzen, mehr als einen Autor, der nur den Entwurf oder den Vorschlag zum Neuen liefert. Denn dieser Vorschlag oder Entwurf – mag er nun wissenschaftlicher oder künstlerischer Art sein – kommt eben immer nur durch eine bestimmte Rahmung in die Welt, wobei dann in der Regel Kuratoren, Förderer, Redakteure, Verleger, Direktoren, Intendanten oder Produzenten usw. eine Rolle spielen. Die Frage nach der soziokulturellen Evolution besteht also nicht nur in den Fragen, wie es dazu kommt, dass ein Autor gegen alle Erfolgchancen eine Unwahrscheinlichkeit hervorbringt, und wie es dazu kommt, dass dieser Autor in der Hervorbringung nicht verhungert, sondern vor allem auch darin, ob es Ermöglicher gibt und entsprechende soziale und ökonomische Rahmen, in denen diese wiederum *ihre* subjektiven Entscheidungen treffen können, die darin bestehen, den subjektiven Entscheidungen des Autors zu Geltung zu verhelfen.⁴⁷

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass für die Erklärung von Gesellschaft und Kultur auf das Subjekt als Pol der Erkenntnis durchaus verzichtet werden kann, ja muss, denn um *Funktionieren* und *Status quo* von Gesellschaft und Kultur zu verstehen, scheint der Subjektbegriff eher hinderlich. Um aber zu klären, wie das Abweichende, das Neue dennoch in die Welt kommt, bedarf es des Begriffs des Autors und des Eigen-Sinns. Die widerstandslose Position des einzelnen Bewusstseins kann dem System und der Kommunikation verlustlos zugerechnet werden,⁴⁸ der Frage aber, wie Variationen des Bestehenden möglich werden, kann nur mit dem Verweis auf Pathos, Leidenschaft, Eigen-Sinn, Talent, Krankheit und nicht zuletzt Größenwahn beantwortet werden, die sich im schaffenden Autor kristallisieren.⁴⁹

Der Verschluss des Autors ist aus der Perspektive des bloßen Funktionierens als Teil der Gesellschaft und von der allgemeinen Meinung her ein Luxus, der sich erst einmal sozial und ökonomisch ermöglichen muss (sei es durch Mäzenatentum, durch institutionelle Einbindung, staatliche Subvention, Erbschaft, Brotberuf) oder eben ins Elend und soziale Aus führt.





Der Autor, der Abseitige, ist also der Parasit im System. Berücksichtigt man allerdings den Mechanismus der sozialen Evolution und die Funktion, die dem subjektiven Schaffensprozess in ihm zufällt, könnte man behaupten, dass nicht die Abseitigen die Schmarotzer sind, sondern im Gegenteil alle Kultur und Technik Abfallprodukte ihrer Produktivität darstellen, die natürlich immer jemand wird bezahlen müssen. Auffällig ist auch, dass eigentliche Innovation zunächst eher in Seitensträngen, Unfertigem, in Anmerkungen und im Versteckten passiert als im ins Zentrum gerückten Kunstwerk, eher in Fußnoten und Notizen als in gut gehaltenen Vorträgen. Ein schönes Beispiel hierfür ist das erste Auftauchen des gemalten Horizontes in kleinen, eher versteckten Täfelchen, die in den Seitenschiffen der Kirchen von den Leiden Christi erzählen, während die großen und auf den ersten Blick sichtbaren Altargemälde immer noch auf Goldgrund gemalt sind.

VII.

Die Logik der Innovation kann allerdings auch vor dem Horizont einer etwas anderen Problemstellung behandelt werden. Diese soll hier nur von Weitem stichwortartig angedeutet werden. Die Logik der Evolution verändert sich mit der Zunahme der Komplexität. Einerseits kann der bloße Zufall immer weniger ausrichten (dies lässt sich mit Shannons Informationstheorie begründen⁵⁰), andererseits nimmt die Geschwindigkeit der sozialen Evolution zu. In diesem scheinbaren Widerspruch liegt das eigentliche Geheimnis der sozialen Evolution und der Entwicklung des Geistes verborgen.⁵¹

Wir bekommen es hier mit einem Problem zu tun, das nur auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung gelöst werden kann. *Denn Innovationen können weder geplant noch dem Zufall überlassen werden.* Für die Beschreibung der Evolution des Geistes (oder auch nur der Intelligenz im Sinne einer nicht trivialen Lernfähigkeit) versagen mechanische Modelle. Das haben Forschungen zur künstlichen Intelligenz gezeigt, die allesamt als gescheitert angesehen werden können.⁵² Auch mit selbstreferenziellen mathematischen Methoden (etwa mit Markoff-Ketten n-ter Ordnung) ist der Evolution von Geist und Gesellschaft nicht



beizukommen. Die offene Forschungsfrage bleibt, wie eher fruchtbare Strukturen von eher weniger fruchtbaren zu unterscheiden sind.

Eben deshalb geht es darum, Theorien zu entwickeln, die Beschreibungen produzieren, mit deren Hilfe es wahrscheinlich wird, eher fruchtbare Arrangements von eher weniger fruchtbaren zu unterscheiden.⁵³ Auf diese Weise eröffnen sich Möglichkeitsräume, in denen dann durch Pathos, Krankheit, Talent und Größenwahn etwas Neues entstehen kann.⁵⁴

Die über den Selbstbezug hinausgehende Aufgabe der Theorien besteht darin, Hinweise zu geben für eine nach außen gerichtete medientheatralische Praxis. Eine Konsequenz der Selbstreferenzialität ist, dass man mit der Praxis beginnen muss, ohne eigentlich zu wissen, was man tut (sonst würde man nie beginnen).⁵⁵

Die medientheatralische Herausforderung besteht also gerade darin, nicht nur Konstellationen für die Vermittlung von Wissen und Ästhetik bereitzustellen, sondern konkrete Produktionsstrukturen zu entwerfen, in denen das Neue auftauchen kann. Wie also ist es möglich, der Subjektivität in einem kommunikativen Netzwerk oder auch in engeren Formen der Kollaboration zu ihrer Unbedingtheit zu verhelfen? Wie kann es von einer Untersuchung zu einer Setzung kommen, von einem Modus des Suchens zu einem Modus des Findens; von der Beobachtung, die immer den Überschuss an Möglichkeiten aufspürt und auch sich selbst in die Beobachtung als Beobachter mit einbezieht, zu einer Entscheidung für eine (und nur diese!) bisher übersehene Möglichkeit; von der philosophischen Weite der Reflexion zu der Enge und Unbedingtheit einer Entscheidung; von einer Entscheidung für eine Unterscheidung zur Entscheidung für ein gestalterisches Tun, das alle blockierende Reflexion ausschaltend sich in ihrer Hybris fixiert?

Wie kann Theorie und Praxis in ein grundlegend neues Verhältnis gebracht werden?

Hier eben springt zunächst die Theorie der Formate ein.⁵⁶ In der Formatforschung ermöglicht der Begriff Format durch seine Doppeldeutigkeit einen Durchgang zur Praxis.⁵⁷ Er bezeichnet einerseits etwas, das als Kompetenz tatsächlich vorhanden





ist,⁵⁸ mit dessen Hilfe ein Signal erst als Zeichen interpretiert werden kann (hier weist der Begriff semantische Überschneidungen mit dem Rahmenbegriff von Goffman auf⁵⁹), und andererseits etwas, das Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet. Format heißt also einerseits der Rahmen, in dem Zeichen lesbar werden und für das eine entsprechend sozial verbreitete Rezeptionskompetenz in einer Gesellschaft vorhanden sein muss, und gleichzeitig das Cliché, das sich mit Hilfe normierter Produktion gesellschaftlich reproduziert. Andererseits können experimentelle Formate oder das Experimentieren mit Formaten in einer medientheatralischen Praxis neue Variationen erzeugen. Die soziale Implikation der Formatforschung ergibt sich hierbei aus der Vorstellung, dass die soziale Evolution als Evolution von Formaten beschrieben werden kann.

In den letzten Jahren haben wir konkrete medientheatralische Methoden und Arbeitsweise entwickelt und uns insbesondere mit der Frage beschäftigt, wie Eigen-Sinn und Kollektivität sich gegenseitig eher befruchten als behindern könnten. Hierbei spielen generative Archive und die Abkopplung der Produktion von den Distributionsphantasien eine Rolle. Für die Darstellung dieser Methoden und Techniken, der generativen Archive, der experimentellen Formate und der ersten Resultate ist hier indes nicht der rechte Ort. Es bleibt nur, darauf hinzuweisen, dass die Praxis einer Technik und Kunst (*téchne*) der Gestaltung bedarf, die über die Technik und Kunst der Beschreibung hinausgeht. Von der Beschreibung selbst wird man nie durch das Verrechnen von Informationen zur Setzung und Gestaltung kommen. Aber die Theorie kann eine Grundlage bilden, mit deren Hilfe Begriffe und Unterscheidungen zur Verfügung gestellt werden, so dass die Gestaltung als Verengung, als im Prozess nicht hinterfragbarer Akt der Setzung, womöglich eher gelingen kann.

Und doch werden wir nie wissen, warum ein Text, ein Projekt oder ein Werk für sich (im Gelingen oder Scheitern) gelingt oder warum es für sich (im Gelingen oder Scheitern) scheitert.

Präzise beschreiben können wir nur Selektion und Erfolg, für das Neue haben wir keinen Begriff.





Anmerkungen

Anders als etwa Kinder und Liebende weisen Theoretiker eine gewisse Resistenz gegenüber Inszenierungen auf.

Dieses Weiterspinnen soll allerdings gemeinsam geschehen, denn es handelt sich hier tatsächlich um ein offenes Schreibprojekt, an dem der Leser teilnehmen kann. Das aber funktioniert so: In der ersten Auflage besteht der Buch aus a) einer Vorrede und einer Nachrede, b) drei inszenierten Theoriegesprächen und c) einem Anmerkungsapparat in Form von Endnoten zu den jeweiligen Gesprächen. In den Anmerkungen sind Verweise (↑) angegeben, denen man folgen kann und die zu einer Arbeitsplattform (Wiki) führen, auf der der Leser mit- und weiterschreiben kann. Alle Endnoten, in denen ein eigenständiger Gedanken entwickelt wird, werden ebenfalls weitergeschrieben. Ziel ist es nun, die Anmerkungen und Verweise gemeinsam auszuarbeiten und in die Artikel eines Glossars zu transformieren, das voraussichtlich am Ende der zweiten Auflage des Buches zu finden sein wird. In welchem Stadium sich das Projekt zur Zeit befindet, entnehmen Sie bitte der Projektseite: www.formatlabor.net/medientheater. Hier können Sie sich auch auf die Mailingliste des Projektes eintragen, auf der die Diskussion zu den Artikeln geführt wird.

Da in allen Speichermedien der imaginierte Adressat und der tatsächliche Rezipient auseinanderfallen können (so kann ein Brief veröffentlicht werden oder ein Anrufbeantworter von einer anderen Person, als der Anrufer erwartet, abgehört werden), kann die Installation des imaginären Adressaten als Instrument der Inszenierung benutzt werden. Das setzt auf der einen Seite Vertrauen voraus und auf der anderen einen verantwortlichen Umgang mit dem entgegengebrachten Vertrauen.

Bei einigen Formaten kann man sich leicht darauf verständigen, dass sie eher zu vermeiden sind, wie beispielsweise das soziale Format der Folter. Bei anderen Formaten kann es relativ schwierig sein und bedarf theoretischer Grundlagen, die nicht auf vorläufige Positionen und Haltungen verzichten können, wenn sie eine Praxis ermöglichen sollen. Vor allem stehen hier romantische und aufklärerische Konzeptionen einander gegenüber, die auf die Frage »Wie viel Eskapismus braucht der Mensch?« sehr unterschiedliche Antworten geben.

Hier sind zunächst zwei Wege gangbar: Entweder wird versucht, Situationen zu schaffen, in denen sich Anerkennung weitmöglichst von Besitz abkoppelt, so dass die knappen Güter besser verteilt werden können. Hier wäre dann das Marketing der eigentliche Gegner, denn Marketing verknüpft emotional den Konsumenten mit dem Gewinner (und damit ex negativo den Nicht-Konsumenten mit dem Verlierer). Es macht fühlbar arm: Die Differenz von Bedürfnis und Befriedigung wird durch Marketing vergrößert. Oder man geht einen anderen Weg und stattet über den Plot der Nachhaltigkeit gewisse Realbedürfnisse von Menschen (gesunde und stabile Umwelt, gute Arbeitsbedingungen, Bildung, Nahrungsmittel usw.) mit Gewinnrelevanz aus. Den ersten Weg sind wir in den Jahren 2001–2004 gegangen, etwa mit Aktionen wie **Shoot the PR-Girl**, den zweiten Weg haben wir im Winter 2007/2008 zu beschreiten angefangen: Wir arbeiten mit einer Agentur zusammen, in der es um Nachhaltigkeit, Wissensinszenierung und Narrativität geht, um den Plot der Nachhaltigkeit voranzutreiben: www.das-institut-berlin.com. In diesem Zusammenhang beginnen wir mit unserer neuen Gesprächsreihe »Wie ist eine andere Welt möglich?«, in der es darum gehen wird, wirtschaftliche Entscheider über ihre Visionen zu befragen.





Gesellschaft beschreiben wir als Kommunikation und stellen nun die Frage nach den Grundlagen oder auch Gründen der Kommunikation. Dieser Ansatz kann unterschiedlich fortgeführt werden: Entweder beginnt man mit dem Begriff des **historischen Apriori** (oder auch dem Archivbegriff von Foucault) und definiert dieses als das, was unsere Kommunikation und unser Wissen ermöglicht, oder aber man hält sich an Aristoteles, der vier Gründe eines Gegenstandes ausgemacht hat (causa materialis, formalis, efficiens, finalis), oder aber man beginnt mit einer Setzung, indem man etwa sagt: Das, was unsere Kommunikation ermöglicht, sei dies nun materieller oder symbolischer Art, wollen wir Medium nennen. Damit wird der Begriff Medium zu einem Problembegriff.

Die hier vorgeschlagene Methode schließt an Niklas Luhmann an, der empfiehlt, die Begriffe der allgemeinsten Analyseebene nicht als einen Wesensbegriff, sondern als einen Problembegriff anzulegen (Soziale Systeme, S. 33). Wenn wir Medientheorie im allgemeinen Sinne betreiben wollen, wird damit der Begriff des Mediums zum Problembegriff. Unsere Medientheorie benennt also nicht das Wesen des Mediums, auch nicht die für alle Medien zutreffenden Wesensmerkmale, sondern definiert Medien als Grundlage der Kommunikation (und damit auch unseren Wissens). Die Frage, auf die der Medienbegriff Antwort geben soll, ist: Wie ist Kommunikation möglich? Die Funktion des Mediums leitet sich nun ab von zwei Merkmalen der **Kommunikation**: 1) Kommunikation findet immer über eine Distanz statt, 2) Kommunikation bedarf der Form (Differenzen, Unterscheidungen).

Das Problem der Distanz führt uns einerseits zum technischen Medienbegriff (zuerst also zum Übertragungsmedium, dann aber gerade zur Unterscheidung von Übertragungsmedium, welches den Raum überwindet, und Speichermedium, das, vereinfacht gesagt, Zeit überwindet) und andererseits zu der Frage, wie es kommen kann, dass, obwohl Bewusstseine sich nicht berühren können (Problem der doppelten Kontingenz), es dennoch möglich ist zu kommunizieren und dies auch noch zur allgemeinen Zufriedenheit. Luhmann begründet dies damit das das System auf der Ebene der Operation geschlossen sein muss, um kognitiv offen zu sein.[*1*]

Das Medium als Formbildungsmöglichkeit indes wird weiter unten im Haupttext dieses Nachwortes behandelt werden.

Der entscheidende Punkt für uns wird allerdings sein, den Aspekt auszumachen, der in einer Praxis behandelbar ist. Schwierig wird unser Unternehmen nun dadurch, dass dieser Aspekt nicht isoliert, sondern im Zusammenspiel mit allen anderen Aspekten betrachtet werden muss.

[*1*] Das heißt natürlich auch, dass das System, wenn es einfach nur funktioniert, keine Innenperspektive hat. Dazu passend schreibt Slavoj Žižek: »die Kommunikation wird überhaupt erst durch jene Eigenschaft möglich, die ihre Möglichkeit radikal zu unterminieren scheint. Ich kann mit dem Anderen kommunizieren, ich bin für ihn (oder für es) ›offen‹, und zwar insofern, als ich schon in mir selbst gespalten bin, gezeichnet von der ›Verdrängung‹, d.h. insofern, als ich [...] mit mir selbst niemals wahrhaftig kommunizieren kann«. Slavoj Žižek (*1949), »Verweilen beim Negativen«, dt., Wien 1994, S. 84). Das Nächste also ist das, was als Letztes erscheint. Das System rechnet seine internen Prozesse der Welt zu (das moralische Urteil meint das gute und böse in Welt zu treffen, das Nervensystem meint Gegenstände wahrzunehmen, das Rechtssystem meint das Recht oder Unrecht einer Tat auszumachen), es kann sich selbst aber nur sehen und als Identität erfahren, in dem es sich selbst von etwas anderem unterscheidet (beispielsweise von einem anderen Urteil, von einem technischen Apparat, der andere Wellen aufnimmt, von einem anderen Rechtssystem).

Dies ist einerseits wichtig, um die Frage der Distribution zu klären, andererseits natürlich auch grundlegend für die ökonomische Grundlage des Gesamtunternehmens.





Hierzu gehört dann auch die Frage, wie Formate überhaupt als Abweichung, als Variation, geschaffen werden können. Dies hat natürlich damit zu tun, die Selektion nicht zu denken und die Produktion von der Distribution abzukoppeln. In diesem Zusammenhang haben wir vor allem mit Produktionsarchiven experimentiert, die eben diese Aufgabe erfüllen; insbesondere dann, wenn sie eine starke Eigenlogik besitzen.

Das Material für das Archiv entsteht im Bereich der Theorie **durch einen Diskurs in Speichermedien**. Die so entstandenen Beiträge schriftlicher oder audio-visueller Art werden zunächst als Materialien in das Archiv eingespeist und geordnet. Es entstehen Projektarchive, die über Themen und Argumentationslinien zentriert werden. Im künstlerischen Bereich kommt es in der Regel zu einer Produktion, die über den Diskurs der Beteiligten hinausgeht. Künstlerische Projektarchive zentrieren sich über Themen und Narrationen. Aus diesen Archiven können unterschiedliche Distributionsarten bedient werden: Ausstellungen, Radio, Print, Podcasting, Internetseiten, Screenings, Salons, intermediale Vorlesungen, Workshops, Zeitungen (in Planung), Seminare, unsere Lehr- und Forschungsplattform usw. Eine große Herausforderung stellt insbesondere die Entwicklung von neuen Formaten für ein Internet-TV dar.

Praxis in unserem Sinne bedeutet für uns zweierlei: a) Die Kontexte der eigenen Wissensgenerierung zu gestalten und b) Planen, Durchführen und Auswerten externer künstlerischer und sozialer Experimente.

a) Die Kontexte der eigenen Wissensgenerierung zu gestalten bedeutet, eine Selbstbezüglichkeit zu organisieren. Es entstehen zwei Halbkreise: Die Transformation von Beschreibungen in Gestaltungen und das Entstehen von Beschreibungen in gestalteten Zusammenhängen. In diesem selbstbezüglichen Kreislauf erscheint zunächst jenes Wissen relevant, welches für die Gestaltung des Kontextes, in dem es entsteht, wichtig erscheint. Diese Selbstoptimierung bedarf einer Fremdreferenz, durch die sie geführt wird. Dies führt uns zum zweiten Kreislauf. b) In der Planung, Durchführung und Auswertung externer Experimente treten wir aus der Selbstbezüglichkeit heraus (dies unterscheidet uns von der **Part pour Part** reiner Dekonstruktion). Es entsteht ein zweiter (nach außen reichender) Kreislauf, der wiederum aus zwei Halbkreisen besteht: Die Transformation von Beschreibungen in Gestaltungen und die Auswertung der gestalteten Ereignisse in Beschreibungen.

- Weiter unten werden wir sehen, dass die Transformation von Beschreibungen in Gestaltungen nicht etwa durch eine logische Ableitung zustande kommt, sondern einer Setzung bedarf. Die Entscheidung für eine Praxis kann innerhalb eines Raumes geschehen, den die Theorie geöffnet hat, sie ist aber nicht von dieser ableitbar. Von der Theorie zur Praxis zu kommen ist eben deshalb problematisch, weil der Schritt zur Praxis einer Kühnheit bedarf, die, nach wissenschaftlichen Maßstäben beurteilt, grob fahrlässig ist.

- Das künstlerische Experiment stellt eine Exploration dar, in der es eben nicht um die Falsifizierung einer These geht, sondern darum, dem Übersehenen sinnlich zu begegnen. Dies führt zu einem Verständnis von Kunst, in der nicht Ausdruck, Appell und Darstellung die zentrale Rolle spielen, sondern **ein Dialog mit dem Material** organisiert wird. Nur einiges davon kann in die Theorie als Hinweis auf bisher Unbeachtetes integriert werden.

- Die Theorie steht dann, wenn sie derartige Prozesse auswerten und beschreiben soll, vor dem Problem der »richtigen Reduktion«. Das Kunstwerk oder der soziale Prozess haben in ihrer Tatsächlichkeit eine Komplexität, die für die Theorie unfassbar bleibt.

So ein Vorschlag von Wolfgang Hagen im Juni 2004 in einem bisher als Text unveröffentlichten Gespräch, »Im Radio sprechen wir mit den Toten«, in **my home studio**. Ursendung reboot.fm, 104.1 UKW, 10.03.2004.

Transzendental heißt nichts anderes als hier etwas gleichsam transzendiert, also überschritten, wird. Den Begriff





Ästhetik verwendet Kant nicht um damit, wie es heute üblich ist, die Lehre vom Schönen zu bezeichnen, sondern in seiner älteren Bedeutung. Da heißt Ästhetik einfach Wahrnehmung. Transzendente Ästhetik beschäftigt sich also mit der Frage, was an unserer Wahrnehmung über sie selbst hinaus reicht.

Die Auffassung des Rationalismus ist es, dass Wissen nur durch das Denken und durch Introspektion möglich sei. Die wichtigste Kunst ist demnach die Logik sowie die Algebra und Geometrie. Durch den Rationalismus entsteht die Methode der Deduktion. Die Auffassung der Empiristen dagegen ist, dass das Wissen aus den Sinnen komme und den Verarbeitungen des Geistes zunächst einmal zu misstrauen sei. Durch die Empiristen entsteht die Methode der Induktion.

Im Grunde schreibt sich hier der Universalienstreit der Scholastik fort. Man könnte auch die Auffassung vertreten, dass die am Ende des Mittelalters auftretenden Mystiker die Vorläufer der Empiristen seien.

Roger Bacon (1214–1294) fasst das innere Erlebnis (auch den religiösen Akt) und die sinnliche Erfahrung der Welt noch als eins.

Gregory **BATESON** (1904–1980), »Geist und Natur – Eine notwendige Einheit«, Frankfurt am Main 1982, S. 48ff. »Das ist die einfache Schlussfolgerung [...]: dass unsere Gehirne die Bilder machen, die wir wahrzunehmen glauben« [...] Die Erfahrung der Außenwelt ist immer durch besondere Sinnesorgane und Nervenbahnen vermittelt« (S. 42). Bateson bezieht sich auf Experimente des Augenarztes Adalbert Ames jr. (1880–1955) der, ausgehend von dem Problem der Anisokonie (beide Augen formen Bilder unterschiedlicher Größe), seit den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts in New York unterschiedliche Experimente (sogenannten »equivalent configurations«) mit der Raumwahrnehmung durchführte. Eins seiner prominentesten war der **trapezförmige Raum**, der für den Betrachter durch eine prismatische Brille, die das binokulare Sehen verfälschte wie ein normaler Raum wirkte. Nun wird der Proband aufgefordert, mit einem Stock nach einem Gegenstand zu schlagen. Er verfehlt diesen, kann aber durch Übung, lernen ihn zu treffen. Das Interessante daran ist, dass er ihn am Ende dort sieht, wo er ihn trifft. Bateson, der die Versuche selbst gemacht hatte (und zwischendurch mit einem Klappstuhl zusammenbrach), erzählte, dass er danach kaum mehr fähig war, sich im normalen Raum zu bewegen und dass sein Vertrauen in die eigene Bildformation weitgehend zerstört war.

Ich entschuldige mich oftmals, hier den gebildeten Leser zu langweilen. Allerdings sind diese Überlegungen so grundlegend – auch in Bezug auf Grammatik und Lesekompetenz von Formaten oder auch für eine Entontologisierung der Type/Token-Unterscheidung von Peirce –, dass es notwendig erscheint, sie hier auszubreiten.

Vgl. Benjamin Lee **WHORF** (1897–1941) »Sprache, Denken, Wirklichkeit«, Reinbek 1963. Die berühmte **Sapir-Whorf-Hypothese** besagt, dass unser Denken von unserer jeweiligen Sprache, also maßgeblich von Grammatik und Wortschatz (Lexik) geformt und begrenzt wird.

Deshalb ist die Systemtheorie dort, wo sie die Selbstreferenzialität ontologisiert, beständig in Gefahr, in einen Pantheismus zu kippen, in dem die Selbstbezüglichkeit zur tautologischen Letztbegründung wird.

Ursprünglich stammt die Konzeption der Autopoiesis aus der Biologie, genauer aus dem biologischen Konstruktivismus von Humberto **MATURANA** (*1928) und Francisco **VARELA** (1946–2001).

Maturana hat sich verschiedentlich kritisch gegenüber der Übertragung seines Begriffs »Autopoiesis« in soziologische Theorien geäußert. Man sollte sich in diesem Zusammenhang klar machen, was der Gegenstand der Systemtheorie Luhmanns ist: soziale Systeme. Dass unser Nervensystem geschlossen ist (Nervenimpulse





schließen an Nervenimpulse an) oder vielleicht auch psychische Systeme (Gedanken schließen an Gedanken an), ist etwas anderes, als (geschlossene!) soziale Systeme anzunehmen (in denen Kommunikation an Kommunikation anschließt) und deren Umwelt (!) psychische Systeme darstellen. Luhmanns Frage ist also nicht, wie für psychische Systeme Kognition und Kommunikation mit Hilfe von physikalischen Medien und ihren Formen – Luft-/Schallwellen, Licht – möglich wird, sondern wie sich geschlossene soziale Systeme und gesellschaftliche Funktionssysteme entwickeln, die ihre Elemente (die einzelnen Kommunikationsakte) selbst bilden. Ausdifferenzierung hat in diesem Zusammenhang die Folge, dass eine Aussage oder ein kommunikativer Akt immer nur in ihrem bzw. seinem jeweiligen Funktionssystem anschlussfähig ist. Dies wird damit begründet, dass unterschiedliche gesellschaftliche Funktionssysteme unterschiedliche (symbolisch generalisierte) Kommunikationsmedien benutzen. Mit einer Aussage des Rechtssystems (das auf die Unterscheidung von Recht und Unrecht abstellt) kann das Wissenschaftssystem (das die Unterscheidung von wahr/unwahr verwendet) wenig anfangen und umgekehrt.

Um nun die Kritik Humberto Maturanas nicht aus zweiter Hand zu berichten, habe ich für diese Anmerkung eigens ein kleines Gespräch mit ihm geführt. Diese Gespräch fand am 1. Februar 2008 bei der Transmediale im Haus der Kulturen der Welt statt und gibt wichtige Hinweise auf genau das, was wir im Folgenden zu entwickeln versuchen.

HEISELER: We are here in Germany and there was a famous German sociologist. His name is Niklas Luhmann. He refers to different theories: to Fritz Heider, Georg Spencer Brown, Talcott Parsons and to you and Verela; in your case by using the term Autopoiesis. What do you think of Niklas Luhmann's Systemtheory?

MATURANA: I had a disagreement with him.

HEISELER: May I tape you?

MATURANA: Yes, yes, yes. I was in Bielefeld, I think 1990, 91, something like that. A couple of years before he died. And we talked much. And I thank him because he made me famous. But my discordance with him was, that he left out human beings.

HEISELER: That is the whole idea.

MATURANA: I know, I know, but I thought this would be inadequate. I asked him why, why did you do that? He said, he wanted to do that because he wanted a predictable theory. If you introduce human beings you introduce a certain uncertainty. – My answer to that is, that we have two ways of dealing with that: One is to eliminate the human being. The other is to make a theory which includes human beings. But later I realized that one thing that he wanted, was to deal with closed systems. And he thought, I think, that Autopoiesis allowed him to deal with closed systems.

HEISELER: In a way ...

MATURANA: In a way.

HEISELER: A nervous system is a closed system.

MATURANA: Yes.

HEISELER: It is closed on the operative level to be open on the cognitive level as you made it clear in your books.

MATURANA: Yes. But he wanted to do that. I think, in order to do that with communication he needed the term Autopoiesis, but he needed to leave out the human beings. You can't have a closed system with human beings, if it includes the dynamic of the participation of human beings and the realization of communication. What you can not predict is the flow of communication, but you can predict the nature of the closed system. This you can have. This was our discrepancy, because we gave a seminar together in





which we always were encountering this discrepancy.

HEISELER: If you take the concept of Autopoiesis and transfer it to the field of social systems, what is actually transferred? Is it just a metaphor or does this lead to hard science like the biological idea of Autopoiesis, if this would be called hard science?

MATURANA: It is a metaphor, because it leads to believe in something what it is not. I remember Heinz von Foerster when he first heard about Autopoiesis. He said: »Fantastic! – This solves the problem, because social systems are autopoietic systems.«

I said: "If social systems are autopoietic systems, I want to get out immediately. Because if that is so, then a social system is an embodiment of totality. And I don't want to be a part of an embodiment of totality.«

HEISELER: So you still believe in a subject, in a way. I ask this, because we have a lot of theories in the 20th Century, linguistic theories, structuralism, functionalism, discourse analysis, media theory which excludes – in a way – the human being.

MATURANA: I don't think that they solved the question.

HEISELER: Okay, that is what I wanted to know. Thank you.

MATURANA: Thank you to you, too.

Eben die Frage der Totalität der Systeme werden wir weiter unten im Bezug auf den Begriff des Autors diskutieren. Wir werden sehen, dass uns hier die Theorie der Evolution der sozialen Systeme weiterhelfen wird. Denn wenn die Evolution, wie Luhmann vorschlägt, zunächst einer Variation bedarf, dann steht genau diese Variation der Totalität des Systems als Totalität der Selektion entgegen. Totalität wäre systemtheoretisch beschreibbar als Totalität der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien innerhalb der gesellschaftlichen Funktionssysteme, die sie erschaffen und durch die sie erschaffen werden. Die Systemtheorie braucht aber den Begriff der Totalität nicht, weil dieser nur da Sinn macht, wo etwas anderes denkbar ist und wünschenswert erscheint. Eine sogenannte kritische Beschreibung dieser besonderen, eben flüssigen Form der Totalität finden wir im deleuzianschen Begriff der Kontrollgesellschaft. Die Systemtheorie ist dagegen genaugenommen eine Selektionstheorie der Kommunikation. Über die autopoietisch geschaffenen Selektionskriterien (symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien) kann die Gesellschaft als Kommunikation beschrieben werden. Luhmann erklärt Gesellschaft also aus den Selektionskriterien der Kommunikation (die sich selbst in der Kommunikation schaffen). Dass diese nun voraussetzend (von der Kommunikation [so oder ähnlich Luhmann] bzw. von den Kontrollierten [so oder ähnlich Deleuze]) erfüllt werden, ist die zeitgemäße Antwort auf die alte soziologische Frage: »Wie ist gesellschaftliche Ordnung möglich?

Luhmanns große und erhellende Setzung – die darin besteht, dass er der Kommunikation selbst Sinnverwendung unterstellt und damit das psychische System als Umwelt des Sozialen konstruieren kann, wodurch er zwangsläufig zu seiner berühmten paradoxen Tautologie: »Die Kommunikation kommuniziert« kommt – gerät in dem Moment logisch in Schwierigkeiten, wenn damit Interaktion oder gesellschaftliche Entwicklungen erklärt werden sollen. (Deshalb schließt Luhmann hier mit zwei unterschiedlichen und nur bedingt mit der eigentlichen Systemtheorie kompatiblen Theorien an.) In Bezug auf Luhmanns gewagte, geniale Setzung stellt sich für uns nicht die Frage von wahr oder unwahr, denn jede Theorie abstrahiert (und es kommt in der Wissenschaft eben auf die »richtige« Reduktion an), sondern die Frage, was mit ihrer Hilfe sichtbar wird und was durch sie verdeckt wird. Wenn es so etwas wie soziologische Aufklärung gibt, dann besteht diese in der Aufklärung über die Selektionsmechanismen einer Gesellschaft. Der Ausstieg aus dem sozialen System indes würde den Ausstieg aus jeglicher Kommunikation bedeuten, und selbst dann würde der Aussteiger die Sinnunterscheidungen der Gesellschaft, ihre Sprache und Differenzen teilweise zumindest weiterverwenden. Der wirkliche Ausstieg





aus der Totalität des gesellschaftlichen Systems wäre gleichsam ein Ausstieg aus dem Medium Sinn. Damit würde dann allerdings auch eine Dimension des Menschen aufgegeben. Die ausdrücklich menschliche Freiheit besteht deshalb nicht im Ausstieg aus Sinn und Gesellschaft, sondern in der Selektion und Beschränkung der angenommenen Kommunikation und damit in der Wahl einer besonderen Unfreiheit.

»Archäologie des Wissens«, S. 184.

Einem Konstruktivismus, der auf die Setzung eines Individuums baut und mit George **SPENCER BROWN** (*1923) in einem unmarkierten Raum eine Unterscheidung trifft, ist deshalb zu misstrauen: Wir leben nicht in einem homogenen leeren Raum, sondern in einem Raum, der mit Qualitäten aufgeladen ist. Zwar kann die Welt als unmarkierter Raum (unmarked space), als weißes Rauschen und als unendliche Komplexität verstanden werden, doch die Kriterien der Unterscheidung sind keine persönliche Setzung ex nihil, sondern eine Unhintergebarkeit des Diskurses oder anderer (technischer oder biologischer) Bedingungen, oft verknüpft mit sinnlicher Evidenz. Aufschlussreicher hierzu ist der Sozialkonstruktivismus Luckmanns und Bergers (Peter L. Berger, Thomas Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit – Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt/Main (Originaltitel: The social construction of reality) 1966.

Wenn man von dem Kalkül Georg Spencer Browns ausgehen möchte, stellt sich die wichtige Frage: Warum wird gerade dies von jenem unterschieden und nicht etwa das von dem? Hierzu gibt er in seinem Buch Laws of Form – Gesetze der Form (Lübeck 1997) zwei Hinweise. »Es kann keine Unterscheidung geben ohne Motiv« heißt es auf der ersten Seite, deutlicher noch auf Seite 60: »Die Konzeption der Form liegt im Verlangen zu unterscheiden«. Damit wird die Freiheit dessen, was unterschieden und beobachtet wird, weitgehend aufgehoben und ein Bedürfnis in das mathematische Kalkül hineinkopiert. Die Formulierung bleibt zunächst dunkel durch die fragwürdige Übersetzung von conception. Der Begriff conception wird im Englischen sehr viel aktiver gebraucht und meint auch Begreifen, Vorstellen, Auffassen, Empfängnis. Es müsste also heißen: »Das **Konzipieren** der Form liegt im Verlangen zu unterscheiden.« (Der Unterschied ist gewaltig: Das Konzipieren der Form wird dem Beobachter zugerechnet, während die Beobachtung der Konzeption der Form einen Beobachter zweiter Ordnung verlangt.) Woher aber kommt das Verlangen oder das Motiv, genau dies und nicht jenes zu unterscheiden? Auf diese Frage kann man nun linguistisch (Begriffsbildung), systemtheoretisch (Leitdifferenzen), biologisch (»natürliche« Bedürfnisse), psychoanalytisch (Sexualtrieb) oder auch mit einer Bedürfnispyramide (Maslow) antworten.

Dass wir unsere menschliche Physis als ein Apriori unserer Kognition und unseres Wissens begreifen, erscheint zunächst einleuchtend. Obwohl gerade diese scheinbare Evidenz trügerisch ist, da sich das Gehirn in seinem Gebrauch ausbildet und jeder Lernprozess sich in ihm physiologisch niederschreibt. Das biologische **Apriori** besteht also nicht in der Physis an und für sich, sondern in unserem Sinnesapparat, **der sich an der Realität kalibriert**, unseren Sprechwerkzeugen, die sich in der Benutzung ausbilden und in einer biologisch determinierten **Ausbildungsmöglichkeit** unseres Gehirns. Die Kulturtechniken dagegen sind ein wirkliches, historisches **Apriori**, denn wie man am Beispiel des Vokalalphabets, des Geldes oder des Buchdrucks deutlich machen kann, sind sie für unser Wissen und unsere Kommunikation formend und begrenzend. Auch die Metaphorik seiner Selbstbeschreibungen bezieht der Mensch oft aus der von ihm verwendeten Technik. Die Seele wird in der Antike als Wachstafel beschrieben (was Freud wiederum aufnimmt und transformiert*[1]*), und seit den fünfziger Jahren tauchen verstärkt Computermetaphern für das Gehirn auf. Die Sprache kann auf zwei unterschiedlichen Ebenen als historisches **Apriori** gefasst werden: auf der Ebene der Begriffe und auf der





Ebene der Grammatik (die unmittelbar mit der Logik der jeweiligen Sprache verknüpft ist). Sie ist Teil eines über sie hinausreichenden komplexen kulturellen Zeichensystems. Foucault selbst beschreibt als historisches **Apriori** vor allem Episteme, die er als die implizierten Bedingungen fasst, unter denen eine Kultur und eine Zeit Aussagen für wahr halten kann. Endlich sind es die Erzählungen, die uns Sinn geben, die wiederum von den großen Metaerzählungen der christlichen Erzählung und der Erzählung der Moderne (dem Plot der Aufklärung) gerahmt werden. Symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien sind über Symbole in der Gesellschaft generalisierte, binäre Sinnunterscheidungen, die unsere ausdifferenzierte moderne Gesellschaft ermöglichen. Eine weitere Beschreibungsdimension gewinnen wir durch die Identifizierung von sozialen und medialen Formaten, die als Rahmen, als **frames of reference**, uns eine sinnhafte Beobachtung unseres Lebens ermöglichen und die Grundlage dafür bilden, Signale als Zeichen zu interpretieren.

[1] In seiner **Notiz über den »Wunderblock** (1925). Der Wunderblock ist ein Schreibapparat für Kinder, der es ermöglichte, die Schrift immer wieder zu löschen, indem man das doppelte Deckblatt von der Wachsunterlage entfernt. Nun ist zwar die Schrift nicht mehr zu sehen, aber in der Wachsmasse trotzdem immer noch vorhanden. Sie ist also verborgen, aber nicht verschwunden. Freud verglich nun die Wachsmasse mit dem Unterbewussten, weil in ihm – laut Freud – nichts wirklich gelöscht wird, während das Deckblatt zur Bewusstseinsmetapher wird. Derrida schließt mit seiner Konzeption der **Urschrift** an Freud an und formuliert damit ein eher traditionelles **a priori**.

Bedingt durch das Betriebssystem der Akademien passiert vollkommen anderes: Es bilden sich Schulen heraus, die jeweils mit einem der beiden Mechanismen alles erklären wollen: die Vertreter der zirkulären Logik und die Vertreter des Medienmaterialismus. Für diese beiden Auffassungen stehen paradigmatisch Wolfgang Ernst im Anschluss an Kittler und Dirk Baecker im Anschluss an Luhmann. Doch die Verbindung beider Positionen in einer transformatorischen Informationstheorie der Kommunikation, die den einzelnen Kommunikationsakt in den Blick bekommt, kann hier aus Platzgründen nicht versucht werden.

Die Konzeption der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien besteht darin, die implizite Sinnzumontung, mit deren Hilfe sich Kommunikation strukturiert, auf den Begriff zu bringen. Symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien können pointiert als »Einrichtungen zur Lösung von Problemen« bezeichnet werden. Pointiert und überspitzt ist diese Aussage deshalb, weil erstens das Problem nicht älter ist als die Lösung des Problems, denn schließlich gab es eine Gesellschaft, die den beschriebenen Mechanismus noch nicht kannte und trotzdem existierte, und weil zweitens die Gesellschaft – systemtheoretisch gedacht – weder Sinn noch Ziel hat und Probleme und ihre Behebung ja immer nur in Hinblick auf Sinn und Ziel verstanden werden können. Der Begriff wird von Dirk Baecker auf Seite 154f. behandelt.

Luhmann unterscheidet zunächst Wahrnehmungsmedien von Kommunikationsmedien und unterteilt dann die Kommunikationsmedien weiter: Auf diese Weise entsteht eine baumartige Hierarchie. Diese Begriffsarchitektur entspricht einer systematisch-hierarchischen Einteilung, so wie sie für (physische) Karteikästen und Akten zweckdienlich ist. Es wäre interessant zu untersuchen, inwiefern die Verwaltungslehre für Luhmanns Theoriearchitektur prägend war und inwiefern darüber hinaus Theorien ihre Form an Ordnungsprinzipien gewinnen, die von der Logik der physikalischen Medialität oder entsprechenden Apparaten reguliert werden. In der Systematik der Baumstruktur kommt es immer darauf an, welche Unterscheidung zuerst getroffen wird und welche später. (Beispielsweise wäre es aus unserer Sicht sinnvoller gewesen, zunächst zwischen physikalischen und emergenten Medien zu unterscheiden und dann in einem zweiten Schritt wiederum die physikalischen Medien einzuteilen in natürliche [= ohne Apparatur nutzbare], also Licht und Schall, und technische.)





Relationale Datenbanken, wie sie elektronisch vorkommen, haben dagegen keine starre Hierarchie mehr, sondern jedes Metadatum schafft eine eigene Dimension der Ordnung. Die für die Theorie methodologische Konsequenz relationaler Datenbanken besteht in der grundsätzlichen (zumindest probeweisen) Kombination aller konstruktiven Differenzen. Dies wiederum würde eher (mehrdimensionalen) Tabellen als einer traditionellen Taxonomie entsprechen.

U. a. Niklas **LUHMANN**, »Die Gesellschaft der Gesellschaft«, Frankfurt a. Main 1997, S. 197

Fritz **HEIDER**, »Ding und Medium«, Symposium I, Wien 1926, S. 109–157.

Niklas Luhmann, »Die Gesellschaft der Gesellschaft«, Frankfurt a. Main 1997, S. 109.

Dass Sehen und Hören gleichsam natürlich medial vermittelt sind, ermöglicht erst, technische Medien an diese – und nur an diese! – Sinne anzuschließen. Die einzigen gleichsam »naturalistischen« technischen Medien existieren im auditiven Bereich. In ihm können wir tatsächlich nicht immer zwischen dem nicht-technischen Original (beispielsweise einem Schrei) und seiner medialen Reproduktion (beispielsweise der Aufnahme eines Schreis) unterscheiden; während visuelle Reproduktion sich – zurzeit zumindest noch – in der Regel durch den Rahmen, in den sie gesetzt ist und in dem sie erscheint, und durch die Reduktion von drei Dimensionen auf zwei von dem abgebildeten Gegenstand unterscheidet. Durch die Rahmung wird aller Visualität in der Regel Geschmack (und damit Autorenschaft) zugerechnet.

LUHMANN, »Die Gesellschaft der Gesellschaft«, 1998, S. 169f.; Zur Medium/Form-Unterscheidung, ebd., S. 190–202, »Die Wissenschaft der Gesellschaft«, 1990, S. 53ff, S. 181ff, ders., »Die Kunst der Gesellschaft«, Frankfurt a. M. 1995, S. 165ff.

George **SPENCER BROWN**, »Laws of Form«, London 1969. Spencer Brown trifft nicht – wie üblich – die Unterscheidung zwischen Form und Materie, Form und Substanz oder Form und Inhalt, sondern die zwischen Form und Form. Die »Form« Spencers Browns ist nichts anderes als die Form der Unterscheidung: »Wir nehmen die Idee der Unterscheidung und die Idee der Bezeichnung als gegeben an, und dass wir keine Bezeichnung vornehmen können, ohne eine Unterscheidung zu treffen. Wir nehmen daher die Form der Unterscheidung für die Form.« (ebd., S. 1).

Ein Problem des mathematischen Kalküls Spencers Browns ist seine optische Orientierung. In elektronischen Übertragungsmedien findet aber – im Gegensatz etwa zu einer Hand, die sich im Sand abdrückt – die Codierung über die Zeitdimension statt. Zwar wird in das Kalkül auch die Zeit eingeführt (S. 54f.), aber die Metaphorik, die dieses Kalkül für den Konstruktivismus bereitstellt, ist ganz und gar optisch orientiert – wie beispielsweise auch der platonische Idealismus, etwa im Höhlengleichnis, im Gegensatz beispielsweise zur Philosophie Hegels und zur Kybernetik.

Die Verwendung visueller Metaphern erschwert das Denken von Zeit und damit von Entwicklung.

Diese Übertragung des Medium-Begriffs von einer tatsächlich vorhandenen Physikalität auf einen abstrakten Mechanismus ist nicht unproblematisch. Dass in beiden Fällen Formbildungsmöglichkeiten bereitgestellt werden, darf nicht zu einer Gleichsetzung führen. Physikalische Medien natürlicher Art (Luft, Licht) und technischer Art finden in der Physikalität ihres Kanals ihren Ausgangspunkt (vgl. Fußnote 30). Von hier aus einwickeln sich dann





Codierungs- und Decodierungsmöglichkeiten (wir haben Ohren und Augen, weil es Luftdruckwellen [Schall] und Licht gibt, nicht etwa gibt es Licht und Schall, weil wir Augen und Ohren haben). Semiotische Systeme, soziale Sinngeneralisierungen usw. entwickeln sich dagegen aus dem Gebrauch, sie bilden also keine ontologische Wirklichkeit oberhalb der Kommunikation. Ihre Tatsächlichkeit besteht allein in der Konvention (Kompetenz) und der Konstrukt eines Beobachters. Mit der Behauptung, die Unterscheidung der Kommunikation nachzuvollziehen, schreibt Luhmann die Konzeption der Verstehenden Soziologie fort, entsubjektiviert diese allerdings (er bezieht sich auf die Unterscheidungen der Kommunikation, nicht auf die Unterscheidungen der Kommunizierenden). »Soziologie [...] soll heißen: eine Wissenschaft, welche soziales Handeln deutend verstehen und dadurch in seinem Ablauf und seinen Wirkungen ursächlich erklären will. ›Handeln‹ soll dabei ein menschliches Verhalten (einerlei, ob äußeres oder innerliches Tun, Unterlassen oder Dulden) heißen, wenn und insofern als der oder die Handelnden mit ihm einen subjektiven **Sinn** verbinden. ›Soziales‹ Handeln aber soll ein solches Handeln heißen, welches seinem von dem oder den Handelnden gemeinten Sinn nach auf das Verhalten **anderer** bezogen wird und darauf in seinem Ablauf orientiert ist.« (WEBER, 1972, S. 1) Weber verfolgt die Auffassung, dass sich zwar »sinnhafte Orientierung immer auf Verhalten einzelner Personen bezieht«, dass aber die eigentliche Arbeit des Soziologen erst dort beginne, »wo er bei ›sozialen Gebilden« [...] über die bloße Feststellung von funktionellen Zusammenhängen« hinaus auf den Handlungssinn des Einzelnen schließt. Wobei Weber einräumt, dass »diese Mehrleistung der deutenden gegenüber der beobachtenden Erklärung [...] freilich durch den wesentlich hypothetischeren und fragmentarischeren Charakter der durch Deutung zu gewinnenden Ergebnisse erkauft« wird. (WEBER, 1972, S. 6ff.). Auf der anderen Seite der soziologischen Tradition stehen die überpersönlichen Beschreibungen, die mit Begriffen wie Funktion, Struktur, Institution, soziale Tatsachen operieren (Durkheim, Parsons, Manheim, Simmel), also makrosoziologische Betrachtungen, die Sinnhaftigkeit nur bedingt miteinbeziehen können. Luhmann verbindet gewissermaßen beide Traditionen, indem er den Handelnden auf die sinnhafte Unterscheidung reduziert und diese der Kommunikation selbst zurechnet.

Ich präzisiere: Vor Hegel gibt es einerseits Geschichte und andererseits Geistesgeschichte. Da nun Hegel die Geschichte als die Entwicklung des Weltgeistes versteht, kann er Geschichte und Geistesgeschichte in eins setzen. Vor Luhmann gibt es einerseits Modelle, die Strukturen, soziale Tatsachen, Funktionen etc. ausmachen und auf Sinn als Phänomen verzichten, und andererseits Modelle, die vom Sinn (des Einzelnen bzw. der einzelnen Handlung) ausgehen. Indem Luhmann der Kommunikation Sinnverwendung unterstellt, kann er eine Theorie entwickeln, die auf Sinn rekurriert, und gleichzeitig über das Subjekt hinausgehen. Dies ist eine eher ungewöhnliche Betrachtungsweise, da Luhmann in der Mikro/Makro-Debatte der Soziologie auf der Seite der Gesellschaft steht. Andererseits hat er wichtige Anregungen aus der Phänomenologie (Husserl) bekommen.

Da eine Funktion immer nur im Hinblick auf etwas anderes bestimmt werden kann, kann diese Methode fruchtbar sein, wenn man die in Frage stehenden Mechanismen im Kontext eines Systems bezeichnet. Würde man aber nach der Funktion von »gesellschaftlichen Funktionssystemen« (also Kunstsystem, Rechtssystem, Wissenschaftssystem etc.) fragen, könnte man diese nur in Bezug auf andere Systeme oder auf das gesamtgesellschaftliche System klären. Da aber die Gesellschaft, laut Niklas Luhmann, keinen Sinn hat – sie sich also nicht nach einem einheitlichen Sinn ausrichtet – und die Überlebensspielräume der Gesellschaft heute – im Gegensatz etwa zu schriftlosen vorindustriellen Gesellschaften – groß sind, kann die Funktionsweise einzelner Systeme gerade nicht allein aus ihrer Funktion für das Ganze erklärt werden, sondern nur aus seiner (des Systems) jeweiligen internen Logik, die die Spielräume des Überlebens der Gesellschaft **ausschöpft** (im Sinne von: nutzt und verbraucht). Man könnte in diesem Zusammenhang von »kannibalisch werdenden Ausdifferenzierungsorgien« (Bernd **TERNES**) sprechen.





Der reine Funktionalismus ist immer in Gefahr, einen neuen idealistischen Traum zu nähren, in dem das Ganze das Gute und Wahre ist und die Evolution quasi-religiös ontologisiert wird. Würde eine derartige Tendenz innerhalb der Systemtheorie (der zweiten Generation) einsetzen, würde sie zu genau dem verkommen, wofür ihre Kritiker sie immer gehalten haben: zu einer Metaphysik des Neoliberalismus.

Selbstwiderspruch und Differenzierung: Man könnte die funktionale Methode und damit auch die Frage nach dem Wozu der **causa finalis** (Aristoteles) zuordnen. Die Frage »Wozu?« muss nicht im Sinne eines religiösen oder quasi-religiösen Determinismus verstanden werden (hierauf zielte die Aristoteleskritik der Moderne), sondern hat im Hinblick auf unterschiedliche Phänomene eine durchaus erhellende Potenz. Zunächst ist die Frage »Wozu?« die Grundlage der »Verstehenden Soziologie« (Weber) und dem Intentionalismus. Hier fragt das Wozu nach dem individuellen Motiv. Die Frage »Wozu?« kann aber – ausgehend von der Vorstellung, dass Systeme immer schon angepasst sind – auch rein funktional gestellt werden: Eine Gemeinschaft beispielsweise, die soziale Funktionen wie Ernährung, Erziehung, Verteidigung, Exogamie etc. nicht ausbildet, ist nicht überlebensfähig (und kann deshalb nicht vorkommen). In diesem Zusammenhang hat die Frage »Wozu?« wenig mit einem intentionalen Ziel zu tun. Und drittens kann die Frage »Wozu?« kritisch gebraucht werden und bemüht sein, eine bestehende Praxis zu unterlaufen und existentialistisch oder utopisch oder pathetisch oder rational zu fragen: Was soll's?

Was hier als Kanal bezeichnet wird, kann sehr Unterschiedliches sein und auch manchmal falsche Assoziationen wecken, etwa die, dass etwas wie in einem Rohr transportiert würde. [+A.S./tnvh] Dennoch benötigt das Medium immer (zumindest bis heute) einen physischen Träger – egal ob massebehaftet wie Papier oder masselos wie elektromagnetische Wellen. Denn Wellen übertragen Energie, haben aber keine Masse. Das bedeutet nicht, dass sie nicht physisch sind. Ich kann eine Information durchs Telefon (Schall und elektromagnetische Wellen) übertragen oder sie auf ein Band sprechen und dieses per Post versenden. Letzter Vorgang bewegt Masse, der andere nicht, aber beide sind physikalisch, sie sind materiell (obwohl die elektromagnetische Welle im Gegensatz zum Schall im Vakuum schwingt). Materie ist nicht etwa ein Synonym von Masse (wie im alltäglichen Gebrauch), sondern Masse ist **eine** Form der Materie, masselose Energie **eine andere**. Materie ist das was unabhängig von uns existiert, das gesamte Universum. Inwiefern es »Übertragungen« jenseits eines Austausches von Masse und Energie geben kann, wird zur Zeit in Hinblick auf die Sting-Theorie, aber auch im Bezug auf den Quantencomputer diskutiert. In diesem Zusammenhang verweist Andreas Schaale (in einer E-Mail vom 2.Feb.2008) auf Alain Aspect, mit dem er verschränkte Zustände (Fernwirkung, verdeckte Dimensionen etc.) diskutiert, aber auch auf Anton Zeilinger, der, so Schaale, eben diese »(manchmal tatsächlich als »nicht physische« Zustände bezeichneten) Quantenphasen [nutzt], um Informationen instantan, also ohne Zeitverzug zu übertragen. (Beantwortung der hier üblichen Frage: Nein, das verletzt die Relativitätstheorie nicht, die gilt nur für wechselwirkungsfreie Inertialsysteme, die sich gleichförmig bewegen. Sie gilt **nicht** für gebundene Quantenzustände. Das haben die beiden Herren experimentell bewiesen.)«. [-A.S. Andreas Schaale/tnvh]

Im Bereich der binärcodierten Datenübermittlung mit Hilfe von Computern transformiert sich die Logik des Kanals in die Logik der verwendeten Programmiersprache und des **technischen** Formats.

Dieser Hinweis kann für einen materialästhetischen Ansatz künstlerisch fruchtbar gemacht werden.

Diese ist, wie wir sehen werden, historisch von sehr unterschiedlicher Fruchtbarkeit. Fruchtbar ist eine Institution in der Regel dann, wenn sie sich möglichst weit von dem entfernt, was außerhalb von ihr denkbar ist. So sind etwa öffentlich-rechtliche Radiosender, die sich vor allem an Hörbarkeit und Einschaltquoten orientieren, weitgehend überflüssig, während vom DDR-Theater gerade deshalb wichtige Impulse ausgehen konnten, weil





im DDR-Theater-System sich die Logik der Anpassung verkehrte: Es entstand eine Konkurrenz darin, politisch möglichst gewagte Inszenierungen zu machen: das symbolische Kapital wurde für den Widerstand vergeben.

Wir meint hier immer das formatLabor, in diesem Fall den Konzept- und Diskurskünstler Jan-Peter E. R. Sonntag und den Autor (dem hier zu bemerken bleibt, dass er wichtige Impulse für die hier ausgeführten Überlegungen eben der oben erwähnten Salonreihe und Jan-Peter E. R. Sonntag zu verdanken hat.

Informationen über den Salon finden Sie unter: <http://www.formatlabor.net/blog> (Heidenreich in die Suchmaschine eingeben). Hier ist auch das ganze Buch »Was verspricht die Kunst?« als pdf herunterladbar.

Boris Groys (*1947), »Über das Neue«, München / Wien 1992.

Boris Groys erklärt Kunst aus der Logik der Sammlung. Die Sammlung und insbesondere das Museum (also das, was von der Sammlung gezeigt wird) ist klein, dagegen ist die Welt groß, und es wird viel gemalt und kreativ geschaffen. Die Sammlung hat nun den Auftrag der Vollständigkeit, kann aber nicht alles in sich aufnehmen und muss deshalb mit einer bestimmten Ökonomie vorgehen. Diese besteht darin, alles nur einmal zu sammeln. Alles, was in das Museum will, muss sich also deutlich von dem unterscheiden, was im Museum schon vorhanden ist. Daraus ergibt sich der Zwang zur Innovation für alles, was gesammelt werden will. Auf diese Weise lässt sich die Notwendigkeit der Innovation für die Kunst aus der Ökonomie der Sammlung erklären.

Beispielsweise spielt für den Stil das Malen unter freiem Himmel eine wichtige Rolle, was wiederum durch die aufkommenden Tubenfarben ab 1841 maßgeblich erleichtert wird. Eine andere neue Möglichkeit ergab sich durch das Arbeiten nach Fotografien, womit Delacroix wohl schon ab 1863 experimentierte. Interessant, dass sich in der Literatur mit Realismus und später Naturalismus genau eine Gegenbewegung einstellt, was sich wiederum daraus erklären lässt, dass die Literatur die Strategie der Abweichung vom Stil auf das Motiv verlagert.

Luhmann unterscheidet scharf zwischen (seiner) Systemtheorie und (seiner) Evolutionstheorie, für die er dann einen »engen Forschungsverbund« fordert. Deshalb lässt er sie wie Figuren miteinander korrespondieren. Die Systemtheorie tritt auf und spricht: »Je größer die (durch Evolution erreichte) Systemkomplexität, desto wahrscheinlicher sind Innovationen.« Die Reaktion der Evolutionstheorie auf diese Aussage bleibt unerwähnt, wird aber vermutlich in einem versöhnlichen Nicken bestanden haben. In: »Die Gesellschaft der Gesellschaft«, S. 503.

Vgl. LUHMANN, »Die Gesellschaft der Gesellschaft«, S. 509.

Die Tatsache, dass das Neue in der Regel und damit von Gruppen fast immer abgelehnt wird, zeitigt auch seine Wirkung im Bereich der Wirtschaft: Inhabergeführte Unternehmen, in denen subjektive Entscheidungen möglich sind, sind in der Regel viel innovativer als eine von Vorständen geführte Aktiengesellschaft, in der jede Entscheidung von mehreren Runden in Ausschüssen überprüft wird, um alles, was mit Risiko verbunden ist, auszuschalten. Deshalb eben sind inhabergeführte Unternehmen einerseits die innovativeren, eben weil hier subjektive Entscheidungen möglich sind, und andererseits sind sie aus demselben Grund konkursanfälliger.

In der von Massenmedien geprägten Kontrollgesellschaft (Deleuze) wird das Neue oft nicht einmal abgelehnt, sondern einfach ignoriert, es langweilt, denn hält man an den alten Schemata der Interpretation fest, macht das Neue keinen Sinn.





Die Rede ist hier von Fixierung durch Natriumthiosulfat im Labor von Daguerre, der lange nach einem Mittel suchte, Bilder zu fixieren. Auch hier sieht man, dass der Zufall äußerst voraussetzungsvoll ist.

Wenn wir nicht in Kategorien der Kunst und Wissenschaft denken, sondern auch die soziale Idee miteinbeziehen, geht es natürlich nicht nur um das Auftauchen einer neuen Idee, sondern darum, wie diese dann sozial, kulturell, ökonomisch oder politisch umgesetzt wird. In dieser Formation tauchen auch wieder sehr subjektive Entscheidungen und Leistungen auf: Vermittler von Wissen, sozial Engagierte etc.

Dort, wo ohne Schrift Hochkulturen entstanden, konnten diese nur mit einem funktionalen Äquivalent der Schrift entstehen: durch eine triviale, wenn auch nicht mechanische Reproduktion des Wissens: Alle schriftlosen Hochkulturen besitzen die memorierte und durch Metrum und Vers gebundene Rede.

Die Theorie sozialer System, wie sie von Niklas Luhmann ausgearbeitet wurde, antwortet – um die Wiedereinführung des Subjekts in Form des Schaffenden zu umgehen – mit einer Ontologisierung und Personifizierung der Evolution. Es ist also die Evolution, die Variationen bereitstellt. Würde man hier tatsächlich vorziehen, das Subjekt unerwähnt zu lassen, könnte man vielleicht vom Pathos einer bestimmten Selbstbeschreibung sprechen, von Größenwahn, Leidenschaft und Eigen-Sinn, wenn man bezeichnen will, was die gesellschaftliche Evolution ermöglicht.

Dem Autor wird nur zufallen, was ihm durch eine vorher gegebene Kommunikation aufgegeben wird und wichtiger noch, er wird sich in einem gewissen Rahmen immer in den Formen und Formaten bewegen, die an ihn herangetragen werden. Es ist so offensichtlich, dass man es kaum sagen mag, aber ein Philosoph, der sich drei Jahre zurückzieht, um ein Buch zu vollenden, wird nach diesen drei Jahren vielleicht mit einer neuen Philosophie, vielleicht sogar mit einer ungewöhnlichen Form, nicht aber mit einem Gemälde auftauchen. Es entsteht eine Selbstreferenzialität, die erst in weitgehendem Verschluss möglich wird, doch die Selbstreferenzialität bezieht ihre Instrumente, ihre Sprache, ihre Ästhetik aus der Kommunikation. Vielleicht kann man hier eine Unterscheidung als eine graduelle einführen: Es gibt Genrekunst, die sich dadurch auszeichnet, dass **in** einer Formensprache neue Arrangements gefunden werden. Interessanterweise sind es gerade immer die Genrekünstler, die von Eingebung und Intuition sprechen. Der Genrekünstler bleibt in den Grenzen seines eigenen Geschmacks. Was dem Autor im selbstreferenziellen System seines Bewusstseins zufällt, hat natürlich nichts mit Eingebung zu tun, obwohl sich diese Vorstellung im Schaffensprozess als Empfindung einstellen mag. Eingebung ist nichts anderes als ein scheinbares Oszillieren der Wahrnehmungen von innen und außen. Stimmen-Hören ist dementsprechend eine gesteigerte Form der Inspiration. Genrekunst hat mit Generativität zu tun: So wie uns die Grammatik eine Möglichkeit gibt, nie gehörte richtige Sätze zu bilden, so erlaubt die Genrekunst, Abwandlungen des Gleichen herzustellen, die in den Grenzen dessen bleiben, was in den unausgesprochenen Gesetzen des Genres vorgegeben ist. Genrekunst zeichnet sich also eben dadurch aus, dass sie einen generativen Regelsatz besitzt. Sie entspricht auf der Ebene der Kunst vielleicht dem, was Thomas Samuel **KUHN** (1922–1996) im Gegensatz zur wissenschaftlichen Revolution »Normalwissenschaft« nennt (die immer unter einem Paradigma steht).

Der ein neues Paradigma schaffende wissenschaftliche Autor ist eben immer auch ein Künstler, ein Hervorbringer und Schöpfer, der die unendliche Reflexion zu einer (subjektiven) Setzung verengt. Der außerhalb der Genre arbeitende Künstler misstraut seinem Geschmack und entwickelt entsprechende Verfahren.





Im Sinne von Ignorieren. Der Autor also ist in seiner Selbsterschaffung zunächst einmal ein Ignorant. Er ignoriert einen bestimmten Teil einer Kommunikation und die mit dieser Kommunikation verbundenen Unterscheidungen und Beschreibungen der historisch spezifischen Gesellschaft, in der er lebt. Auf der anderen Seite der Ignoranz steht dreierlei: die kontrollierte Selektion der Information, die für die Verarbeitung und Selbstreferenz dieser Information eingeräumte Zeit einschließlich der Methoden und Techniken der Wissensorganisation und die Entscheidung für die Formen und Formate der Distribution. Je härter und ungewöhnlicher die Selektion erfolgt, je reflektierter und eigener die Methoden und Techniken der Wissensorganisation, je bewusster die Formen und Formate der Distribution sind und desto weniger das Zusammenspiel von Auswahl, Produktion und Verarbeitung von der Distribution geführt wird, desto grundlegender kann seine Innovation ausfallen. Desto höher allerdings ist auch der Einsatz, mit dem er spielt. Talent besteht maßgeblich darin, die eigenen Fähigkeiten und Kräfte richtig zu kalkulieren und ihnen entsprechend den Einsatz zu wählen. Die Freiheit indes liegt immer nur in der Wahl der Unfreiheiten.

Die Subjektivität des Autors und die Subjektivität des Ermöglichers des vom Autor geschaffenen Neuen sind geradezu komplementär. Der Autor muss eine Setzung vollziehen. Im Vollzug muss er alle blockierende Reflexion und damit auch die Beobachtung zweiter Ordnung ausschalten (nichts anderes wird eben mit dem Begriff des Größenwahns bezeichnet). Der Ermöglicher dagegen braucht genau das, was man die Beobachtung zweiter Ordnung nennt, er braucht das Wissen um die eigene Blindheit. Genau aus diesem Grund sind Autoren als Ermöglicher ungeeignet und umgekehrt.

Vielleicht ist das mit dem Adorno-Wort gemeint: »Bei vielen Menschen ist es bereits eine Unverschämtheit, wenn sie Ich sagen.« (»Minima Moralia«, Frankfurt am Main 1951.) ----- Allerdings will hier gesagt sein, dass – obwohl die Empfindung des Einzelnen, die für soziokulturelle Evolution eben nur dann eine Bedeutung bekommt, wenn sie zu Handlungen und insbesondere zu kulturellen Äußerungen führt, die von der herrschenden Auffassung abweichen – diese Empfindung am Ende doch das ist, nach dem eine gesellschaftliche Entwicklung maßgeblich zu beurteilen wäre. Denn woran soll sich das Globale Eher Besser ablesen lassen, wenn nicht am tatsächlichen Leben der Vielen? Vorderhandschätzungen lassen hier zunächst an das hegelianische Konzept der Anerkennung denken, wie es insbesondere Alexandre **Kojève** (1902–1968) ausgearbeitet hat. Ein wichtiges anderes Problem wird in der Frage bezeichnet, wie es möglich werden könnte, dass sich die Produktion stärker an menschlichen Bedürfnissen ausrichten könnte (**↑Bedürfnis und Bedarf**).

Natürlich ist die Unterscheidung von einem Autor und einem Nicht-Autor nicht binär, sondern graduell zu konstruieren. Denn jede Entscheidung ist eine kleine Setzung und jede Reproduktion in der Kommunikation ist immer auch eine Variation. Was die Unterscheidung von Autor und Nicht-Autor bedeutet, kann man sich an der natürlichen Sprache verdeutlichen: Jeder Mensch hat durch sein Sprechen und Schreiben (durch seine Performanz) Anteil an der Sprache. Für die Sprache prägend allerdings waren dagegen wenige (Luther und Goethe, aber auch Hölderlin, Kleist und Celan für das Deutsche, Dante für das Italienische etc). Aber es gibt natürlich auch Entwicklungen, die eben schlecht mit der Prägung durch Autoren zu erklären sind, etwa die Entwicklung von Sondersprachen in bestimmten gesellschaftlichen Bereichen, Dialekte, Slang. Da scheint es dann zweckdienlicher, auf die Reflexivität von Strukturen zu sehen.

Der Autor ist also ein anderes Wort für eine voraussetzungsvolle Kontingenz, gleichsam für ihre Voraussetzungshaftigkeit. Er operiert im Medium Sinn und damit vor einem offenen Horizont. Er kann Komplexität mit Hilfe





einer binären Unterscheidung reduzieren und Begriffe **bilden**, denn er bewegt sich nicht in einer formalen Sprache. Der Autor ist damit ein »schlecht definiertes System« im Sinne der Kybernetik (obwohl natürlich nicht jedes schlecht definierte System ein Autor ist).

Claude E. Shannon / Warren Weaver: Mathematische Grundlagen der Informationstheorie, München 1976. Shannons Informationstheorie. Um Informationen effizient zu codieren, ist es sinnvoll, ihre Auftrittswahrscheinlichkeit zu bestimmen. Eine Information, die sehr selten vorkommt, wird sinnvollerweise mit einer längeren Signalkette codiert als eine Information, die sehr häufig vorkommt. Je kleiner die Auftrittswahrscheinlichkeit eines Zeichens ist, desto größer ist seine Information. Samuel F.B. Morse fragte 1842 bei einem Buchdrucker nach der relativen Häufigkeit von Buchstaben. Ein selten vorkommender Buchstabe ist länger codiert (L beispielsweise ist vierstellig) ein oft auftretender Buchstabe dagegen kurz (E beispielsweise ist einstellig). Dabei bleibt die Verbundwahrscheinlichkeit (Stichwort: Markoff-Kette) unberücksichtigt. Die Quantität der Information ist also nur in Hinblick auf einen (operativen) Code bestimmbar.

Der Effizienz der Übermittlung steht aber wiederum die Sicherheit der Übermittlung entgegen, denn je komplexer eine Information auf der Innenseite des Mediums codiert wird, desto unwahrscheinlicher ist es, dass der Zufall (Rauschen) das Signal erzeugt.

Wir müssen uns hier damit begnügen zu sagen, dass die Evolution von Geist und Gesellschaft nicht rechenbar ist und mathematische Modelle und Simulationen versagen. Die Evolution wird tatsächlich immer wahrscheinlicher, obwohl sie mathematisch gesehen immer unwahrscheinlicher wird. Wir können dieses große Thema hier nicht öffnen.

[+M.B.] Es gab ab den 50er Jahren Überlegungen bei von Neumann, Turing, Ashby, Good u. a., wie man Computer bauen könnte, die lernen bzw. intelligentes Verhalten entwickeln. Die Konzepte für »selbstorganisierende Systeme«, die da entwickelt wurden, liefen insgesamt darauf hinaus, dass man viele einfache Komponenten nimmt, deren Vernetzung zum Teil durch Zufallsfaktoren bestimmt ist, vergleichbar vielleicht der Rolle, die Mutation im Evolutionsgeschehen spielt. [-M.B.] Manuel Bonik.

Eine Pointe besteht in der Rückbezüglichkeit dieses Vorgehens. Wir versuchen Theorien zu entwickeln, die für eine (wissensinszenatorische) Praxis eine Rolle spielen könnten, gleichzeitig werden die sich ausbildenden Theorien jenes Versuchsfeld darstellen, das mit der so entstehenden Praxis behandelt werden soll. Ein weiterer Hinweis für die Praxis könnte von Neville Moray stammen, welcher behauptet, dass der Mensch eine Fähigkeit zur unbewussten Informationsverarbeitung, die eher in unklaren als in klaren Situationen einsetzt, besitzt (**Humans and Their Relation to Ill-Defined Systems**, New York 1984, S. 11–20).

Für künstlerische Zwecke stellt sich dies zunächst einfacher dar als für wissenschaftliche. Daraus kann man allerdings nicht schließen, dass die Gesetze der Kunst weniger streng wären als die der Wissenschaft. Eine weitere Unterscheidung von Wissenschaft und zumindest Bildender Kunst ist, dass die Bildende Kunst ihr Anders-Sein im Gestus der Setzung vollzieht. Seit Duchamp wird der Kontext der Kunst so wichtig, dass man sagen könnte, dass das Werk erst in der Ausstellung abgeschlossen wird. Ein Kunstwerk wird nun auch durch eine Geste der Setzung (die in der Selbstbezeichnung des Kunstwerks als Kunstwerks liegt) zum Kunstwerk. Anders als etwa in der Literatur sind selbst die verkanteten Maler schon zu Lebzeiten Teil eines Systems, selbst van Gogh ist befreundet mit Gauguin, steht in Kontakt mit Galeristen und Kunsthändlern, unter anderen seinem Bruder.





gemacht. Werde das alles jetzt noch mal aus dem block in unser formatlabor-wiki holen. Für die Publikation.

15:35 **Pit**: toll, das wäre mal ein thema für einen workshop im bootlab. stellst du das modell andernorts mal vor?

15:36 **till.n.v.heiseler**: ja. nur leider weiß ich nicht wirklich, warum es nun funktioniert und davor nicht. Ich kann zwar erklären, was ich gemacht habe. Aber warum das nun besser geht, weiß ich nicht.

Die Pointe ist, dass im Open Wiki, wo es keine Regeln gibt, NIEMAND GESCHRIEBEN HAT. Doch dies alles ist nur der Anfang eines Anfangs.

Im wissenschaftlichen Bereich, im Bereich der Theorie würde es zunächst darum gehen, sich von den Zwängen der wissenschaftlichen Formate zu befreien und den Blick auf die neuen technischen Möglichkeiten unserer Zeit zu öffnen. Was also wird unter Stichworten der Vernetzung, der Digitalisierung und der Hyperstrukturen der Wissenschaft angeboten? Ein erster Vorschlag besteht darin, die neueren Medien zurück in die alten zu übertragen und so ihre wissensformende Kraft in einer Praxis als Problem sichtbar zu machen. Ein zweiter Vorschlag besteht darin, unterschiedliche Formate nebeneinander zu stellen und sie durch die Differenz epistemologisch einsehbar zu machen, ein dritter Vorschlag besteht darin, Produktionsarchive anzulegen, in denen Formen entstehen, die noch nicht für die Distribution zugerichtet sind, und erst in einem zweiten Schritt die Materialien des Archivs an Distributionsformate anzupassen. Ein vierter Vorschlag besteht darin, den imaginären Adressaten (der im Speichermedium vom tatsächlichen Rezipienten abweichen kann) für den jeweiligen Zweck bewusst zu setzen. ...

In der Anwendung auf diese Publikation heißt dies u. a. auf **unterschiedliche** Formate zu rekurrieren und damit eine Differenz herzustellen, in der das jeweilige Format einsehbar wird: auf die Linearität der theatralen Szene (in den Gesprächen) und auf den nicht linearen Hypertext (in den Anmerkungen und Anmerkungenanmerkungen [*n*]). Behandelt wird mit dieser Differenz u. a. das Problem des Verhältnisses von Theorie und Zeit.

Formatlesekompetenz für mediale Formate, aktive Kompetenz für soziale Formate.

Erving **GOFFMAN** (1922–1982), »Frame Analysis«, London 1974. Hier entwickelt Goffman in Anschluss an Bateson das Konzept des Rahmens aus einem Spielkonzept. Hierbei werden die Begriffe **Keys** und **Keyings** wichtig. **Upkeying** ist der Sprung in eine Spiel- oder Traumbene (Illusionierung) und **downkeying** stellt entsprechend ein Aufwachen, ein Ankommen in der Realität dar (Desillusionierung). Es geht hier also um ein Metaverhältnis, das man beispielsweise (in allen nicht autobiografischen Schriften) im Verhältnis von Autor und Erzähler findet. Der Realitätsebenenwechsel ist ein wichtiges ästhetisches Mittel seit Cervantes. Der Unterschied zwischen Traum und Spiel liegt darin, dass der Traum/die Illusion nicht seinen Spielcharakter mitlaufen lässt, deshalb können theoretisch in Traumstrukturen unendlich viele Realitätsabstufungen eingezogen und literarisch sogar paradoxe Kreisstrukturen (A träumt B, B träumt C, C träumt A) gebaut werden. Die Reflexion derartiger Metaverhältnisse können für die Gestaltung von **crossmedia**-Erzählungen im elektronischen Zeitalter zu einem wichtigen Instrument werden.





Dank

an Jens Friedrich, der die Schnapsidee hatte, den theoretisch Visionierenden in ein Forschungscolloquium mitzunehmen, an Bernd Ternes, der dem aus der Wüste Kommenden sogleich und ohne Erkundigung bezüglich seines akademischen Werdegangs ein Seminar anbot, an Wolfgang Ernst, der ihn immer wieder in sein Medientheater einlud und ihn, wo immer er konnte, unterstützte, an Wolfgang Hagen, der es vermochte, Kognitionen nicht durch einmal gefasste Vorstellungen zu vergewaltigen und deshalb in der Lage war, Entwicklungen des Lernenden wahrzunehmen, an Manuel Bonik, der die Mühe auf sich nahm, dieses Buch vor der Manuskriptabgabe durchzusehen, an Pit Schultz und Diana McCarthy für das Vertrauen und die Anregungen, an Janus von Abaton für die vielen Streitgespräche, an Florian Schneider für den Support einer Person, vor der er immer ein bisschen Angst hatte, an Mathias Lilienthal für seine (nun allerdings erschöpfte) Geduld, sich dreimal einen Vortrag darüber anzuhören, wie er sein Theater zu führen habe, an Dirk Baecker, den der Theorieclown von Herzen als Person schätzt und dem er doch in seinem Marionettentheater die Rolle des Diskursgegners zuweisen muss, an Detlev Schneider, der, obwohl er die Hinwendung des Autors zur Wissenschaft nie wirklich verstand, die Hoffnung nicht aufgab, an Andreas Broeckmann, der den professionellen Provokateur, der ihn immer wieder vor dem Kopf stieß, immer wieder förderte und sich für seine Belange einsetzte, an Claus Pias für seinen Kommentar, an Nam Chau für die Gespräche über Kunst, an Stefan Heidenreich für die vielen Anregungen und die mehrfache aktive Teilnahme an unseren Veranstaltungen, an Andreas Schaale für seine Hinweise zur Quantentheorie, an Ruedi Baur, Ulrike Felsing und Margarethe Lupin für die Unterstützung und Erprobung der keshma.net-Plattform, an Marcel Fiedler für die Unterstützung im Bereich des Internetdesign, Jan Kristof Lipp die Gestaltung des Buches, an Lara X. Schiffer für ihren Mut, an Catherine Claudel für wichtige Hinweise bezüglich Genie und Melancholie, an Andres Fuentes Cannobbio und Sacha Schmalenberg für die Zusammenarbeit im Videobereich und die Erprobung der NEUEN METHODE, an Michael Brynntrup für seine Unterstützung und seine Begeisterung für das medien-theatralische Projekt Fade to Black, an Ingrid von Heiseler und Ana Svjetlana Stanic für ihre Hilfe, an Michaela Caspar für sehr vieles, an Sophia Nabokov, die den Wahn und die Wutanfälle ertrug, die Arbeit des Wahnsinnigen unterstützte und ihm in vielerlei Hinsicht die Stange hielt. Dank vor allen aber auch an Jan-Peter E.R. Sonntag für die vielen anregenden Gespräche, an Claudia Oestmann für das sorgfältige Lektorat und ihre anscheinend unerschöpfliche Geduld bezüglich immer wieder neuer Änderungen und endlich Wolfram Burckhardt und dem Kadmos Verlag für die Ermöglichung des Buchprojektes.

