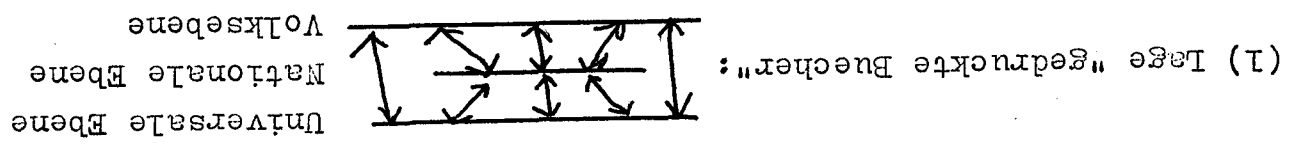


Man kann behaupten, (falls man die in den vorhergehenden Paragraphen befolgte Methode der radikalen Vereinfachung weiterführen will), dass die Struktur der Kommunikationslage vor der gegenwärtigen Revolution durch die wissenschaftlichen Amphitheater und ihre Kodex etwa folgendermaßen aussah:



Diese Lage kann nun wieder selbst als Veränderung einer ursprünglicheren angesehen werden, und zwar als Veränderung, welche durch die Erfindung des Buchdrucks hervorgerufen wurde. Die ursprünglichere Struktur wäre diese:

Universale Ebene, ("katholisch")
 Nationale Ebene, ("heidnisch")
 Volks Ebene, ("heidnisch")

(2) Lage "Manuskripte":

Universale Ebene
 Volks Ebene

(3) Lage "Technobilder":

Betrachtet man die drei vorgeschlagenen Skizzen, ohne die sie begleitenden Texte zu lesen, dann wird man von der Ähnlichkeit zwischen Lage (2) und (3) beeindruckt. Der einzige Unterschied ist, dass die Pfeile, welche die beiden Geraden miteinander verbinden, in der Skizze (2) in beide Richtungen, und in der Skizze (3) nur von oben nach unten weisen. Im Vergleich damit scheint die Skizze (1) mit ihren drei Ebenen, und dem relativ komplexen Verhältnis zwischen ihnen, eine ganz andere Lage darzustellen. Und tatsächlich gibt es zahlreiche Beobachter, die sich durch einen solchen Lesart etwa zu folgender Beurteilung unserer Kommunikationslage verleiten lassen: Die Struktur unserer Kommunikationen, so wie sie um uns herum im Entstehen ist, ahmt deutlich jener Struktur, wie sie vor der Erfindung des Buchdrucks, also im Mittelalter, vorherrschte. Die gegenwärtige Kommunikationsrevolution ist im Grunde nichts als die Rückkehr zu einer ursprünglichen Lage, welche durch den Buchdruck, und also die allgemeine Alphabetisierung, durchbrochen und unterbrochen wurde. Wir sind daran zu einem Normalzustand zurückzukehren, welcher nur 400 Jahre lang durch den Ausnahmezustand, genannt "Neuzeit", unterbrochen wurde. Diese unsere gegenwärtige Rückkehr ins Mittelalter wäre demnach das Charakteristikum an den gewaltigen Veränderungen in unseren Kommunikationsstrukturen. Aber es ist selbstredend ungenügend, in der Verwandlung unserer Kodex nichts als Rückkehr zum allgemeinen Alphabetismus sehen zu wollen, und in den Umwälzungen in unseren Medien nichts als Verfall von Texten, (durch Inflation des gedruckten einerseits, durch Vorherrschen der Bilder auf der anderen). Die Genese unserer Lage muss etwas vertieft werden, will man die unzulängbare Medevalität daran tatsächlich erlassen.

(1) Lage: "gedruckte Bucher". Man kann sie als das kommunikolo-

gische Aequivalent des historischen Begriffs "Neuzeit" ansehen. Und man kann daran, ebenso wie am historischen Begriff, einen Klimax erkennen: was fuer den Historiker die Industrielle Revolution ist, ist fuer den Kommunikologen die Einfuehrung des allgemeinen Schulsystems. Jede Frage nach einem Vorrang ist dabei selbstredend Unsinn; weder hat es Sinn, zu behaupten, der moderne Mensch haette den Buchdruck erfunden, noch, der Buchdruck haette den modernen Menschen ermoeeglicht. Oder zu behaupten, die Industrielle Revolution haette das allgemeine Schulsystem eingefuehrt, und umgekehrt; die oeffentliche Schule haette die Industrielle Revolution ermoeeglicht. Es handelt sich, bei Historikern und Kommunikologen, um zwei Standpunkte, deren Blickfelder sich im gleichen Phaenomen kreuzen.

Und doch: nimmt man den kommunikologischen Standpunkt zur "Neuzeit" ein, beginnt sich das Phaenomen zu verwaendeln, und es treten Aspekte in den Vordergrund, welche unter dem historischen Standpunkt im Halbdunkel liegen. Und einer der wichtigsten Aspekte ist die Tatsache, dass in der Neuzeit, der Zeit der gedruckten Bucher, die gesprochenen Sprachen prominentatisch werden. Die Ursache dafuer ist, selbstredend, in der Bedeutung der alphabetischen Koden zu suchen; sie bedeuten, wenn auch auf sehr komplexer und verschlungener Weise, Toene gesprochenen Sprachen. Vor dem Buchdruck, solange alphabetische Koden Privileg einer Priesterkaste waren, war das Problem der gesprochenen Sprachen selbstsaemmerweise nicht ersichtlich. Die Sprachen, die geschrieben wurden, naemlich vor allem Latein, und dann Griechisch, Arabisch und Hebraeisch, wurden jede in einem fuer sie spezifischen Alphabet geschrieben. Das Erlernen jeder dieser Sprachen erforderte daher das Erlernen des fuer sie spezifischen Alphabets, und daher wurden Kode und Bedeutung als Einheit empfunden, (etwa wie heute die Koden der Zahlen und Mathematik). Selbstredend sprach die Elite nicht nur die Schriftsprachen, sondern auch vulgare Sprachen, aber sie war sich des Problems nicht bewusst, welches diese Sprachen fuer alphabetische Kodifizierung stellen.

Mit dem Buchdruck wurde das anders. Texte wurden billig, und das heisst; sie richteten sich nicht nur an Priester, sondern vor allem an Buergers. Von Buergern konnte aber nicht erwartet werden, dass sie Latein lernen, bevor sie Bucher kaufen. Andererseits konnte man Bucher nicht in jenen vulgare Sprachen drucken, die von Buergern gesprochen wurden, weil die Auflagen zu klein gewesen waeren; relativ wenige Buergerspraachen etwa Toskanisch, Okzitanisch oder Hessisch. Daher mussten kunstliche Sprachen hergestellt werden, welche genuegend nah einer Gruppe von vulgare Sprachen standen, um leicht erlernt zu werden, und doch genuegend entfernt von ihnen, um groessere Auflagen zu gestatten. Sprachen wie Italienisch, Franzoesisch und Deutsch sind demnach Funktionen gedruckter Alphabete.

Der Umstand, dass diese Sprachen im Ansatz schon zur Zeit der Manuskripte hergestellt wurden, (zum Beispiel im "dolce stil nuovo"), ist weniger interessant als der Umstand, dass diese Schriftsprachen im Zug der Verbreitung gedruckter Texte zu gesprochenen Sprachen wurden. Vor der Einführung der allgemeinen Schule begannen die Bürger, und nach ihr auch die Proletarier, diese Papiersprachen nicht nur als eine Art Fremdsprachen zu lernen, sondern auch sie als Umgangssprachen zu verwenden. Dieses seltsame, und für die Neuzeit charakteristische, Umwenden der Beziehung zwischen Kode und Bedeutung, (Nationalsprachen nebersetzen Alphabete in Poeme), hat eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Beurteilung unserer Lage: Was hier gemeint ist, ist nicht die offensichtliche Tatsache, dass die modernen Nationen auf Papiersprachen trauen, also auf dem Buchdruck. Obwohl niemand leugnen wird, dass diese Tatsache, mit allen ihren entsetzlichen Folgen, ungemein wichtig ist für die Beurteilung der Lage. Sondern was hier gemeint ist, ist der Umstand, dass seit der Erfindung des Buchdrucks, und noch deutlicher seit der Einführung der allgemeinen Schulpflicht, Menschen eine Schriftsprache lernen mussten, um sprechen zu können. Dass sie eigentlich nicht mehr sprachen, sondern unsichtbare Texte vorlasen. Das veränderte grundlegend ihre Programme; sie wurden linear, alphabetisch, programmiert, und das heißt: sie gewannen ein "historisches Bewusstsein". Das war das Ende der "oralen", das heißt mythischen, magischen, ritualen Existenz, und der Beginn des "fortschrittlichen", "modernen", "Daseins". Die revolutionäre Bedeutung der gedruckten Bücher ist also nicht im Hervorrufen der Nation, des Nationalismus, der modernen Kriege usw. zu suchen, sondern weit grundlegender im Programmieren der westlichen Gesellschaft für Geschichte, für Fortschritt, kurz: für jenes Bewusstsein, das immer nur Vorrecht einer alphabetisierten Elite gewesen ist. Papiersprachen machten aus Bürgern, und später auch aus Proletariern, geschichtsbeusste Empfänger, ("Christen"), und in diesem Sinn ist jedes gedruckte Buch eine Bibel, und der Buchdruck die wahre Katechese.

Betrachtet man nun Skizze (1) von diesem Standpunkt, dann kann man sie etwa folgendermaßen interpretieren: Es gab eine grundlegende Ebene der Kommunikation, ("Volks Ebene"), auf welcher Informationen in voralphabetischen Kodexen, (zum Beispiel gesprochenen Dialekten, Volksliedern, Volksstücken, Bildern), weitergegeben wurden. Auf dieser Ebene messen Kreisdiatologe, (zum Beispiel auf dem Dorfplatz), und Theaterdiatologe, (zum Beispiel maechenerzahlende Grossmutter), noch ziemlich mythisch, prae-historisch funktioniert haben. Darüber lag eine zuerst nur buergerliche Kommunikations Ebene, ("Nationale Ebene"), auf welcher Informationen vor allem in linearen Kodexen, (Alphabet, Zahl, musikalische Notation), weitergegeben wurden. Die vorhergehenden Kommunikationsstrukturen waren Kreisdiatologe, (zum Beispiel Verschwörungen und Kraenzchen), und Theaterdiatologe, (zum Beispiel Schulen und Theater), aber Pyramidalstruktur, (Kirche,

Stat, Gewerkschaft), müssen eine wichtige Rolle gespielt haben. Und

schliesslich gab es eine obere Kommunikationsebene, ("Universale Ebene"), auf welcher Informationen in universalen Kodex, (zum Beispiel gedrucktem Latein, Italienisch und Französisch, in formaler Logik, in symbolischer Mathematik usw.) weitergegeben wurden. Es ist dies die Ebene, welche die "okzidentale Geschichte" trug, das heisst; Wissenschaft, Kunst, Philosophie, politische Entscheidung, und auf welcher man Stile, (zum Beispiel Barock, Aufklärung, Romantik), unterscheidet.

Zwischen den drei Kommunikationsebenen gab es einen relativ komplexen feedback. Pyramidale Diskurse, zuerst besonders die Kirchen, dann auch andere "Ideologien"; nebrtrugen Informationen vom Universalen zum Popularen Niveau, und Kreisdialoge erlaubten, die Antwort auf diese Informationsniveaus vom Universalen Niveau zurückzutragen. (Die Volksebene war von der Geschichte informiert, und die Universalebene schöpft einen Teil ihrer Informationen aus der populären.) Die Natio-

nalebene funktionierte zum Teil als Relay zwischen universalen Sender und populärem Empfänger, (zum Beispiel die sogenannte nationale Kultur, die eine Vulgarisation der universalen Wissenschaft, Kunst und Philosophie war), und zum Teil wurde sie selbst Sender pyramidaler Diskurse, (zum Beispiel des Nationalstaats). Durch diese komplexen Rückkopplungen war die ganze Lage strukturell dialogisch, und daher fuer Revolutionen, (im Sinn von Umdrehungen der Empfänger in Sender), ausserordentlich offen. Daher war die Neuzeit eine Periode von Revolutionen, und insbesondere selbstredend die Zeit der Industrialen Revolution.

Allerdings ist eine solche Interpretation der Skizze (1) fuer die Periode nach der Industrialen Revolution, also nach Einfeldung der Schulpflicht, zu modifizieren. Die Volksebene beginnt unter dem Druck der Presse, (dieses ersten Amphitheaterdiskurses, der von der nationalen Ebene ausgesandt wird), zu zerfallen. Durch immer grossere Infiltration alphanumerischer Kodex verwandeln sich Dialekte in Slang, Volkslieder in Schlager, Volkslieder in "moderne Lieder", die Volkskunst in Kitsch, und das "Volk" selbst in Folklore. Dadurch beginnen die Kommunikationsstrukturen auf dieser Ebene zusammenzubrechen, und neuen, vor allem dem Empfänger pyramidaler und amphitheater Diskurse, und dem Netzdiolog von Tratsch und Gerücht, zu weichen. Kurz; das "Volk" wird langsam zu Masse, in dem Mass, in dem es auf den mythischen Dorgewendenden herausgerissen wird, um sich um die Maschinen herum zu ballen.

Aber auch auf dem universalen Niveau sind wichtige Strukturveränderungen nach der Industrialerevolution festzustellen. Der atemberaubende Fortschritt der Baundiskurse der Wissenschaft und Technik, mit seiner sich verzweigenden Hermetisation, ist auf anderen Gebieten zum Beispiel dem der Kunst oder Politik, trotz Imitationsversuchen nicht zu erreichen. Dadurch beginnt sich diese Ebene in zwei Kulturen, (die sogenannte

reife-)

-36-

nannte "naturwissenschaftliche", und die sogenannte "geisteswissenschaft-
 liche", aufzuspalten. Die Kommunikation innerhalb dieses Niveaus wird im-
 mer schwieriger, weil die Kodex immer hermeneutischer werden, und es zeigen
 sich die ersten Symptome fuer den Zerfall dieser Ebene in ein Archipel von
 Spezialisten.

Die nationale Kommunikationsebene scheint die Industrierevolution,
 (aus der sie ja als Sieger hervorgegangen war), unbeschadet ueberstanden
 zu haben. Aber da sich die beiden anderen verandert haben, hat sich auch
 die Rolle der Nationalebene veraendert. Sie kann nicht mehr richtig als
 Relay funktionieren, sondern uebernimmt immer mehr die Rolle des Senders
 von an das "ex-volk" gerichteten Diskursen. Dadurch verschluesst sich die
 ganze Situation immer mehr, und Revolutionen werden immer seltener und
 schwerer durchzufuehren. Dafuer werden selbstredend Kriege zwischen Na-
 tionen immer haeufiger und leichter zu veranstalten. Man kann daher sagen,
 dass die nationale Ebene vor der Industrierevolution eher dialogisch, (re-
 volutionaer), und nachher eher diskursiv, (imperialistisch), funktionier-
 te. Und das heisst, im Grunde, dass gedruckte Buecher in Nationalsprachen
 vor und nach der Einfuehrung der Schnulpflicht anders funktionieren; vor-
 her waren sie Ausgangspunkte fuer nationale, (buergertliche), dialoge, und
 nachher an proletarier gerichtete diskursive Informationskonserven.

Das fuer den hier verfolgten Zweck wichtige an dieser Interpretati-
 on ist, festzuhalten, dass die gegenwaertige Revolution sich innerhalb
 dieser eigentlich schon verfallenden Kommunikationslage abspielt. Sie ex-
 plodiert in genau dem Augenblick, in welchem die ehemalige ~~Volks~~ Volksebene
 verschwindet, um als passiver Empfaenger nationaler Diskurse in eine all-
 gemeine Alphabetisierung aufgesogen zu werden. Gerade im Augenblick, da
 es scheint, dass das Alphabet zu einer universalen Kode wird, (da das "ge-
 schichtliche Bewusstsein" universal zu werden scheint), bricht eine Re-
 volution aus, welche ganz anders strukturierte Kodex zu Trägern der In-
 formationen machen wird. Man ist sich der Dramatisierung dieses Umstands
 nicht immer bewusst, dass naemlich das Alphabet eben im Augenblick seines
 totalen Triumphes abgesetzt wird.

Und zwar ist man sich dessen nicht bewusst, weil die wissenschaft-
 lichen Amphitheater mit ihren Technobilderkodexen kosmische Dimensionen ha-
 ben, und also das Gebiet der "gedruckte Buecher-Lage" weit ueberschreiten,
 um in die sogenannte "Dritte Welt" zu dringen. Sie dringen also aus dem
 Gebiet der Alphabetisation in noch weitgehend vor-alphabetische Gebiete.
 Um den Impakt der gegenwaertigen Revolution zu wuerdigen, kann man sich
 daher nicht mit der eben angebotenen Interpretation der durch Skizze (1)
 illustrierten Lage begnuegen. Man muss zuerst jene Lage betrachten, wel-
 che in ausserwestlichen Gebieten vorherrscht. Und diese Lage ahnelt
 jener anderen, wie sie im Westen vor dem Buchdruck bestand.

(2) Lage: "Manuskripte"; Skizze (2) meint also zugleich die Kommu-

nikationssituation, wie sie in Europa vor der Erfindung des Buchdrucks und wie sie in der "Dritten Welt" vor Einbruch der Massenmedien herrschte. Es handelt sich dabei, selbstredend, um zwei verschiedene Situationen. Und doch; der folgende Abschnitt wird sich bemühen, eine Grundlegende Ähnlichkeit zwischen beiden anzuzeigen, und damit das Verständnis der Lage in der "Dritten Welt" einem okzidentalen Leser näherzubringen.

Man kann in der Skizze zwei Kommunikationsebenen unterscheiden. Die "Volksebene" ist in Wirklichkeit ein Archipel kleiner Kommunikationseinheiten, (Taler, Dorfgemeinschaften, Flussgebiete), und jede Insel verfügt über eigene Kodex, (Dialekte, Sitten, Lieder usw.). Diese Ebene wird hier "heidnisch" genannt, obwohl sie offiziell christlich ist, nicht nur weil "heidnisch", (pagan), baueuerlich, doertlich bedeutet, sondern vor allem, weil die Kodex, die ihre Informationen tragen, ein magisch-rituales, also unchristliches Bewusstsein programmieren. Die andere Kommunikationsebene, (die "Universale"), ist tatsächlich ausserordentlich einheitlich, und erlaubt den an ihr Beteiligten sich untereinander ohne Schwierigkeiten zu verstaendigen, wo immer in Europa sie auch behauptet waren. Sie wird hier die "katholische" genannt, nicht nur weil die katholische Kirche tatsaechlich die Grundstruktur dieser Ebene war, sondern auch weil sie ueber universale, (hier alle geltende = kat holos) Kodex wie die/lateinische Sprache, die gregorianische Musik, die arstote-

Zwischen diesen beiden Ebenen gab es einen engen und staendigen Feed-back. In der These war die universale Ebene die Senderin der Botschaft der Kirche an die Volksebene, (die Empfaengerin jener Trohen Botschaft). Nach mittelalterlicher Ideologie war die gesamte Kommunikationslage ein pyramidaler Diskurs, in welchem die obere Ebene, (die "Priester") als hierarchische Relays den Sendungen Gottes in Richtung des Volkes diente. (Obwohl diese Ideologie durch den Einbruch der Germanen in die Szene, also durch die Errichtung einer kaiserlichen innerhalb der kirchlichen Pyramide, von Anfang an zwischen Ghibellinen und Gelfen wankte.)

In Wirklichkeit aber hat es immer auch einen Informationsstrom von unten nach oben gegeben, weil die Priester in doertischen Dialogen verankert waren. Die "Manuskript"-Lage ist daher nicht nur ein langsames Christianaerieren des Volks durch den Diskurs der Kirche, sondern ebenso ein langsame Re-mythisieren der Kirche durch in sie aus dem Volk dringende Informationen. Die eine Richtung kann man an den immer christlicher werdenden Strukturen der Volkskunst, die andere zum Beispiel an den magisch-mythischen Illuminuren der Manuskripte erkennen.

Eine solche Situation, bei welcher durch Feed-back ein Dialog entsteht, der zu immer neuer Information beider Vollkommenem Konsensueberkr-

kann als ausserordentlich erfolgreich angesehen werden; sie erhalt vor-
handene Informationen, (zum Beispiel die der Bibel und des Aristoteles),
erzeugt staendig neue Informationen, (zum Beispiel die Kunststile der ka-
rolingischen, romanischen und gotischen Periode), und gibt dem Leben ei-
ne ganz spezifische Bedeutung: jeder konnte in der These an der Vorberei-
tungs fuers ewige Leben partizipieren. Will man diese These auf die Spi-
tze treiben, dann kan man von jener Lage behaupten, dass sie in der "hei-
ligen Kommunion" geradezu ihre eigene Struktur symbolisch verwirklicht,
Und doch ist nicht zu leugnen, dass trotz dem feed-back zwischen den bei-
den Kommunikations Ebenen zwei grundsatzlich verschiedenen Bewusstseins-
ebenen einander gegeneber standen: die alphabetisch programmierte Bewusst-
seins Ebene der Geschichte, (Priester) und die durch Bilderkoden program-
mierte Bewusstseins Ebene der Magie, (Volk, inklusive Adel und Burger).
Daher war die buergerliche Revolution des ausgehenden Mittelalters, (Re-
formation, Humanismus, Renaissance, Conquista usw.), strukturell berech-
tigt; es war der Versuch der Burger, durch Abschaffen der Priesterprivi-
legien, (Priesterweihe usw.), ins alphabetische Bewusstsein zu dringen.
Und tatsaechlich ist diese Revolution in Form der Erfindung des Buchdruck-
kes gelungen; sie hat die Lage aus Skizze (2) in Skizze (1) verwandelt.
Die eben gebotene Schilderung liest sich wie eine leicht ver-
zerrte Geschichte des europaischen Mittelalters. Aber eine solche Les-
art lag nicht (ganz) in ihrer Absicht. Sondern sie will als Paraphrase
der Lage der Dritten Welt vor Einbruch der Massenmedien interpretiert
werden; als europaische Metapher. Die "Volks Ebene" in Skizze (2) ent-
spricht fast exakt der Lage in Afrika und Asien vor dem zweiten Welt-
krieg, (Archipel von Kommunikationsinseln, jedes mit eigenen Kodens
versehen), und was Lateinamerika betrifft, so kann man auch dort, wenn
auch weniger klar, die gleiche Struktur wiedererkennen. Man kann ohne
grossen Irrtum behaupten, dass die Kommunikations Situation der grossen
Menge der aussereuropaischen Menschheit vor dem zweiten Weltkrieg so-
wohl betreffs Struktur wie betreffs Kodens starke Aehnlichkeiten mit jener
der grossen Menge der europaischen Menschheit im Mittelalter aufweist.
Und dass die magisch-mythische Bewusstseins Ebene unter staendiger Berie-
selung seitens einer historischen Bewusstseins Ebene fuer beide Lagen gilt.
Hingegen kann die priesterrliche, "katholische", alphabetisier-
te Universalebene nicht ohne weiters aus dem mittelalterlichen Europa in
die Dritte Welt des Vorkriegs uebertragen werden. Die historisch bewuss-
te alphabetisierte Ebene dort war naemlich, zum Unterschied vom mittelal-
terlichen Klerus, nicht mehr im "Manskript"-, sondern im "gedrucktes Buch-
Stadium, und diente daher nicht als Relay eines transzendentalen goettli-
chen Autors, sondern einer imperialistisch sendenden okzidentalen Natio-
nalebene. (Obwohl selbstredend vom Standpunkt des Empfangers in Afrika,

Asien und selbst Lateinamerika eine solche Sendung ebenso "transzendental" war wie die Sendungen des Klerus fuer den europaischen mittelalterlichen Empfaenger). Und doch kann man grosse Aehnlichkeiten zwischen dem mittelalterlichen Priester in Europa und dem Intellektuellen der Dritten Welt vor dem Zweiten Weltkrieg erkennen. Beide sind an ihren Empfaengern "engagiert", ohne deren Bewusstseins Ebene teilen zu koennen, und beide laufen Gefahr, die von ihnen zu sendende Information zu verzerrern, falls es ihnen gelingt sollte, in echten Dialog mit ihrem Volk zu kommen. Man kann die Pragik des "unterentwickelten" Intellektuellen durch diesen Vergleich viel leicht erfassen; bleibt er seiner Information, (dem Christentum, dem historischen Bewusstsein, der Revolution usw.) treu, dann hat er sich von dem Empfaenger, an dem er engagiert ist, vollkommen verfreundet. Naehert er sich aber der Bewusstseins Ebene seines Empfaengers, dann verliert er seine Information, (das historische Bewusstsein, die rationale Analyse); er wird "heidnisch".

liest man nun die Skizze (2) als Illustration der Vorkriegslage in der Dritten Welt, dann erkennt man, dass dort das Problem der Alpha-betisation eine noch weit dramatischere Rolle spielte als im mittelalterlichen Europa. Das Alphabet ist naemlich in der dritten Welt, (wieder muss Lateinamerika darin eine Ausnahmestellung besetzen), eine nicht nur strukturell, sondern auch semantisch fremde Kode. Strukturell ist sie der Volksebene der Dritten Welt ebenso fremd wie der mittelalterlichen; sie ist linear, nicht flaechenartig. Aber semantisch ist sie der Volksebene der Dritten Welt anders fremd als der mittelalterlichen; sie bedeutet fremde, naemlich europaisch gesprochen, Joene. Es ist eine muessige, aber faszinierende Frage; was waere geschehen, wenn die allgemeine Schulpflicht, die taegliche Presse, politische Pamflete usw. die Volksebene in Asien, Afrika und Lateinamerika alphabetisiert haetten, bevor Transistoren, Lautsprecher und Fernsehapparate das Alphabetisieren ueberhaupt in Frage stellen? Haette sich dort, wie in Europa und Nordamerika, ein allgemeines verkitschtes Geschichtsbewusstsein entwickelt, oder waere es dort besser gelungen, die Volkskulturen umzukodern?

Das also ist die Situation, in welcher die gegenwaertige Kommunikationsrevolution explodiert; Im Okzident eine eben universal gewordene Alphabetisierung, im Rest der Welt eine noch magisch kodierte Volksebene, die in stark problematischem Rueckverhaeltnis zu einer sich selbst problematischeren Ebene steht. Das ist festzuhalten; die Massmedien zerst hoeren keine "Volkskultur", sondern sie stossen auf verkitschte Dekandenz im Westen, und auf bereits bedrohten Folklore im Rest der Menschheit, das heisst; die "vorgeschiedliche Bewusstseins Ebene" ist auch ohne Massmedien vernichtet. Und sie zerst hoeren keine "lineare historische" Kultur, keine literarische Kultur im buergerlichen Sinn, sondern sie stossen auf ihre inlitteren Nester.

(3) Lage: "Technobilder". Kehrt man nun zur Betrachtung der Skizze (3) zurück, welche versucht, die Situation zu illustrieren, so wie sie sich eben zu kristallisieren beginnt, dann sieht man sie mit anderen Augen als vor der Diskussion der beiden anderen Skizzen. Zwar ist die Ähnlichkeit zwischen der gegenwärtigen und der mittelalterlichen Lage nicht von der Hand zu weisen, und das Gefühl, das viele haben, "sich in Klooster zurückziehen zu müssen", oder "in dunkle Zeiten zurückzukehren", ist keine Täuschung. Aber man findet auch Aspekte, dank derer die Lage (3) der Lage (2) nicht nur nicht ähnelt, sondern direkt widerspricht.

Die in Skizze (3) "Massenebene" genannte Kommunikationsebene ist nämlich strukturell nicht mit der "Volksenebene" der Skizze (2), sondern mit der "Universalebene" zu vergleichen. Wie die mittelalterliche Priesterkaste ist die gegenwärtige Masse von kosmischer Universalität, und in diesem Sinn katholisch; sie verfügt überall auf der Welt über den gleichen Typ von Information, und diese Information ist überall gleich verkodet, (in Technobildern). Hingegen ist in Skizze (3) "Universalebene" genannte Kommunikationsebene strukturell mit der mittelalterlichen "Volksenebene" zu vergleichen. Wie diese ist sie in unzählige kleine Kommunikationsebenen aufgeteilt, nur dass diese Inseln nicht Doerfer sondern Spezialistengruppen sind, und wie die mittelalterliche Volksenebene ist die gegenwärtige Elite auf eine Anzahl von Kodex angewiesen, nur dass es sich jetzt nicht um Dialekte, sondern um Spezialkoden der einzelnen Zweige handelt.

Der Gegensatz zwischen der gegenwärtigen und der mittelalterlichen Lage ist aber nicht nur in der Umdrehung der beiden Kommunikationsebenen, sondern auch in ihrem Verhältnis zu einander zu suchen. Im Mittelalter antwortet die "Volksenebene" auf die Informationen, welche die "Universal-ebene" an sie sendet. In der Gegenwart ist ein solcher feed-back ausgeschlossen. Dank der Synchronisation zwischen Amphitheaterdiskurs und Netzdialog ist die Masse strukturell "unverantwortlich" geworden. Aber mit dieser Bemerkung ist das völlig neuartige Verhältnis zwischen den beiden Kommunikationsebenen noch nicht zu Wort gekommen. Im Mittelalter, (und wahrscheinlich in allen früheren Kommunikationssituationen), gab es eine Gruppe von Menschen, welche dem Blittentiveau der Kommunikation angehörten, (zum Beispiel: Priester). In der Gegenwart gibt es zwar ein Blittentiveau, aber keine Menschen die ihm angehören; der Spezialist ist elitärer nur insoweit er innerhalb seiner Spezialisierung kommuniziert, und sonst gehört er zur Masse. Die Unterscheidung zwischen den beiden Kommunikations-ebenen läuft gegenwärtig nicht wie eine Grenze zwischen Menschengruppen, sondern wie ein Bruch innerhalb des Bewusstseins und des Programms einzelner Menschen. Trotz immer hermetischer, also elitärer werdendem Universalsaltniveau der Kommunikation gehören gegenwärtig alle Menschen zur Masse. Man muss versuchen, sich diese an Schisophrenie grenzende Lage vor

Augen zu führen; der Spezialist in Metallurgie oder Bakteriologie ist, soweit er sich der Kodex seiner Spezialität bedient, an einer hochelitären, namentlich hermetischen, Kommunikation beteiligt, sonst aber steht er Fernsehprogramme und isst Hot dogs, gehört also der Massenkultur an. Darum ist die eine Kommunikationsform in Bezug auf die andere strikt gegenüberzusetzen; er verfügt weder über dazu geeignete Kanäle noch Kodex. Es muss also gefragt werden, wie es zu erklären ist, dass unsere Lage nicht einfach auseinanderfällt, und dies nicht nur im Sinn des uns umgebenden sozialen Gefüges, sondern noch mehr im ganz existenziellen Sinn: wie es zu erklären ist, dass Spezialisten nicht wahn-

sinnig werden. Die Antwort darauf ist selbstredend in der alles zusammenschweisenden Funktion der wissenschaftlichen Amphitheater zu suchen. Wurde durch irgend ein Wunder, (zum Beispiel durch Energiezusammenbruch), der ständige Programmationsstrom der Presse, des Fernsehens, des Radios, der Plakate, der Kinos usw. für längere Zeit unterbrochen werden, würde nicht nur das soziale Gefüge auseinanderbrechen, sondern wir würden wahrscheinlich strikt gesprochen wahnhaft werden, (nicht nur nicht wissen, was zu tun, sondern jeden Kontakt mit der Welt überhaupt verlieren). Es sind die Rundfunkprogramme, die uns als Individuen und als Gesellschaft zusammenhalten, (massifizieren). Diese Programme schlagen nicht nur den Rhythmus zu unseren täglichen Leiden und Taten, (von der Morgenzeitung bis zum Nachtprogramm der TV), sondern sie geben unserem Leben einen ständigen erneuernden Inhalt, (in Form von in uns streuenden Worten und Tönen, und auf uns fallenden Bildern), und sie tun dies ohne Unterbrechung, Tag und Nacht, auf der Strasse und im Heim, im Buero und in der Untergrundbahn, auf dem Feld und im Gedraenge. Sie verwandeln das einsame Bauernhaus im amerikanischen Mittelwest und in Suedostasien ebenso in einen Empfänger ihrer Programme wie ~~xxx~~ die wimmelnden Strassen von Kalkutta und Sao Paulo. In Groenland und in Mauritien, in Kirgizstan und in Andaluca programmieren sie ihre Empfänger für die gleichen Erkenntnisse, Erlebnisse und Gefühle. Wir werden nicht wahnhaft, und die Gesellschaft fällt nicht auseinander, weil uns die wissenschaftlichen Amphitheater weder Zeit noch Raum fuer Wahnsinn und Zusammenbruch lassen.

Diese kosmische Zusammenschweissfunktion koennen die Massenmedien leisten, weil sie, wie zu zeigen versucht wurde, nicht auf eine wohl strukturierte, sondern auf eine zerfallende Kommunikationslage strahlen. Die

Massenkultur ist nicht die Folge einer Zermalmung von Volkskulturen, sondern ein Zusammenschwessen von Brocken. Nicht Slowakische Trachten und Stouk Kriegaenze werden von blue jeans und Rock ersetzt, sondern Uniformen und Tangos. Hot dogs sind nicht ein Zermalmen von Fondou bourgignon, sondern in Blechdosen getragenen Speisen. Andererseits sind TV-dramen und pornographische Filme nicht Uebersetzungen aus alphanbetischen Werken der Literatur in Technobilder, sondern Uebersetzungen aus alphanbetischen bildgedruckten Schundromanen. Nicht also gegen das bunte Gewimmel mittelalterlicher Volkskultur und das noch buntere afrikanischer und asiatischer Kulturen der ersten Haelfte des Jahrhundertts ist die gegenwaertige Massifikation zu sehen, sondern gegen den Hintergrund der grauen, billigen Schundliteratur und Uniformisation der zerfallenden Alphanbetisation, (zum Beispiel des Fachismus).

Nur so ist zu erklaren, dass die Massenkultur nicht als Verwischen von Artikulationen, sondern geradezu als Erloesung aus der Graueit und dem Grauen der Vorkriegszeit erlebt wird. Coa-Cola-Flaschen sind "schoner", naemlich faerbiger und besser "designed", als Limonadeflaschen, und ein plastischer Fuelbleistift ist nicht nur "schoner", sondern auch funktioneller und billiger als eine metallene Feder. Massemedien funktionieren, weil sie im Vergleich zur vorherigen bestehenden Kommunikationssituation als befreundet erlebt werden. Und gerade darin ist die in ihnen lauernde Gefahr verborgen: dass man sie als befreiend erlebt, waehrend sie tatsaechlich vollkommen verfreunden. Eine Haarseife hat keine Beziehung zur Haarform ihrer Nigerrischen, Indonesischen oder Tartarischen Verbraucherin, geschweige denn zur wirtschaftlichen gesellschaftlichen und kulturellen Lage, in der sie verwendet wird. Ray-ban Sonnenbrillen haben keine Beziehung zu den Lichtverhaeltnissen im Regenwald, in der Tundra oder auf den Huelgen der tropischen Grossstaede, wo sie verwendet werden, geschweige denn zur existenziellen Situation der Generale, Motorradfahrer oder Hippies die sie verwenden. Ice creams werden nicht fuer Ice cream Esser erzeugt, sondern Menschen in Alaska und Minas Gerais werden programmiert, bei grosser Kaelte oder grossstem Vitaminmangel ice creams zu essen. Kurz: die Massenkultur macht, sondern der Massenmensch ist ein Produkt der Massemedien, und wird gemacht, um Massenkultur zu konsumieren.

Da wir alle Massenmenschen sind, auch wenn manche von uns als Spezialisten an irgend einer Insel der Etikommunikation teilnehmen, ist eine solche Verfreumdung eigentlich ueberraschend. Wem kommt sie denn zugute? Und wie ist zu erklaren, dass man sich eines solchen Grades an Verfreumdung nicht mindestens sporadisch bewusst wird? Man sollte eigentlich nicht erwarten dass brasilianische Kaffeepfluecker ohne Protest Pizzas essen, die eigentlich fuer neapolitanische Fischer gemeint sind, oder dass Parti-

ser Bankbeamten sich heute gefallen lassen, welche eigentlich fuer
 Cowboys im Texas bestimmt sind. Und wer ist interessiert daran, dass
 in Brasilien gerade Pizzas gegessen werden, und in Paris Cowboy-Huete
 getragen werden? Auf diese Fragen lassen sich selbstredend oekonomisch,
 politisch und soziologisch gefaerbte Antworten geben, und sie werden
 tatsaechlich auch allerorts gegeben, (wenn sie einander auch meistens
 widersprechen). Ohne die Gueltigkeit solcher Antworten in Zweifel zu
 ziehen, laesst sich aber auch eine kommunikologisch gefaerbte Antwort
 formulieren. Und sie lautet: Die Massifizierung kommt existenziell nie
 mandem "zugute", weil alle Menschen massifiziert sind, und also niemand
 "ueber ihr" steht. Und man wird sich ihrer selten bewusst, weil wir
 alle fuer sie programmiert sind. Sie ist in hohem Grad autonom gewor-
 den; sie laeuft von selbst, und wir muessen mitlaufen, wenn wir nicht
 waerstaendig werden wollen. Und zwar veraengt die Massifizierung ihre
 Autonomie den Koden, in welchen ihre Informationen uebertragen werden.
 Um diese den Technobildern inharente Automatizitaet und Auto-
 nomie der Programmation zu erfassen, (und um zu verhueeten, dass man in
 den Massenmedien mythische Automaten oder Perpetua mobilia sehe), sei
 zu einem Beispiel gegriffen. Schon vor der Kommunikationsrevolution
 war vertriebendes Programmieren durch Amphitheater gang und gaebe. Zum
 Beispiel kann die Kriegspropaganda als eine ganz besonders pernizioe-
 se Vertriebungsprogrammation angesehen werden; Menschen werden pro-
 grammiert, in ihr eigenes Verderben zu gehen. Aber diese Programma-
 tion war damals alphabetisch gekodet, das heisst; ihre Opfer mussten
 die Kriegspropaganda lesen, um ihr zu verfallen. Die Struktur des
 Alphabets erfordert, dass man der Reihe folgt, in welcher die Buch-
 staben geordnet sind, um die Information zu empfangen. Der Leser
 "denkt" also waehrend des Empfangs, er "entziffert die Botschaft".
 Es ist ein aktives Empfangen. Wenn er also dem Programm eines dema-
 gogischen Flugzettels verfaellt, dann ist er irgendwie selbst fuer
 dieses Programm mitverantwortlich geworden. Er ist doch noch irgend-
 wie ein Partner, nicht blosses Material, des Senders.
 Ganz anders ist die Lage des Piza-essenden Kaffeepflueckers
 und des Cowboy-hut-tragenden Bankbeamten. Sie sehen Bilder von Piza
 und Hut auf Plakaten, in Fernsehprogrammen, im Kino, in Auslagen, in
 illustrierten Zeitschriften, sie sehen sie isoliert und im Zusammen-
 hang mit anderen Bildern, sie sehen sie in allen Technofarben, sie
 sehen sie Tag und Nacht, und sie sehen sie bei anderen. Sie koennen
 gar nicht anders als "Stellung dazu nehmen", und zwar entweder sie
 konsumieren, oder sie verwerfen, (was auch ein Konsumieren bedeutet).
 Sie verfallen dem Programm, ohne darueber nachgedacht zu haben; sie
 koennen nicht anders als ihm verfallen. Sie kaufen, was sie nicht
 brauchen, denn sie muessen es kaufen, und also brauchen sie es.

Das fuer Technobilder wesentliche ist der Standort, den der Emp-

faenger in Bezug auf sie einnimmt. Der Leser von linearen Texten steht den Texten gegenueber; er transzendiert sie. Das ist, was mit "Denken" gemeint ist; ein Zuruecktreten und dann ein Sich-beugen ueber das Zu-bedenkende. Und das heisst; wer liest, steht ausserhalb des Gelesenen, und steht sich gewissermassen zu, waehrend er liest. Aber eine solche Reflexion ist Technobildern gegenueber unmoeglich. Sie umgeben den Empfaenger, er ist in sie gebaetet, "betruendet sich unter ihnen". Der Brasilianische Pfluecker und der Pariser Bankbeamte sehen sich nicht selbst, wie sie Pizza essen werden oder Huete kaufen werden, sondern sie sehen sich mit teils der sie umgebenden Bilder, das heisst; sie sehen sich, wie sie vom Sender gesehen werden; als neapolitanische Fischer und Cowboys. Sie koennen sich gar nicht anders als so sehen, naemlich als Reflexionen von Bildern. Sie sind Spiegel von Spiegeln, naemlich Spiegel einer Welt, die durch Technobilder kodifiziert wird. Und dasselbe gilt fuer die Programmatoren dieser Programme; auch sie sehen sich als Reflexionen der Bilder, die sie senden, das heisst im "runde" auch als neapolitanische Fischer und Cowboys. Das ist es, was die Autonomie und Automati-

zitaet dieser Kode ausmacht; sie ist auto-reflexiv. Die Frage ist also nicht mehr; wie ist so etwas moeglich?, sondern; wie kam es dazu? und was kann man dagegen machen? Um diese Fragen zu beantworten, muss man den auf den Empfang der Programme folgenden Netzdialog etwas naeher betrachten. Es wurde in fruheren Paragraphen behauptet, dass es keinen feed-back zwischen Sender und Empfaenger von Amphitheaterdiskursen gibt, aber dass die Diskurse mit Netzdialogen synchronisiert sind. Das ist so zu begreifen; Die in Bild-, Ton- und Wortkoden empfangenen Informationen werden aus den Massenmedien in die Netz-

dialoge aufgesogen, wo sie in die archaischen Koden der gesprochenen Sprache, der Gesten usw. umgekodet werden. Das Netz geht von den losen Empfangsstellen aus, welche den Horizont der Amphitheater bilden, und welche untereinander keine Kommunikation haben. Es bildet sich trotz dem, weil die Empfaenger um die einzelnen losen Ende der Kanale des Amphitheaters, (zum Beispiel Fernsehschirme, Kinos, Zeitungskioske und Plakate), Halbkreise bilden, und untereinander das Netz zu spinnen beginnen. Die Faeden des Netzes, (Fetzen der empfangenen Information in archaische Koden uebersetzt), hatten sozusagen an den Empfaengern an, sobald sich diese in Bewegung setzen, um von einem losen Ende des Amphitheaters zum anderen zu wandern, (zum Beispiel aus dem Kino zum Fernseh-

Schirm). Dadurch geschieht es, dass verschiedene Faeden wie zufaellig aneinander haften bleiben; der Netzdialog ist "gelungen". Selbstredend handelt es sich nicht um einen tatsaechlichen Austausch von Informationen, wie bei Kreisdialogen; alle am Netzdialog Be-

teilnehmende handeln sich nicht um einen tatsaechlichen Austausch von Informationen, wie bei Kreisdialogen; alle am Netzdialog Be-

teilnehmende handeln sich nicht um einen tatsaechlichen Austausch von Informationen, wie bei Kreisdialogen; alle am Netzdialog Be-

teilnehmende handeln sich nicht um einen tatsaechlichen Austausch von Informationen, wie bei Kreisdialogen; alle am Netzdialog Be-

teilnehmende handeln sich nicht um einen tatsaechlichen Austausch von Informationen, wie bei Kreisdialogen; alle am Netzdialog Be-

teilnehmende handeln sich nicht um einen tatsaechlichen Austausch von Informationen, wie bei Kreisdialogen; alle am Netzdialog Be-

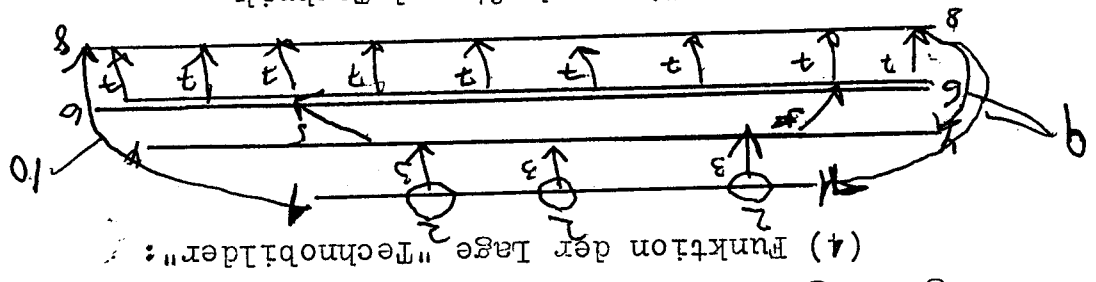
teilnehmende handeln sich nicht um einen tatsaechlichen Austausch von Informationen, wie bei Kreisdialogen; alle am Netzdialog Be-

teiligten vertuegen im Prinzip ueber die gleichen Programme. Und doch handelt es sich um ein Verwaendeln der empfangenen Information, weil die se erstens aus den Technokoden in archaische uebersetzt wird, und weil zweitens beim dialogischen uebertragen der Information von einem Empfaenger zum anderen Geraeusche eindringen, welche die urspruengliche Information deformieren, (zu "Genuechten" machen). Dies ist der Mechanismus, dank welchem in der gegenwaertigen Lage die "oeffentliche Meinung", der Konsensus, erzeugt wird. Um den Mechanismus noch effizienter zu gestalten, sind dem Netzdialog seitens der Universalen Ebene unserer Kommunikationonslage die Netze der Post und des Telephons zur Vertuegung gestellt worden. Man kann diesen Mechanismus als "stereotypisierung der ausgestrahlten Prototypen" nennen; dank dem Netzdialog werden die rundgefunkten Modelle auf dem ganzen Erdball durch staendigen Austausch einander angeglichen. Da staendig neue Informationen von den Amphitheatern auf das Netz strahlen, beb't dieses Netz unter dem ununterbrochenen Bombardement, und dieses Beben kann als "Dynamik der oeffentlichen Meinung" angesehen, und ihre Pendelbewegung kann gemessen werden.

Es gibt Instrumente, die spezialistischen Kreisdiagnosten im gegenwaertigen Baumdiskurs der Wissenschaft gestatten, diese Pendelbewegung zu messen, (Marktforschungsinstitute, soziologische Labortorien) "Polls" usw.), und es gibt Methoden, diese Pendelbewegungen zum Antrieb des Mechanismus der Amphitheaterdiffusion zu verwenden, (zum Beispiel Wahlen, Plebiszite, Umfragen usw.). Einem oberflaechlichen Beobachter mag es scheinen, als ob es sich hier um ein Feed-back zwischen der Massenebene und der Universalebene handelte; die "oeffentliche Meinung verlangt nach Krieg, nach einer neuen Seite, nach einer anderen Regierung". Tatsaechlich aber handelt es sich nicht um eine Antwort seitens der Massenkultur auf empfangene Information, sondern um eine Reaktion der inneren Masse auf bewusst gezielte Interventionen seitens der Sender. Also nicht um Feed-back, sondern um Synchronisation zwischen Amphitheater und Netz, die ausschliesslich vom Amphitheater ausgeht. Das Verhaeltnis zwischen Sender und Empfaenger ist nicht das zwischen Subjekten, sondern zwischen einem Subjekt und einem Objekt, und dies wird gerade an solchen scheinbaren Rueckbeziehungen ersichtlich; die oeffentliche Meinung kann nur dann einen Krieg, eine neue Seite oder eine andere Regierung verlangen, wenn die Produkte konsumbereit liegen. Kurz; der Konsensus verlangt, was von ihm verlangt wird.

Betrachtet man nun diese Synchronisation etwas naeher, dann erkennt man den autonomen und automatischen Charakter der gegenwaertigen Massifikation etwas besser. Man koennte meinen; die oeffentliche Meinung verlangt nach Krieg, weil Waerfabrikannten daran interessiert sind, nach Seite, weil Seitenfabrikannten neue Rohmaterialie verwenden muessen, und nach

einer anderen Regierung, weil sich Kreisdialoge innerhalb der Elite-ebene fuer einen Regierungswechsel entschlossen haben. Selbstredend ist das eine richtige Analyse der Lage, aber sie geht nicht zur Wurzel. Denn die von Waffenfabrikanten, Seifenfabrikanten, und Meinungsfabrikanten, (und deren entsprechenden Spezialisten), durch die Amphitheater ausgestrahlten Programme erzeugen in der Masse das Verlangen nach Krieg usw., weil sie die Waffenfabrikanten usw. vorher selbst fuer dieses Verlangen vorprogrammiert haben. Der Waffenfabrikant ist an Krieg interessiert, weil er fuer dieses Interesse durch vorhergehende Amphitheater vorprogrammiert wurde. Die Programme, die er im Amphitheater veranlasst, sind Folgen vorergehender amphitheateraler Programme. Die Kommunikation auf der Elite-ebene kann somit nur als ausarbeitende Funktion der Amphitheater angesehen werden, obgleich es den Anschein hat, als ob die Amphitheater im "Bestiz" spezifischer Kreisdialoge waeren. Denn: alle an der Elitekommunikation Beteiligten sind gegenwaertig selbst Massemenschen. Dies kann skizzenhaft wie folgt dargestellt werden:



- 1: Baumdiskurs der Wissenschaft und Technik
- 2: Dialoge der Spezialisten und Technokraten
- 3: Informationssendung aus Wissenschaft und Technik zu Verwaltung
- 4: Verwaltung, (Pyramidendiskurse)
- 5: Programmation der Amphitheater
- 6: Amphitheater, (Massenmedien)
- 7: Massenmedienprogramme, (Filme, Plakate, Zeitungen usw)
- 8: Netzdialoge, (oeffentliche Meinung)
- 9: Sporadisches Auftauchen in die Universalebene
- 10: "Meinungsforschung", (Manipulation des Konsensus)

Fuer ein Verstaendnis unserer Lage ist der wichtigste Aspekt des oben skizzierten geschlossenen Systems der Pfeil 9, welcher die Mas- senkultur mit der Elitekultur, und zwar sowohl mit der Wissenschaft wie mit dem "Apparat" verbindet. Es ist der Pfeil, dank dem Technokraten und Verwalter, (beginnend mit Laborstudenten und endend mit Staatspraes- sidenten), jeden Sonntagmorgen in die Elitestufe emporsteigen, um jeden Abend und jedes Weckend in die Massen ebene zurueckzusinken. Denn es ist der Pfeil 9, welcher in der oberen Skizze versucht, die gegenwaertige allgemeine Massifikation zu illustrieren.

Der vizioese Zirkel, der oben skizziert wurde, ist fuer einen humanistischen Beobachter der Lage ungewoehnlich schwer zu schlucken und zu verdauen. Darum versucht er, sich, (besonders wenn er "links" steht"), an Skizze (3) zu klammern. Er versucht, die Skizze (3) so zu lesen, als

ob in der dort illustrierten universalen Ebene die Dialoge, welche in Skizze (4) zu Tage treten, irgendwie "verborgen" waren. Er interpretiert so: die Massenkultur wird gegenwärtig auf Grund von Entscheidungen programmiert, welche im Verborgen auf der Eliteebene getroffen werden, und man muss diese verborgenen Kreise nur "demaskieren", um die Lage zu ändern. Ein solcher humanistischer Kritiker wird die Skizze (4) als Produkt einer Mythisierung der Massenmedien, und infolge dessen als "reaktionärer" verwerfen. Leider wird er unrecht haben. Selbstredend sind Entscheidungen in der Universal Ebene da, selbstredend dienen sie spe- zifischen Interessen, und diese Interessen sind gar nicht so sehr "verborgen"; man muss nur Filme, TV-programme und Plakate ansehen, um diese In- teressen zu "demaskieren". Aber diese Entscheidungen funktionieren, wie auf Skizze (4) dargestellt wurde, in Funktion der Amphitheater, weil die sie motivierenden Interessen im Netzdialog der Massenkultur vorprogram- miert wurden. Wäre dem nicht so, wäre unsere Lage offen, (naemlich gaebe es "freie Entscheidungen" auf der Universal Ebene), dann bliebe un- erklarlich, warum unsere Lage ueberall gleich funktioniert, in Amerika wie in der Sowietunion, im faschistischen Chile wie im "fortschrittlichen" Angola, im "entwickelten" England wie in Uganda. Sie funktioniert ueberal- lich, weil sie geschlossen ist, keine "freien Entscheidungen zulassst". Die vizioese Automatizitaet und Autonomie unserer Lage muss leider zugegeben werden, bevor man beginnt, sie ~~ändern~~ zu wollen. Die Ursache liegt zwar in der Struktur der technischen Bilderkoden, (sie programmiere- ren, ohne Widerstand gegen das Programmieren zuzulassen). Aber diese Kodex konnten ueberhaupt erst erzeugt werden, nachdem tatsaechlich freie Kreisdialoge unmoeglich wurden. Es kann naemlich ueberhaupt keine "ver- borgenen Entscheidungszentren" geben, weil die Spezialisierung der Bauidis- kurse jede ausserhalb ihrer stehende Dialogform vereitelt. Alle die ge- gegenwaertigen Dialoge, die wie Entscheidungszentren aussehen, (Regierungs- tagungen, Treffen der Parteileitung, Konferenzen des Generalstabs), sind tatsaechlich Dialoge zwischen Funktionaeren, Spezialisten. Solche in Baum- diskurse eingebetteten Dialoge koennen nichts entscheiden, weil sie nur Teilinformationen in spezialisierteren Kodex besprechen. Sie koennen nur zu neuer Information fuehren, die an andere, ebenso strukturierte, Kreis- dialoge weitergeleitet werden. "Technokratie", "Buerokratie", "ideologie- freie Verwaltung" usw. sind eben dies; entscheidungsloses, weil "wertfrei- es" Funktionieren. Und zwar, wie Skizze (4) sich zu zeigen bemueht, ist ein solches Funktionieren vorprogrammiert und funktioniert in Funktion der Amphitheater. Dieses Funktionieren in Funktion einer Funktion ist, was "totalitaetere Entpolittisierung" genannt wird.

Unsere Lage ist durch die fortschreitende Spezialisierung ent- standen. Sie hat es ermoeeglicht, Technokoden zu erzeugen. Und diese Technokoden verwandeln uns in stereotypische Masse. Man muss diese Kodex

Verhalten, will man es ändern.

Dieser Abschnitt hat die Absicht, einige Aspekte des Problems der Koden, (und der sie bildenden Symbole), zu behandeln. In der Einführung zum ersten Abschnitt wurde behauptet, dass die menschliche Kommunikation im Prinzip auf zu Koden geordneten Symbolen beruhe, und dass der Mensch ein unnatürliches Tier sei, weil er sich mit einer Hülle umgibt, welche aus diesen Koden gewoben ist, und die Funktion hat, ihn vor der Natur zu schützen. Diese "Kultur" genannte Hülle ist ihrem Wesen nach dialektisch; sie "vermittelt" zwischen Mensch und Welt, indem sie die Welt fuer den Menschen bedeutet, und daher abschirmt. Das Wort "vorstellen", in seinem doppelten Sinn von "einfluehren" und "dazwischenstellen", erfasst die Funktion der kodifizierten Welt; sie steht zwischen Mensch und Welt zugleich wie ein Wall und wie eine Bruecke.

Bevor der Versuch unternommen wird, diese wunderbare Welt ins Auge zu fassen, soll an den Standpunkt erinnert werden, von dem aus hier gesehen wird; naemlich an den "humanistischen" Standpunkt. Die Welt der Symbole wird hier nicht "erflaert", sondern "gedeutet" werden. Die Unterscheidung, interpretative Methoden an das Phänomen der menschlichen Kommunikation anzuwenden, schliesst ein, dass darauf verzichtet wird, in der Symbolisation ein "biologisches" Phänomen zu sehen. Sie schliesst ein, dass ein Abgrund zwischen dem "hoechsten" der Tiere und dem "niedrigsten" der Menschen angenommen wird, und dass ein "qualitativer Sprung" ueber diesen Abgrund aus dem Menschen eine ganz neue Art von Tier gemacht hat. Naemlich ein Tier, welches absichtlich Symbole zu Koden ordnet, um erworbene Informationen zu speichern, und dadurch die Welt zu leugnen. Es wird also angenommen werden, dass mit diesem "Sprung" die "Natur" ueberwunden wurde, und eine Welt des Menschen, (des "Geistes"), begann, sich auseinanderzufalten.

Diese Einstellung muss selbstredend zu ganz spezifischen Definitionen der Begriffe "Symbol" und "Kode" fuehren. "Symbol" wird hier jedes Phänomen meinen, welches laut irgend einer Uebererkenntnis ein anderes Phänomen bedeutet. Und "Kode" wird hier jedes System meinen, welches die Manipulation von Symbolen ordnet. Solche Definitionen geben den beiden Begriffen einen Sinn, welcher nicht ganz mit dem landlaeufigen Sinn uebereinstimmt. Zum Beispiel wird man von einem "symbolischen" Verhalten bei Tieren nicht mehr sprechen koennen. Denn die Definition, die hier vorgeschlagen wurde, nimmt an, dass "Symbol" ein Werkzeug ist, dass von Menschen absichtlich hergestellt wurde, um der Kommunikation zu dienen. Oder: der Ausdruck "genetischer Kode" wird ausserhalb der hier vorgeschlagenen Definition des Begriffs "Kode" liegen. Denn die Definition nimmt an, dass Koden Systeme sind, die von Menschen in ihrer Suche nach Bedeutungen hergestellt wurden.

tung ausgearbeitet wurden. Kurz; die hier eingenommene Einstellung, und
 die daraus folgenden Definitionen der zu untersuchenden Phänomene, ist
 der Entschluss, die Menschliche Kommunikation methodisch von allen ande-
 ren Kommunikationen zu unterscheiden. In ihr ein Phänomen der Freiheit
 zu sehen.

Es sei neuerdings daran erinnert; "objektiv" kann eine solche Unter-
 scheidung zwischen menschlicher und anderer Kommunikation nicht beobachtet
 werden. Der "qualitative Sprung", von dem die Rede war, der "Ursprung"
 des Menschen, ist nur "intersubjektiv" konstatierbar. Das heisst von Be-
 obachtern, welche an den Vereinbarungen teilnehmen, dank denen aus Phase-
 nomenen Symbole werden. Und welche bereit sind, die Regeln, welche Sym-
 bole zu Kodex ordnen, anzunehmen. Kurz; der "Ursprung" des Menschen als
 qualitativ neuem Tier kann nicht von objektiven Beobachtern, sondern nur
 von Menschen festgestellt werden. Zum Beispiel:

Anthropologen fanden Skellette von Menschenaffen, welche von zu Krei-
 sen geordneten Steinen und Baerenknochen umgeben waren. Diese Skellette
 sind ungefaehr zwei Millionen Jahre alt. Viele Anthropologen sind bereit,
 in ihnen den "ersten Menschen" zu sehen. Nicht, weil sie anatomisch un-
 seren eigenen Skelletten sehr nahe stunden, (sie tun dies nicht). Und
 auch nicht, weil diese Menschenaffen etwa Werkzeuge hergestellt haetten,
 das heisst; in der Natur vorgefundene Gegenstaende bearbeitet haetten,
 (sie scheinen das nicht getan zu haben). Sondern, weil die Anthropologen
 die Kreise aus Steinen und Baerenknochen als kodifizierte Welt, (als "Kno-
 chen-Stein-Kultur"), interpretieren. Diese Anthropologen glauben naem-
 lich, dass die Steine und Knochen absichtlich zu Kreisen geordnet wurden,
 und sie erkennen sich selbst in dieser Absicht wieder. Es ist die Absicht,
 der Sinnlosigkeit und Einsamkeit eines Daseins zum Tod einen Sinn zu ge-
 ben, und zwar dadurch, dass man einen geordneten Wall baut, der die Welt
 dort draussen abschlimmt und bedeutet. Weil sich solche Anthropologen in
 der hinter der Struktur der Kreise verborgenen Absicht wiedererkennen, ist
 jener Menschenschaft der "erste Mensch", und nicht aus irgendwelchen objek-
 tiv zu beobachtenden Aspekten. Kurz; dieses zwei Millionen Jahre alte
 Tier muss ein "echter Mensch" gewesen sein, falls es, wie wir, Kodex er-
 zeugte, das heisst wahrhaftig genug war, der Welt und dem Leben darin ei-
 ne Bedeutung geben zu wollen.

Hier ist nicht der Ort, sich in den "Pithekanthropus erectus",
 (oder wie immer man diesen Menschenaffen nennen moege), einleben zu wol-
 len, und diesen seinen "ersten Sprung" aus der Natur heraus mitmachen zu
 wollen. Wenngleich selbstredend dieser "Ursprung" nicht nur vor zwei Mil-
 lionen Jahren in Zentralafrika geschah, sondern auch immer wieder geschiehe
 wenn ein Kind zu symbolisierender beginnt, oder wenn wir selbst versuchen,
 unsere eigene Bewegung in Richtung des Sinngebens ins Bewusstsein zu brin-

gen. Es muss hier genuegen, festzustellen, dass dieser Sprung aus der Natur heraus als eine Verformung der Welt gegenueber erlebt wird. Es sei jedoch daran erinnert, dass dieses "urspruengliche" Ereignis in der Philosophie mit dem Begriff "Existenz", (von ek-sistere = ir-gendwie ausserhalb stehen), und in der Theologie mit dem Begriff "Suen-dental", (Verteibung aus dem "Paradies"), erfasst wird. Das heisst; am "Ursprung" des Menschen klaeft ein Abgrund zwischen ihm und der Welt, und Symbole sind Instrumente, deren Absicht ist, diesen klaffenden Ab-grund zu ueberbruecken; Meditationen. Obwohl die Anthropologen die Be-deutung der Steine und Knochen fuer den "urspruenglichen" Menschen nicht mehr kennen, (der Schluessel zu dieser Kode ist verloren gegangen), er-kennen sie sich selbst in den Steinen und Knochen als Meditationen wie-der. Sie erkennen die Steine und Knochen als Symbole, das heisst; als "kuenstliche" Versuche, einen Abgrund zu ueberbruecken. Kurz; sie er-kennen und anerkennen die Kreise nicht als "natuerliche" Phaenome, (wie etwa Ameisenhaufen oder Biberdaemme), sondern als "Kultur", das heisst; "kuenstliche" Phaenome.

Regelmässig aus Symbolen aufgebauete Koden, (wie Steinkrei-se, gesprochene Sprachen, geschriebene Texte, gezeichnete Skizzen), sind demnach Bruecken zwischen dem in die Existenz gesprungenen Men-schen und der Welt, aus der er entsprungen ist. (Sie "bedeuten" die Welt.) Sie sind aber auch Bruecken zwischen den einzelnen Menschen; sie sollen die Welt fuer den anderen bedeuten. Das heisst; sie be-deuten die Welt laut einer "Ueberinkunft". Das Problem der Konven-tionalitaet der Bedeutung von Symbolen soll an dieser Stelle nicht be-sprochen werden. Es sei nur daran erinnert, dass jede Konvention, wel-che eine Bedeutung vereinbart, selbst irgendwie bedeutend sein muss. Zum Beispiel ist der Morsekode in der Kode der englischen Sprache vor-geschlagen und angenommen worden. Dieser Rueckschritt von Konvention zu Konvention in den gehnenden Abgrund, welcher den Menschen von der Welt trennt, und also die "Tiefe" der verschiedenen Koden, derer wir uns bedienen, um unserem Leben einen Sinn zu geben, ist ein Problem, welches die Absicht der vorliegenden Arbeit weit ueberschreitet. Die "tiefen" Symbole, (wie die der Traeume und Mythen), stellen ueberhaupt das Verhaeltnis zwischen Mensch und Symbol in Frage; wer bedient sich wessen? Sind zum Beispiel Worte unsere Werkzeuge, oder sind wir Werk-zeuge der Worte? Wahrscheinlich ist so eine Frage, wie uebrigens je-de Frage nach einem "Ursprung", eine falsche Frage. Sie soll hier al-so nicht behandelt werden.

Hingegen ist zu bedenken, dass im Prinzip ueberhaupt je-des Phaenomen zu einem Symbol vereinbart werden kann, und dass es zahl-lose Methoden gibt, diese Symbole zu Koden zu ordnen. Steine, Knochen,

Knoten in Fäden, Bilder, Zahlen, Mützen, Töne, Gesten, Farben, kurz; jedes natürliche oder künstliche Phänomen, ob Gegenstand oder Eigen- schaft von Gegenständen, ob "konkret" oder "abstrakt", kann vereinbart werden, eine Bedeutung zu haben. Und diese so entstandenen Symbole er- lauben, punktiert, (wie in Mosaiken), geradlinig, (wie in Alphabeten), in Wellenlinien, (wie in Arabesken), flächenartig, (wie in Zeichnungen und Gemälden), oberflächlich, (wie in Teppichen), körperlich, (wie in der Skulptur und Architektur), vierdimensional, (wie im Tanz, und in Gesten), räumlich, (wie in Drehmodellen), zeitlich, (wie in der Musik), oder in noch komplexeren Dimensionsverbindungen, (wie im Film, im Thea- ter, in Lichtreklamen und bei Verkehrszeichen), zu Kodex geordnet zu wer- den. Kurz: das Gewebe aus Symbolen, die "kodifizierte Welt" welche die Menschheit immer dichter um sich webt, um darin erworbene Informationen zu speichern, und so dem Leben einen Sinn zu geben, ist von voellig un- durchsichtiger Komplexität, und diese ~~UNTERSUCHUNG~~ Untersuchung ist in ihrer Absicht.

Es wäre daher ein voellig verlorenes, (und natives), Unterfangen, die kodifizierte Welt, die Welt der Kulturen, und sei es nur vom Stand- punkt der Kommunikation aus, irgendwie katalogisieren zu wollen. Zum Beispiel Kodex wie die der symbolischen Logik, des Maskentanzes, der Kueche und der Ritterschule in einen allgemeinen Katalog unterbringen zu wollen. Die diesbezüglichen Bemühungen der Ethnologen, (und im be- sonderen der "strukturalistischen"), welche im Grunde Versuche sind, ei- ne Kultur zu "entziffern", indem sie Kodex ordnen, können hier selbst- redend keiner Kritik unterzogen werden: sie liegen ausserhalb der Kompe- tenz der vorliegenden Arbeit. Hingegen muss der Versuch, die Kodex nach den "Sinnen" zu ordnen, die sie reizen, zum Beispiel in "auditive", "vi- suelle", "audiovisuelle" usw., ein Laecheln provozieren: denn es kann nicht als eine sehr glueckliche Loesung angesehen werden, wenn Kodex wie die der afrikanischen Masken und die der molekularen Physik in die glei- che Kategorie, naemlich die der "visuellen Kodex", eingereicht werden.

Das vorliegende Kapitel wird keinen solchen Versuch unternehmen. Da es aber in seiner Absicht liegt, doch irgendwie einer Orientierung in- nerhalb der gegenwaertigen Krise in der kodifizierten Welt zu dienen, wird es einige wenige Kodex herausgreifen, um sie zu untersuchen. Und zwar jene Kodex, welche fuer die gegenwaertige Krise besonders charakteristisch zu sein scheinen. Das Kriterium der Wahl wird also nicht die Wichtigkeit einer Kode fuer die menschliche Kommunikation ueberhaupt sein, sondern deren Wichtigkeit in der gegenwaertigen Krise.

Wenn man versucht, von weiter Entfernung, sozusagen aus der Vogel-
perspektive, das Gewebe der menschlichen Kommunikationen ins Auge zu fas-
sen, dann scheinen die Kodex der gesprochenen Sprachen darin eine hervor-
ragende Rolle zu spielen. Tatsächliche sind viele Beobachter der Ansicht
das Sprechen und Denken nahe verwandte Prozesse sind, dass einer ohne den
anderen nicht stattfinden kann, und dass daher das Denken des Menschen weit-
gehend von der Sprache vorprogrammiert ist, welche er spricht. Die Symbole
aus welchen gesprochenen Sprachen aufgebaut sind, (nämlich spezifische Ton-
gestalten, welche ungenau "Worte" genannt werden), spielen auch tatsäch-
lich eine eigentümliche Rolle unter den uns umgebenden Symbolen. Siehe;
"im Anfang war das Wort", "Logik als Wissenschaft der Ordnung von Worten",
usw. Diese hervorragende Rolle der gesprochenen Sprachen unter den uns ver-
fügbaren Kodex, (dieser oft vorgeschlagene Definitionsversuch des Menschen
als "sprechendem Tier"), soll hier selbstredend nicht geleugnet werden. Sie
soll unüberprüft bei Seite gelassen werden. Hingegen muss folgende Fra-
ge aufgeworfen werden: kann eine Untersuchung der Kodex der gesprochenen
Sprachen als geeignete Methode angesehen werden, um eine Orientierung in der
gegenwärtigen Kommunikationskrise zu erleichtern?
Um diese Frage zu beantworten, muss ein Blick auf diese Art von
Kodex vom Standpunkt der Kommunikationstheorie aus geworfen werden. Alle
gesprochenen Sprachen bestehen aus dem gleichen Typ von Symbolen, nämlich
aus Tongestalten, welche von spezifischen Organen wie Stimmbandern, Zunge-
Zähnen, Lippen, Gaumen usw. hergestellt werden. (Obgleich sich selbst-
redend die Sprachen unter einander auch im Umstand unterscheiden, wie die-
se zu Symbolen vereinbarten Töne hergestellt werden.) Aber obwohl alle
gesprochenen Sprachen den Symboltyp gemein haben, gibt es drei grundle-
gend verschiedene Regeltypen, welche diese Symbole zu Kodex ordnen. (Es
ist wichtig, zu bemerken, dass diese Unterscheidung eine radikale Verein-
fachung der tatsächlichen Lage ist.) Der erste Kodextyp ordnet die Sym-
bole zu Serien, ("Worte" zu "Sätzen"), und modelliert die Symbole, um ih-
nen spezifische Stellungen in den Serien zuzuweisen, ("dekliniert", "kon-
jugiert" usw.). Dieser Kodextyp kann "flexionierende Sprachen" genannt
werden, und als Beispiele können Sprachen wie Arabisch, Sanskrit oder Eng-
lisch dienen. Der zweite Kodextyp organisiert die Symbole, meist paar-
weise, zu einer Art Mosaik, und da er diese Symbole durch Stimmflexion
unterscheidet, (drei bis fünf "Intonationen" kennt), so kann er jedes
Symbol von anderen isolieren, (sich auf "Silben" beschränken). Dieser
Kodextyp kann "isolierende Sprachen" genannt werden, und Kantonesisch und
Mandarinesisch können als Beispiele dienen. Der dritte Kodextyp, (der
weitens die grösste Zahl aller gesprochenen Sprachen, wenn auch bei weitem
nicht die grösste Zahl aller Sprecher ausmacht), ordnet die Symbole
zu einer Art von "Übersymbolen", indem er sie aneinandertüftet, und dank

Verbindungssymbolen, ("Praefixen", "Infixen" und "Suffixen"), zu einer neuen Bedeutungsstufe emporhebt. Dieser Kodentyp kann "agglutinieren" de Sprachen" genannt werden, und Tupi-Guarani und Eskimo koennen dafter als Beispiele angesehen werden.

Wie gesagt; es handelt sich, bei dieser Katalogisierung der gesprochenen Sprachen um eine brutale Vereinfachung, welche mit Recht von den meisten Linguisten als "ueberholt" angesehen wird. Aber eben deshalb wird sie fuer den hier eingenommenen Standpunkt wichtig. Es zeigt sich naemlich, wie "offen" die einzelnen Sprachen, als Kodex gesehen, in Hinblick auf alle anderen sind. Wir sind selbstredend, als Okzidenten, von "flexionierenden Sprachen" vorprogrammiert, und zwar so grundlegend, dass uns dieses Programm meist nicht bewusst ist. Zum Beispiel: Flexionierende Sprachen unterscheiden, in der Hierarchie ihrer "Saetze", zwischen "Subjekten" und "Praedikaten". Das heisst; sie projizieren eine spezifische Relation auf die von ihnen bedeutete Welt, welche man das "Subjekt - Objekt-Verhaeltnis" nennen koennte. Wir sind uns meist gar nicht bewusst, dass dieses uns so grundlegend erscheinende Verhaeltnis eine Kategorie unserer Sprachen ist, ~~das~~ in anderen Sprachtypen nicht vorkommt. Und trotzdem; auch in unseren Sprachen gibt es Strukturen, welche an die beiden anderen Sprachtypen erinnern. Zum Beispiel neigt das Englische zur isolierenden Kodestruktur, und Worte wie "put" sind bedeutungslos, (oder bedeutungsschwanger), bevor sie nicht zu Paaren, etwa als "put on", "put off", oder "put in" eingeordnet werden. Und das Deutsche neigt zur agglutinierenden Struktur, wie Worte wie etwa "Bedeutung" beweisen, bei denen die Vorsilbe "be" und die Nachsilbe "ung" dem Kern "deut" ueberhaupt erst einen Sinn verleihen. Und das bedeutet, dass Sprachen Kodex sind, welche zwar grundlegend unser Dasein vorprogrammieren, aber dabei derartig fuer einander offen sind, dass sie sich als Kategorien fuer eine Orientierung in der kodifizierten Welt nicht gut eignen. Denn man bedenke; das Englische und das Deutsche sind nicht nur bei der strukturell "eigentlich" flexionierende Sprachen, sondern sie stehen einander etymologisch nahe, (sind "germanische" Sprachen), und doch ist die eine eher in "Richtung des Chinesischen" und die andere in "Richtung des Eskimo" einzuordnen.

Dazu kommt, dass gesprochene Sprachen relativ ephemere Kodex sind, weil sie vor der Erfindung des Grammons direkt nur in menschlichen, aber nicht in "kuenstlichen" Gedachtnissen aufbewahrt werden koennen. Obwohl die Worte, die wir sprechen, wahrscheinlich die aeltesten unter allen Symbolen sind, die uns zur Veruegung stehen, und obwohl jedes einzelne Wort mit seiner Wurzel bis in die tiefste Vergangenheit reicht, sind diese Wurzeln weitgehend verloren, und koennen bestenfalls einige wenige Jahrtausende zurueckverfolgt werden. Andere Kodentypen, zum Beispiel

spiel die der Wandmalerei, sind weit besser gelagert worden, und erlauben daher weit besser, ihre Entwicklung im Lauf der Zehner von Tausenden von Jahren andauernden Kommunikation zu verfolgen.

Kurz: obwohl gesprochene Sprachen zu den wichtigsten aller Kodenden gehören, und obwohl sie wahrscheinlich einen grossen Teil unseres Programms beeinflussen, (wenn auch nicht notwendigerweise das ganze Programm), eignen sie sich nicht gut fuer einen Ausgangspunkt zur Orientierung in der kodifizierten Welt, weil sie (1) in einander aufeinanderstärkende Weise verfließen, und (2) in Luftkanälen, also ausserst veräenglichten Medien, vor sich gehen. Wenn es sich aber, wie hier, um den Versuch handelt, sich nicht in der kodifizierten Welt im allgemeinen, sondern spezifisch in ihrer gegenwärtigen Krise, zu orientieren, dann eignen sich gesprochene Sprachen noch weniger als Ausgangspunkte der Untersuchung: Obwohl die gesprochene Sprachen selbstredend, wie alle anderen Kodenden auch, tief von der gegenwärtigen Krise angegriffen sind, ist es doch intuitiv ersichtlich, dass sie nicht im Zentrum des Erdbens liegen, das gegenwärtige alle Kommunikationen erschuettert. Die Betrachtung der gesprochene Sprachen wird also im vorliegenden Kapitel gegen den Horizont der Aufmerksamkeit verschoben werden. Es muss aber betont werden, dass infolge dessen das Kapitel nicht den Anspruch erhebt, eine Untersuchung der Kodenden neberhaupt zu sein: sie laesst viele der wichtigsten, zum Beispiel eben die gesprochene Sprachen, beiseite.

Und doch hat der kurze Blick auf die gesprochene Sprachen,

der eben geworfen wurde, zu einem Einblick in eine der Grundthesen dieser Arbeit verholfen: Das Wesentliche an der kodifizierten Welt ist nicht, dass sie Informationen speichert, sondern wie sie sie speichert. Wichtiges als was man sagt, ist, dass man es Englisch, Chinesisch oder Eskimo sagt. Das scheint nicht einzuleuchten. Wenn man eine Information sendet, ist man doch scheinbar interessierter an der Information selbst, und daran, dass sie empfangen wird, (zum Beispiel: "es brennt!") als an der Kode, in der sie verschlüsselt wurde. Und beim Empfang einer Information scheint es sich doch vor allem um die Information, nicht um deren Kode zu handeln, (ob man "es brennt!" hoert, oder eine Glocke hoert, es handelt sich doch darum, zu wissen, dass man in Gefahr ist, zu verbrennen). Die kurze Betrachtung der gesprochene Sprachen hat geholfen, diese Nativität der Kommunikation gegenueber zu ueberwinden. Denn: die Regeln, welche innerhalb einer Kode die Symbole ordnen, bilden das Netz, auf welchem die Information ueberhaupt erst zu Information wird. Im Englischen, (und aehnlichen Sprachen), ist dieses Netz zum Beispiel, unter anderem, von der Regel: "Subjekt - Praedikat" gebildet. Daher wird alle Information in dieser Kode zu einer Information

tion betrifft, unter anderem, der Relation "Subjekt-predikat". Im Eng-
 lischen wird ueber eine Welt gesprochen, welche, unter anderem, nach dem
 Verhaeltnis "Subjekt-predikat" artikuliert, (und daher erlebt, verstanden
 und gewertet), wird. Das ist das "Universum", von dem der Englisch Spre-
 chende informiert wird. Der Chinesisch Sprechende und der Eskimo Sprechende
 de senden und empfangen Informationen, welche andere "Universa" bedeuten.
 Zwar: im Beispiel "es brennt!", (das absichtlich als Extremfall gewaehlt
 wurde), scheinen diese drei, (und alle anderen moeglichen), Universa ue-
 bereinzustimmen; gleichgueltig, ob es sich um ein "Subjekt-predikat-ver-
 haeltnis", oder um welche Regel auch immer handelt, die Gefahr, zu ver-
 brennen, ist dieselbe. Aber selbst in diesem extremen Fall, bei dem es
 sich schon beinahe um einen Grenzfall der menschlichen Kommunikation han-
 delt, der an Warnrufe von Tieren erinnert, ist die grundlegende Bedeutung
 der Kodensstruktur zu erkennen. Denn wenn man den Ruf "es brennt!" hoert,
 empfaengt man eine Information betrifft einer spezifisch strukturierten
 Lage, und nicht nur eine Warnung. (Das eben ist ein Unterschied zwischen
 menschlicher Kommunikation und tierischer; dass sie aus Symbolen besteht,
 welche etwas bedeuten, und nicht nur aus Signalen, welche spezifische
 Verhalten im Empfaenger auslösen wollen.) Und die Information im Ruf
 "es brennt!" ist eine andere als die, welche durch Uebersetzung in andere
 Kodens uebermittelt wird, zum Beispiel durch Glocken.
 Nimmt man nun diese Grundthese an, wonach die Welt und das Leben
 in ihr auf dem Netz der Kodens erlebt, erkannt und gewertet wird, welche
 das Dasein programmieren, dann oeffnet sich ein selbstverstaendlicher Zu-
 gang zu Verstaendnis unserer gegenwaertigen Krise. Man kann dann naem-
 lich etwa Folgendes zu behaupten versuchen; In der okzidentalen kodifizier-
 ten Welt, (also in jener, an der wir teilnehmen, und um deren Krise es
 sich fuer uns vor allem handelt), ist seit ihrem Beginn vor etwa 3.500
 Jahren die alphabetische Kode die "offizielle" Traegerin jener Hauptin-
 formation, welche "Geschichte" genannt wird. Das heisst; wir erleben,
 erkennen und werten die Welt hauptsaechlich durch die Kategorien der al-
 phabetischen Kode, zumindest soweit wir okzidental sind. Unsere Wissen-
 schaft, Politik, Kunst, Philosophie usw. sind Weisen, auf die wir durch
 die Kategorien des Alphabets erkennen, werten und erleben. Es sind die-
 se alphabetischen Kategorien, welche das "westliche Dasein in der Welt"
 charakterisieren. Und diese alphabetische Kode ist, wie im ersten Kapite
 dieser Arbeit mehrmals angedeutet wurde, in einer Krise, und andere Kodens
 sind daran, es zu verdraengen. Demnach geht gegenwaertig ein Umbruch un-
 seres Erkennens, Erlebens und Wertens vor sich; eine Katastrophe. Und es
 ist eine offensichtlich gute Methode, sich in diesem Umbruch orientieren
 zu wollen, wenn man versucht, ihn vom Alphabet her zu fassen. Dieser Ver-
 such sei unternommen.

Sobald man diesen Entschluss gefasst hat, ist eine erste Möglichkeit der Untersuchung ersichtlich geworden; man kann versuchen, die gegenwertige Lage vom Standpunkt des Alphabets aus "historisch" aufzutreten, das heißt: ihre Entwicklung zu verfolgen. Der folgende Paragraf hat vor, zwar nicht eine solche Analyse vorzunehmen, (dies wurde weit den Rahmen der vorliegenden Arbeit neberschreiten), aber doch, eine gedrängte Skizze dieser Entwicklung zu entwerfen. Zu diesem Zweck wird er sich mit drei Typen von Kodern zu beschaeftigen haben: naemlich mit jenen, aus denen das Alphabet entstanden ist, mit dem Alphabet selbst, und mit jenen andern Kodern, welche gegenwertig das Alphabet zu verdrängen beginnen. Er wird sich demnach folgendermassen gliedern:

In seinem ersten Teil wird er, so gut es eben geht, jenen Prozess zu erfassen versuchen, dank dem sich die verschiedenen Alphabete in den Gebieten um das oestliche Mittelmeer ausgebildet haben. Also etwa jene Periode zwischen 4.000 und 1.500 v. Chr., die in den Mittelstufen die "Vorgeschichte" genannt wird. In seinem zweiten Teil wird er versuchen, den Kampf zwischen dem Alphabet und den vor-alphabetischen Kodern, und jenen Zeitabschnitt zwischen 1.500 v. Chr. und 1.900 n. Chr., der "Geschichte" im engen Sinn dieses Wortes genannt werden sollte. (Denn die Identifikation von "Geschichte" mit "Alphabet" wird eine der Thesen sein, die der folgende Paragraf versuchen wird, zu stuetzen.) In seinem dritten Teil wird er das Aufkommen der revolutionaeren neuen Kodern, (zum Beispiel der Photographie und des Films), und ihren explosiven Triumph ueber das Alphabet zu schildern versuchen. Diese eben einbrechende Periode sollte die "Nachgeschichte" genannt werden.

Es werden sich, im Lauf dieser Schilderung der "Geschichte des Westens" vom Standpunkt der dominanten Kodern vier kritische Momente herausstellen, welche in Schilderungen dieser Geschichte von anderen Standpunkten aus nicht ebenso stark in den Vordergrund treten. Naemlich umgefuehr 1.500 v. Chr., (die Minoischen Texte), umgefuehr 800 v. Chr., (die homerischen und prophetischen Texte), umgefuehr 1.500 n. Chr., (die Ausbreitung gedruckter Buecher), und umgefuehr 1.900 n. Chr., (der Beginn des Vormarsches der Technobilder). Dabei handelt es sich bei der ersten und letzten Krise um Drehpunkte, (Beginn und Ende der Geschichte), und bei den zwei mittleren Krisen um Hoehepunkte der Geschichte, (Beginn der westlichen Geschichte und Beginn der Eroberung der Welt durch den Westen). Diese vier Krisen werden demnach den folgenden Paragraphen strukturierten. Man moege aber dabei nicht aus den Augen verlieren, dass die Absicht des Paragraphen nicht ist, die Geschichte des Westens zu erzaehlen, (wie koennte er so etwas wagen?), sondern einen Zugang zur Orientierung in der gegenwertigen Krise zu erzwingen.

(1) Vor-Alphabet: Das Alphabet ist eine Kode, welche aus 20 bis

30 einfachen geometrischen Zeichnungen besteht, die "Buchstaben" genannt werden. Die Buchstaben sind Symbole, welche spezifische Töne gesprochen werden. "Zellen" genannten Reihen geordnet werden. Da jede gesprochene Sprache aus weit mehr Tönen besteht als die Zahl der im Alphabet enthaltenen Symbole, ist das Verhältnis zwischen Buchstabe und Ton kein 1:1-Verhältnis; ein Buchstabe kann mehr als einen Ton bedeuten. (Zum Beispiel bedeutet das "e" im Worte "Gebet" zwei verschiedene Töne.) Andererseits kann derselbe Ton im Alphabet durch mehrere Buchstaben bedeutet werden. (Zum Beispiel koen nen die Buchstaben "k" und "c" den gleichen Ton bedeuten.) Das heisst: Das Alphabet ist, vom Standpunkt seines "Repertoires" aus, (vom Standpunkt der Symbole, die es enthaelt), keine gut vereinbarte, (eindeutige) Kode.

Vom Standpunkt seiner "Struktur" aus, (vom Standpunkt der Regeln, welche seine Symbole ordnen), ist es eine noch schlechtere Kode. Zwar: die Grundregeln sind klar und einfach. Buchstaben werden in Zellen, (und zwar oft von links nach rechts und von der oberen linken Ecke in Richtung der unteren rechten Ecke einer Oberflaeche), punktiert aneinander gereiht etwa wie Perlen an einer Schnur, oder Kugeln am Abakus, und verlieren daher funktionell den Charakter von geometrischen Formen. Aber es gibt zu-saetzliche orthographische Regeln, welche mit der Reihenfolge der Buchstaben und mit etwaigen freigelassenen Stellen in der Zeile zu tun haben, die widerspruchsvoll, unvollstaendig und willkuerlich sind. Zum Beispiel ist indirekt mit der Aussprache der Texte verbunden.

Zu diesen Nachteilen des Alphabets muss noch hinzugefuegt werden, dass sich eine Reihe von Symbolen in sein Repertoire eingefuegt hat, welche andere als Buchstabenbedeutung haben, und zwar Bedeutungen, die untereinander nicht recht eingeordnet werden koennen. Aber das Alphabet kann ohne diese fremden Elemente nicht mehr funktionieren. Zum Beispiel bedeutet das Symbol "?" eine Intonation der gesprochenen Sprache, das Symbol ",", eine Regel der Orthographie, (also einen Aspekt der Kode selbst), und die Symbole "2", "3" und "g" sind Ideogramme, welche aus anderen Koden, (der arithmetischen, legalen und monetaren), ins Alphabet hervoergetraegen wurden. Kurz: aus diesen und vielen anderen Gruenden muss das Alphabet als eine fehlerhafte, hybride und fuer Kommunikation schwierig zu benuetzende Kode angesehen werden.

Es ist daher ueberraschend, feststellen zu muessen, dass es sich im Lauf der Jahrtausende als so ausserordentlich stabil erwiesen hat; seit es vorherrschend wurde, (also etwa seit 800 v. Chr.), hat es sich grund-saetzlich sehr wenig veraendert. Sogar so oberflaechliche Aspekte wie die Reihenfolge der Aufzaehlung seiner Buchstaben, (ABCII) ist ungefaehr die

Gleiche geblieben. Es hat sich weit weniger stark verandert als andere, scheinbar viel besser vereinbarte **Koden**, (zum Beispiel die der Arithmetik), und sogar weit weniger als die ~~xxxxxxx~~.

~~Kann~~ gesprochenen Sprachen, deren Töne seine Buchstaben bedeuten. Zum Beispiel ist das Alphabet, in welchem etruskische Texte geschrieben sind, leicht entzifferbar, obgleich die Sprache beinahe in Vergessenheit geraten ist. Es muss daher angenommen werden, dass das Alphabet hervorragende Eigenschaften hat, welche auf den ersten Blick nicht ersichtlich werden.

Jedes Kind kann im Prinzip sehr schnell alle Symbole des Alphabets zu entziffern und zu zeichnen erlernen, (was bei anderen, vergleichbaren Koden, zum Beispiel bei chinesischen Charakteren, nicht immer der Fall ist). Obwohl das Alphabet evident prahistorische Aspekte hat, (man kann bei einiger Vorstellungskraft steinzeitliche Gestalten hinter unseren Buchstaben wie "X" oder "O" erkennen), eignet es sich hervorragend gut fuer moderne Techniken, (zum Beispiel fuer Schreibmaschinen). Und es koennen ohne Schwierigkeit weitere Argumente dieser Art zu Gunsten des Alphabets angefoehrt werden. Aber die Geradezu ans Wunderbare grenzende Groesartigkeit der Leistung menschlicher schöpferischer Kraft, welche das Alphabet darstellt, wird durch solche Argumente ueberhaupt nicht ergriffen. Sie soll im vorliegenden Paragrafen besprochen werden.

Obwohl der Ursprung der Buchstaben, und die Entwicklung eines jeden im Lauf der Jahrtausende, ziemlich gut bekannt sind, ist doch die ser ganze Prozess der "Erfindung des Alphabets" in ein eigenentumliches Geheimnis gebadet. In der ersten Haelfte des zweiten Jahrtausends vor Christus hat man an den oestlichen Ufern des Mittelmeers und den davor gelagerten Inseln begonnen, unsere Buchstaben zu schreiben. Die Namen der Buchstaben sind erhalten, (und praktisch bis heute dieselben geblieben), und sie sind aramaisch. Zum Beispiel heisst der erste Buchstabe "Alpha", was aramaisch "Ochs" bedeutet, der zweite heisst "Beta", (Haus) und der dritte "Gamma", (Kamel). Diese Art Namen deuten darauf, dass die Buchstaben urspruenzlich nicht Toene, sondern Gegenstaende bedeutet haben mussten. Zum Beispiel kann man tatsaechlich fuer den Buchstaben Alpha etwa folgende Genealogie rekonstruieren: "X", "B", "A", "D", "V". Das erste Symbol ist ein Aegyptischer Hieroglyph, welcher "Ochs" bedeutet und die anderen sind Symbole der Sinaitisch, des Moabit-Steins, und zweiter fruehen griechischen Alphabete. Die wiederholte Drehung der Zeitachse um ihre Achse kann die Bestandigkeit der Form nicht verdecken, welche ein Piktogramm ist, das einen Ochsen abbildet.

Trotz dieser scheinbar ziemlich lueckenlosen Entwicklung der einzelnen Buchstaben, (und der einzelnen Alphabete), aus gemeinsamen Wurzeln wird der betrachtende Geist von einer Art Schwindelgefuehl er-

gritten, wenn er bedenkt, welche Schritte bei dieser Entwicklung geleistet wurden. Man sagt gewöhnlich, man könne an dieser Entwicklung etwa folgende Stufen erkennen: (A) Piktogramme, (B) Ideogramme, (C) Hieroglyphen, und (D) Buchstaben. Ein Piktogramm ist ein vereinfachtes Abbild des Gegenstandes, den es bedeutet. Ein Ideogramm kann dasselbe Bild sein, nur bedeutet es nicht mehr den Gegenstand, sondern eine allgemeine Situation, "Idee", an der der Gegenstand teilhat. (Zum Beispiel kann ein traunendes Auge "Kummer" bedeuten). Ein Hieroglyph kann dasselbe Bild sein, nur bedeutet es nicht mehr den Gegenstand, sondern das ihn bezeichnende Wort in einer gegebenen Sprache. (Zum Beispiel kann das Bild einer Zehne auch "nahe" bedeuten.) Und der Buchstabe kann dasselbe Bild sein, nur bedeutet er nicht mehr den Gegenstand, sondern den ersten Ton des ihm bedeutenden Wortes. (Zum Beispiel bedeutet eben "A" den ersten Ton des Wortes "Alpha", welches im Aramaeischen den abgebildeten Ochsen bedeutet.) Es ist aber klar, wenn man diese Stufen bedenkt, dass es sich dabei nicht um Schritte handeln kann, welche in eine einzige Richtung, nämlich vom Piktogramm zum Buchstaben, schreiten.

Ein Piktogramm ist ein vereinfachtes, vereinfachtes, das heißt "abstraktes", Abbild eines Gegenstandes. Es scheint also "vertunden" worden zu sein, als ein Maler von Bildern, (zum Beispiel Höhlenmalerien von Stieren), zurücktrat, "abstrahierte". Zwei "Schritte zurück" scheinen beim Piktogramm geleistet worden zu sein; der erste vom Höhlenmaler (zurück vom Gegenstand), und der zweite vom Piktographen, (zurück von den Bildern). Der Piktograph scheint auf einer anderen, und durch zwei Abgrenzungen von der "Wirksamkeit" getrennten, Ebene als der Maler zu existieren. Aber eine Betrachtung der Tatsachen stützt nicht eine so nahe liegende Hypothese: Hochkonventionierte Piktogramme scheinen ebenso alt zu sein wie naturalistisch gemalte Bilder, (sie sind zum Beispiel an den Wänden von Lascaux zu finden). Naturalistische Malerei scheint in vielen Fällen auf abstrakte Piktogramme zu folgen, (zum Beispiel der hellenistische Naturalismus auf archaische, "geometrische" Piktogramme), und es kann die These vertreten werden, dass "naturalistische" Malerei nicht ein ursprünglicher Schritt zurück von der Natur, sondern ein späterer Schritt zurück zur Natur ist, (zum Beispiel im gegenwärtigen Hyperrealismus). Schließlich kann gefragt werden, ob ein Piktogramm vom Typ "O", welches ein Wasserstoffatom abbilden soll, näher oder weiter vom bedeuteten Phänomen steht als das Ideogramm "H". Kurz; die ontologische Stellung des Piktogramms, und damit des Piktographen, dieses praehistorischen "Ur-schreibers" der wir zum Teil immer noch selbst sind, bleibt ausserserst problematisch.

Ein Ideogramm scheint auf den ersten Blick auf einer Ab

straktion von einem Piktogramm zu fassen. Etwa; das Piktogramm bedeutet einen Gegenstand, das Ideogramm eine Klasse von Gegenständen, (eben eine "Idee"). Aber das ist sicher eine falsche Interpretation des zum Ideogramm führenden Vorgangs. Ein Piktogramm eines Auges bedeutet "Klasse; Auge", und darum kann es als Abstraktion von einem in ein Portrait abgebildeten Auge angesehen werden, welches "dieses Auge dort" bedeutet. Daher sind Piktogramme in diesem Sinn "theoretisch"; sie sind Namen von Klassen. Hin- gegen muss ein Ideogramm, das ein weinendes Auge darstellt und "Kummer" be- deutet, als eine Abstraktion vom im Portrait dargestellten Auge in einer völlig anderen, und weniger "theoretischen", Richtung als die des Picto- gramms angesehen werden. Und zwar in einer Richtung, welche von der west- lichen Kultur nur zögernd, hingegen in China scheinbar sehr weit verfolgt wurde. Die chinesischen Charaktere, obwohl sicher aus ganz verschiedenen Elementen aufgebaut, sind grundsätzlich Ideogramme. Sie müssen fuer je- ne, die ihre Schlüssell besitzten, Bedeutungsebenen eroeffnen, die von un- seren eigenen Ideogrammen wie "2" oder "H₂O" nur andeutungsweise erreicht werden. Wahrscheinlich ist ein entscheidender Aspekt des Unterschieds zwi- schen der westlichen und der fernoesstlichen Kultur im Unterschied zwischen chinesischer Schrift und Alphabet zu suchen, also den beiden Koden, welche so weitgehend den westlichen und den fernoesstlichen Menschen programmieren. Ein Hieroglyph stellt vollkommen andere Probleme, will man sein on- tologisches Niveau, seine "Stellung zur Wirklichkeit", erfassen. Wir koen- nen es vielleicht ungefaehr nacherleben, wenn wir an Bilderraetsel, an Re- busse, denken. Es beruht naemlich auf einem Spiel mit Worten. Das Bild einer Zehe bedeutet "zaehne", und das Bild eines Zugs, verbunden mit dem Worte Unke bedeutet "Zuckung", weil der Schreiber von der Bedeutung der Worte einer Sprache zuruecktritt, und diese Worte nun als Spielmaterial zur Erzeugung neuer Bedeutungen verwendet. Wenn wir uns vom Klima des Kalauers befreien, das Rebusse anhaftet, koennen wir erkennen, dass es sich dabei um eine Art von Abstraktion handelt, die nichts mit theoretisierender Verallgemeinerung, aber auch nichts mit der durch Ideogramme geleisteten, gemein hat. Das von Hieroglyphen gemeinte Universum ist ein anderes, als das von Piktogrammen oder Ideogrammen gemeinte. Aber damit ist das Problem, das von Hieroglyphen gestellt wird, noch nicht zu Worte gekommen. Im Lauf der Entwicklung dieser Schrift stellt sich naemlich ein komplexer Feed-back zwischen der Kode und der von ihr gemeinten Sprache auf, und es entstehen in der gesprochenen Sprache Worte, welche Hieroglyphen, (zum Beispiel eben "Alpha"), meinen. Sodass man sa- gen kann, dass dabei Sprache und Schrift, Worte und Hieroglyphen, mit ein- ander spielen, anstatt einander zu spiegeln. Sprache und Schrift werden dadurch zu einer immer weniger entwirrbaren Einheit verflochten. Das ist

ein fuer diese Kode eigentliches Verhaeltnis. Um "denken" zu koennen, musste ein Totke oder Aegypter zugleich sprechen und schreiben, und zwar auf eine fuer uns vertraekt erscheinende Weise. Die piktogra-phische Kode ist von gesprochenen Sprachen voellig unabhængig, und es wird von ihr die Welt der Gegenstaende "gedacht", (gemeint), ohne dass dabei andere Koden ins Spiel kommen muessen. Das Verhaeltnis zwischen Ideogramm und Sprache ist lose; man kann chinesische Charaktere lesen, ohne unbedingt Chinesisch sprechen zu koennen, und darum koennen die Cha-raktere als eine Art "lingua franca" im ganzen Osten dienen. Und das selbe Alphabet ist, wie wir wissen, auf verschiedene Sprachen, (wenn auch nicht auf alle), anwendbar, und man kann schreiben lernen, ohne alle schreibbaren Sprachen zu koennen, (wenn man auch die Sprache koennen muss, die ein zu/lesender Text bedeutet). Kurz; falls "denken" und "bedeuten" als Synonyme aufgefasst werden, dann "denkt" man voellig anders in allen vier hier behandelten linearen Koden. Und in Hieroglyphen denkt man auf eine Weise, welche uns kaum noch zugænglich ist; wir haben diese Denk-dimension fast voellig verloren. Die Existenzebene, auf der aegyptische Schriftgelehrte sind, ist fuer uns beinahe unzugænglich geworden.

Es kann sich also bei den drei "Vor"-stufen zum Alphabet, so gut diese auch belegt sein moegen, nicht um eine "Entwicklung in Richtung Al-phabet" handeln. Jede einzelne dieser Stufen stellt eine andere Richtung weg von der Welt dar, eine andere Form von Verremdung und von Versuch, sie zu ueberwinden. Und jede kann zu einem anderen Hoehpunkt, zu einer anderen Existenzform, einer anders kodifizierten, aber gleich "hoch ste-henden", (das heisst; gleichermassen verremdeten), Welt, (Kultur), fueh-ren. Es sind "Vor"-stufen, nur im Sinn, dass sie vom Standpunkt des Al-phabets, (also vom okzidental "imperialistischen" Standpunkt), als Vor-bereitungen zur Ausarbeitung des Alphabets angesehen werden koennen.

Aber es gibt einen entscheidenden Aspekt, von dem aus die drei "Vor"-stufen des Alphabets und das Alphabet selbst eine Einheit bilden; es sind "lineare" Koden. Und dieser Aspekt, naemlich dass es Koden sind, welche ihre Symbole zu Zeilen, zu Reihen von punktierten Elementen, ord-nen, dass es also "Schritten" sind im engen und eigentllichen Sinn dieses Wortes, erlaubt, die Vorgeschichte des Alphabets nicht bis in jene graue Vorzeit verfolgen zu muessen, bis in jene palaoolithischen Hoehlen, in denen die "ersten" Piktogramme an die Waende gekritzelt wurden. Es ge-nuegt, die mesopotamischen Ziegel, so wie sie im 5. Jahrtausend v. Chr. hergestellt wurden, als Ausgangspunkt zu nehmen, will man das Wesentli-che am "Ursprung" des Alphabets erfassen. Und selbst heute, nach mehr als 6.000 Jahren, kann einem einflussreichen Beobachter das sich auf diesen Ziegeln darbietende Schauspiel den Atem verschlagen; naemlich das Anrollen einer Oberflaeche in Linien.

Auf manchen dieser Plättchen ist folgendes zu sehen: eine Szene,

(zum Beispiel ein baertiger Koenig, umgeben von unterworfenen, knienden Fein-

den, oder ein goetlicher Held, der mythische Tiere bezwingt, ist auf den

Ton der Ziegel aufgedrueckt worden, und neben diesem Bild sind linear geord-

nete Symbole, (meist senkrecht), in den Ton eingegritzt worden. Fuer die

hier verfolgte Absicht ist es gleichgueltig, welche Technik dabei verwen-

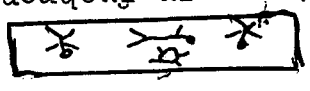
det wurde; ob das Bild durch Stempelzylinder auf den Ton gedrueckt wurde,

und die in Linien geordneten Symbole dank spitzen Stabchen eingegritzt

wurden, (und daher "keilfoermig" aussehen), oder ob andere Methoden benutzt

wurden. Worauf es hier ankommt, ist, die Struktur der beiden neben einan-

der ersichtlichen Koden zu erfassen. Dies kann man etwa so illustrieren:



Die Absicht der Illustration ist, vor

Augen zu fuehren, dass es sich bei den beiden Seiten der Illustration, (bei

dem eingerahmten Bild, und bei dem rechts neben ihm stehenden linearen Text

um die "gleiche" Information handelt; Beide Seiten bestehen aus den gleichen

Symbolen, (Piktogrammen). Und doch kommt, auf jeder der beiden Seiten, ei-

ne voellig andere Welt zu Worte.

Das Bild links bedeutet eine Szene, (etwa zwei Menschen, die ei-

nen Hund zu Mittag spazieren fuehren). Die Symbole im Bild verhalten sich

zu einander, wie sich die Gegenstaende in der vierdimensionalen Welt zu ei-

inander verhalten werden, wenn man zwei Dimensionen, (etwa die "Tiefe" und

die "Zeit"), abstrahieren wurde. Das Bild bedeutet eine Szene der vier-

dimensionalen Welt, die auf eine Oberflaeche reduziert wurde, das heisst:

"vorgestellt", (imaginiert) wurde. Der Text rechts bedeutet das Bild, das

die Szene bedeutet. Die Symbole im Text verhalten sich zu einander nach

denen Regeln, welche lineare Koden strukturieren; sie folgen eins aufs ande-

re wie Perlen auf Schnur. Und das heisst: die unsichtbare Schnur, auf

der die Perlen gefaedelt sind, ist aus dem Knauel des Bildes herausgez-

ogen, ("entwickelt", "explizitiert", "entfalt" usw.) worden, um die im

Bild enthaltenen Symbole aufzuzaehlen, (zu "erzaehlen", zu "kalkulieren")

Der Text rechts "erkluert" das Bild links, indem er es "erzaehlt", "aus-

rechnet". Der Text rechts ist eine Erzaehlung, (zum Beispiel: "zwei Men-

schen fuehren zu Mittag einen Hund spazieren"), welche die Szene erkluert

die das Bild bedeutet. Der Text bedeutet einen Prozess, eine Geschichte.

Das folgende Argument wird den hier erscheinenden, unerhoerten

Sprung aus der Imagination in die Kalkulation, aus der Szene in die Ge-

schichte, etwas naeher zu beleuchten versuchen. Hier muss es genuegen,

den existenziellen Abgrund zu intuieren, der zwischen der linken und der

rechten Seite der oberen Skizze sich oeffnet. Links auf solchen Zuegen be-

stehen die maestaetischen Jahrtausende, die mit der Menschwerdung be-

mit uns endet.

(2) Alphabet: Sieht man es als Resultat einer Entwicklung aus

den drei oben erwähnten Stufen an, dann kann man behaupten, dass selb-
ne Buchstaben in der These den ersten Ton jenes Wortes bedeuten, wel-
ches in der aramäischen Sprache den Gegenstand bedeutet, den die Buch-
staben ursprünglich abbildeten. (Zum Beispiel bedeutet "A" den ersten
Ton des Wortes "Alpha".) Aber das ist selbstredend eine "genetische",
keine "funktionelle", Erklärung, und ausserdem ausserst ungenau. Es
ist, was die Ungenauigkeit betrifft, zum Beispiel falsch, zu glauben,
das Wort "Alpha" beginne im Aramäischen mit einem Ton, der dem deut-
schen "A" ähnelt. Es beginnt mit einem im Deutschen nicht vorhande-
nen Konsonanten, und dieser Konsonant wird vom Buchstaben "A" bedeutet.

Semitische Alphabete bedeuten im Prinzip uebrigens keine Vokale.

Wichtiger aber ist, dass die "genetische" Erklärung mit der Funk-
tion der Buchstaben im Alphabet fast nichts zu tun hat. Die Frage: "Wel-
ches ist die Bedeutung von "C" im lateinischen Alphabet?" hat mit dem
Kamel, das es ursprünglich abbildete, ueberhaupt keine Verbindung. Das
Kamel ist, gemeinsam mit der ganzen gegenstaendlichen Welt, hinter den
Horizont der Bedeutung verschwunden. Der Buchstabe "C" bedeutet, je
nach fuer eine spezifische Schriftsprache spezifische Regeln, einen an-
deren Ton im Spanischen als im Tschechischen, im Italienischen als im
Deutschen. Es bedeutet naemlich das "C" in jeder Sprache nicht einen
tatsaechlichen Ton, sondern eine Konvention eines Tons, und dieses sein
Bedeuteten ist Folge einer orthographischen Konvention, die auf die phone-
tische folgte. Und diese phonetische ist selbst Folge einer linguisti-
schen Konvention, welche die gesprochene Sprache ueberhaupt erst zu ei-
ner Schriftsprache machte. Festzuhalten ist, dass die Bedeutung der Buch-
staben auf einer Reihe von Konventionen fuesset, dass es sich beim Alpha-
bet um eine ausserst abstrakte Kode handelt. Es bedeutet nur sehr mit-
telbar eine gesprochene Sprache, und noch indirekter jenes Universum,
das die gesprochene Sprache bedeutet. Bedenkt man dazu, dass die line-
are Struktur des Alphabets die Struktur der gesprochenen Sprache veran-
dert, (es wird anders geschrieben als gesprochen), dann beginnt man, ein
Bild von der extremen Abstraktion und dem ausserordentlichen Raffinement,
(bei struktureller und funktionaler Einfachheit), vom Alphabet zu gewin-
nen. Es ist eine ausserordentliche, einzigartige Erfindung.

Deshalb kann nicht ueberraschen, dass sie auch tatsaechlich nur
ein einziges Mal, naemlich im oestlichen Mittelmeer um 1.500 v. Chr., ge-
macht wurde. Es gibt zahllose, mit einander unverbundene, Piktographi-
sche Koden. Ideographische Koden kann man verstreut auf der ganzen Welt
konstatieren. Hieroglyphen sind, naemlich, von einander, in Mexiko,
Aegypten, im Fernen Osten, und anderswo entstanden. Aber alle Alphabe-
tete haben einen gemeinsamen Ursprung, von dem sich uebrigens keins sehr

stark unterscheidet. Es müssen daher ausserordentlich umstaeude ange-
 nommen werden, welche zu einer so ausserordentlichen Erfindung fuhrten.
 Diese Umstaeude sind jetzt ziemlich genau aufgedeckt worden. Es
 wurden Tausende von Tableten in Kreta und in Syrien gefunden, welche um
 die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. in einem Alphabet beschrieben
 wurden, welches einerseits eine proto-hebraeische Sprache bedeutet, und
 dann "Linear A" genannt wird, und andererseits eine proto-griechische, und
 dann "Linear B" genannt wird. Diese Texte handeln, unter anderem, von The-
 men, welche einige Jahrhunderte spaeter einerseits in den homerischen Epen,
 und andererseits in der Bibel ausgearbeitet werden. Dass Ulysses und Aeneas
 ham urspruenglich die gleiche Gestalt sind, und dass die Organisation der
 trojanischen und hebraeischen Armeen auf den gleichen Prinzipien beruhte,
 kann nicht ueberraschen; zwei gleichzeitige und geographisch benachbarte
 Kulturen muessen enge Verbindungen haben. Aber dass die westliche Zivilis-
 sation aus einer einzigen Wurzel sproesst, naemlich von minoischen Semiten,
 welche griechisch lernten, (oder von philistinisches griechen, welche hebrae-
 isch lernten), abstammt, muss doch noch verdaut werden. Das Wissen von
 dem gemeinsamen Ursprung der griechen und Juden aus einer alphabetisch ko-
 difizierten Welt, also von der inneren Einheit der Philosophie und Prophe-
 tie, hat in seinen noch unabsehbaren Konsequenzen ausgearbeitet zu werden.
 Die ausserordentlichen Umstaeude, die damals herrschten, sind un-
 ter den Begriff "extreme Sprachverwirrung" zu fassen. In einem relativ klei-
 nen Gebiet, zum Beispiel in der Gegend von Ugarit, sind unter anderem fol-
 gende Sprachen im Gebrauch gewesen: nordsemitische wie Syriakisch, Kanaan-
 tisch, Aramaeisch und Protohebraeisch; ostsemitische wie Babylonisch, Akka-
 disch und Assyrisch; Koptische wie Aegyptisch; indo-europaeische wie Arisc-
 Protogriechisch und Hittitisch; Sprachen zweifelhaften Ursprungs wie Lydis-
 ch und Minoisch. Um diese Lage zu erfassen, (welche in der Bibel bei der
 Schilderung des Erriichtens des babylonischen "Empire State Tower" erwahnt
 wird), darf man sie nicht mit gegenwaertigen Sprachverwirrungen, (zum Bei-
 spiel in Afrika oder Indien), vergleichen. Es handelte sich damals um
 eine Bevoeelkerung, welche trotz Sprachverwirrung eine gemeinsame Elite
 hatte. Es war also eine Frage von Leben und Tod, eine gemeinsame Kode
 fuer diese Elite zu schaffen. Versuche, Babylonisch, Aramaeisch oder
 Minoisch zu diesem Zweck zu verwenden, (etwa wie in Indien Englisch), sind
 fehlgeschlagen. Ebenso eine tote Sprache, Sumerisch, (etwa wie im Mittel-
 alter Lateinisch), als "Lingua Franca" zu verwenden. Also greift man zu
 einer radikalen Loesung: das Alphabet wurde erfunden.
 Man kann auf einigen Tableten beobachten, wie dies vor sich ging.
 Sie enthalten Texte in sechs Sprachen, welche im gleichen Alphabet kodiert
 ziert sind. Die Information der sechs Texte ist die gleiche. Kann also
 jemand lesen, (ist er Teilnehmer an der alphabetisierteren Elite), dann ge-

ngest es, einer der sechs Sprachen machting zu sein, um sich mit anders
sprechenden Elitengliedern verstaeundigen zu koennen. Er muss sie nur
auf den ihrer Sprache entsprechenden Text auf der Tablette weisen. Die
se Tabletten sind also zugleich Woerterbuecher und Reisefuehrer. Dabei
leuchtet ein, dass es sich hier um eine elitaeere, also hoch abstrakte,
Kommunikationsform handelt. Es gennuegte damals nicht, sich dank weniger
raffinierten Koden wie Piktogrammen oder einer Universalsprache vom Typ
Koine oder Esperanto zu verstaeundigen, (von der Kode der Gesten zu schwee-
gen), obwohl sich solche Koden sichtlich angeboten haben. Sie waren nicht
genuegend elastisch fuer die damals zu uebermittelnden Informationen: Nur
die alphabetische Kode entsprach den Anforderungen jener Elite. Es muss
also gefragt werden, um welche Art von Informationen es ging, und um wel-
che Art von Elite. Das ist eine entscheidende Frage, denn es handelt sich
darum, zu erfahren, welche Motive zur Vereinbarung des Alphabets, also
der uns noch immer so weitgehend programmierenden Struktur, fuehrten.
Man weiss seit einigen Jahren die Antwort. Die alphabetisier-
te Elite waren Haendler und Kaufleute, und die Informationen, um die es
ging, betraf Lagerlisten von Waren, Ladelisten auf Schiffen, Abrechnungen,
Kalkulationen von Massen und Gewichten. Die Bedeutung dieser Entdeckung
fuer das Verstaendnis unserer Mentalitaet, des sogenannten "westlichen
Dasens", kann nicht uebertrieben werden. Die alphabetische Kode, die
uns bis gestern so weitgehend programmierte, und an deren Niedergang wir
heute so leiden, ist eine fuer Rechnen und Zaehlen, Wiegen und Messen,
vereinbarte Kode. Sie ist nicht, wie die Hieroglyphen, von Priestern fuer
Priester, aber auch nicht fuer Koenige oder Krieger, und auch nicht fuer
Handwerker und Kuenstler, sondern fuer Kaufleute geschaffen, (vom "Volk",
das heisst von Bauern und Hirten, selbstredend ganz zu schweigen). Der
19jahrhundert andauernde Kampf zwischen dem Alphabet und anderen Koden,
der in Hoemer und der Bibel einen Hoehpunkt findet, (das heisst: in der
Erzeugung "heiliger" Texte, welche die Gesellschaft alphabetisch program-
mieren sollen), ist ein Kampf zwischen kommerzialen und unkommerzialen
Koden. Und wenn die Propheten das "Bildermachen" als Idolatrie verpoe-
nen, dann verteidigen sie einen Haendlerkode gegen Piktogramme und Hiero-
glyphen. Desgleichen muessen die Angriffe auf "Mythen" seitens der Phi-
losophen als Verteidigung des "Logos", (das heisst: der alphabetischen
Koden ^{angesehen werden}), gegen maeghaere Koden. Diese Entsakralisation des
Dasens, dae im Alphabet enthalten ist, kennzeichnet, wie wir jetzt er-
sehen koennen, die ganze Geschichte des Westens.

Im 8. Jahrhundert v. Chr. beginnt das Alphabet "heilige"
zu werden, (Bibel und Homer), und dadurch wird seine desakralisierende
Funktion verborgen. Sie tritt erst wieder mit der Erfindung des Buch-
drucks zu Tage. Man ist nicht gewohnt, diese majestaetische Periode von

der Bibel bis Luther, von Homer bis Gutenberg, als einen geschlossenen Zeitabschnitt, (zum Beispiel als die "Zeit der Manskripte"), anzusehen. Es scheinen wichtige Einschnitte, (zum Beispiel das Entstehen des Christentums und des Islam, oder die Verschiebung des Schwerpunkts von Ost nach West), dazwischen zu liegen. Es scheint wenig Ähnlichkeit zwischen der existenzziellen Lage eines Bürgers des perikleischen Athens, eines Bauern im Gallien Karls des Grossen und eines Gelehrten im Granada der Reconquista zu bestehen. Und doch ist, vom Standpunkt der Kommunikation, die Situation dieser Menschen vergleichbar, namentlich so, wie sie im vorhergehenden Kapitel unter "Manskripte" skizziert wurde. Sie ist von Kampf zwischen Alpha-β, (der Kode der Elite), und Bilderkoden, (den Kodex des "Volkes"), kennzeichnet. Also dem Kampf zwischen einem rechnenden, ("historischen"), und einem imaginierenden, ("magischen"), Bewusstsein. Kalkulus gegen Ritual, Begriff gegen Vorstellung, Buchstabe gegen Bild, das ist das Thema dieses Zeitabschnitts, von der prae-sokratischen Philosophie, ueber die Scholastik bis zum Humanismus. Das ist der "Kern der Geschichte".

Zu Beginn der Periode war sich die alphabetisierte Elite der im Alphabet verborgenen Möglichkeiten nicht voll bewusst; sie hatte noch nicht "schreiben gelernt". Langsam erst begannen die Schreiber und Literaten, die "Dichter und Denker", herauszufinden, dass es möglich ist, nicht nur Kataloge von Waren, sondern auch von Ereignissen, Gedanken und Wunschen niederzuschreiben, und dass man im Alphabet nicht nur Szenen beschreiben kann, sondern auch Geschichten erzählen. Das heisst; die "Klarheit und Distinktion" der Buchstaben in der Zelle, und die fortschreitende Linearität der Zelle selbst, traten erst langsam ins Bewusstsein, um es zu programmieren. Wichtig dabei ist, zu bemerken, dass die Träger dieses neuen Bewusstseins Juden und Griechen waren, das heisst Kulturen, welche von Anfang an alphabetisch schreiben, und nicht, wie zum Beispiel Aegypten und Mesopotamien, von anderen Kodexen belastet waren. In diesem Sinn sind Juden und Griechen "geborene Erzähler".

Allerdings sind es zwei verschiedene Methoden des Zählens und Erzählens. Zwei verschiedene Geschichten. Der Talmud erzählt anders als Aristoteles, die Platonische Utopie ist das happy ending einer anderen Geschichte als das Reich Gottes, und die Logik des Syllogismus ist ein anderes Aufzählen als die Logik des Heils, (der "Pilot"). Man kann demnach den "Kern der Geschichte" als Dialog zwischen zwei Erzählungen ansehen, der durch Synthese zweier Informationen immer wieder zu neuer Information fuerht. Zum Beispiel zum Christentum, zum Islam, zur Wissenschaft, zu spezifischen politischen Werten. Und zwar erscheint die westliche Zivilisation als so im Verhältnis zu anderen innerlich zerrissen und ausserlich dynamisch, weil sie in einem ständigen, (und bisher weiter stattfindenden), inneren Dialog zwischen ihrer juedischen und ihrer griechischen Komponente ist.

Und doch darf man bei einer solchen Perspektive nicht vergessen,

dass es sich bei diesem Dialog um einen auf eine ganz kleine Elite beschränkten Prozess handelt, nämlich um einen Dialog zwischen alphabetischen Texten. Er spielt sich, während der jetzt betrachteten 2.300 Jahre zwischen Bibel und Guttenberg, gegen einen scheinbar stummen und stumpfen Hintergrund ab, nämlich gegen den Hintergrund der vorgeschichtlichen, magisch lebenden "Menge". Der Streit der Texte scheint diese Alphabeten nicht zu berühren. Tatsächlich ist es selbstredend anders. Die "heidnische Masse" trägt nicht nur die streitenden Litteraten, ernährt sie und gibt ihr

Streit überhaupt erst Bedeutung, sondern sie stellt ihm auch immer wie der in Frage. Die "Geschichte" ist nicht entschieden, nicht, weil zwischen ihrer jüdischen und griechischen Variante keine Lösung gefunden wird, sondern weil der weitaus grösste Teil der sie tragenden Menge ein Dasein lebt das eine ungeschichtliche Struktur hat.

Das wird um das Jahr 1.500 n. Chr. anders. Die die Geschichte tragende Menge wird ab dann in sie aufgesogen, und zwar durch Alphabetisation dank gedruckten Texten. Die innere Zerrissenheit und äussere Dynamik der westlichen Zivilisation explodiert, und der Westen überflutet im Lauf der folgenden 400 Jahre die Erde. Man kann selbstredend diese Explosion von sehr verschiedenen Standpunkten aus ansehen. Aber der hier eingenommene Standpunkt erlaubt, sie folgendermassen zu lesen: mit dem Aufkommen zuerst der Buegger, und dann der Proletarier, in die Bewusstseinssebene des Alphabets koennen sich erst die in ihm verborgenen Möglichkeiten tatsächlich entfalten. Das heisst: die von der alphabetischen Struktur programmierte Gesellschaft kann erst jetzt die letzten Konsequenzen der alphabetischen Kode, nämlich die exakte Wissenschaft und die darauf beruhende Technik, entwickeln. Und das erlaubt dieser Gesellschaft, den wie paralytisiert gebannten Rest der Menschheit zu überwältigen und zu unterdrücken. Denn fuer den anders programmierten Rest der Menschheit sind Wissenschaft und Technik im ersten Anstoss völlig unentzifferbare Diskurse, ("Wunder").

Sie steht ihnen machtlos gegenüber, weil ihr der Schlüssel fehlt, die alphabetische Kode dahinter aufzuschliessen. Man kann, in Miniatur, diese aus Unglaubliche grenzende Paralytation der Menschheit der alphabetisierten Mentalität gegenüber aus einem Ereignis ersahn, welches den Aufstiegs zur Eroberung der Welt durch den Westen bildet: der Sieg einiger wenigen Spanier ueber eine Armee von Hunderten von Tausenden von Mexikanern. Nicht die Uebermacht des spanischen "Wehhrs ueber den aztekischen Bogen, sondern nur das völlige Unverstehen der aztekischen Denkart fuer die der Spanier, kann dieses unglaubliche Ereignis glaublich machen.

Man kann diese Lesart der "Neuzeit" genannten Epoche so zusammenfassen: im Lauf der vorausgehenden Periode haben sich langsam die in der alphabetischen Kode schlummernden Möglichkeiten auseinandergefaltet: im

religiösen, philosophischen, künstlerischen, kurz: im "historischen"

Bewusstsein. Und ab jetzt beginnen diese Möglichkeiten überhaupt erst

in die Wirklichkeit, naemlich als Wissenschaft und Technik, uebersetzt zu

werden. Und zwar werden sie so uebersetzt, weil es sich bei diesem Be-

wusstsein nicht mehr nur um eine kleine Elite handelt, welche staendig

von der sie tragenden Gesellschaft verneint wird, sondern um eine ganze

Gesellschaft, die nach diesem Bewusstsein programmiert wird. Kurz: nach

dieser Lesart ist die Neuzeit jener Zeitabschnitt, in welchem die ganze

Gesellschaft des Westens, dank gedruckten Texten, alphabetisiert wird.

Darum entstehen die Diskurse der Wissenschaft und Technik, und darum er-

obert der Westen die Erde.

Bei einer solchen Lesart wird die relative Unfruchtbarkeit der

Neuzeit ersichtlich. Zwar aendert sich, waehrend jener Zeit, die Ober-

flaechen der Erde, insbesondere nach der industriellen Revolution, sodass

das Leben im 18. Jahrhundert n.Chr. mehr jenen im 18. Jahrhundert v.Chr.

als jenen im 19. Jahrhundert n. Chr. aehnelt, und doch ist wahr, dass es

unter der Oberflaechen nicht mehr so brodeln wie zur Zeit der "Manuskrip-

te". Als der Kampf zwischen Alphabet und voralphabetischen Koden vor sich

ging, wurden immer wieder neue Versuche unternommen, vorhandene Informa-

tionen in Buchstaben umzukodieren, (Mythen in Geschichte umzustrukturie-

ren), und das Resultat ist nicht nur Religion und Philosophie, Logik und

Mathematik, Poesie und Literatur, Recht und politische Programme, sondern

vor allem ein immer neues, und darum abenteuerliches, Aufbrechen weiter

Gebiete des mythischen Daseins fuer das "rationale" Bewusstsein. Mit

dem Sieg des Alphabets beginnt zwar eine Lawine immer neuer Informatio-

nen aus den Diskursen der Wissenschaft zustruemen, aber die Quelle die

ses Informationsstromes, naemlich das vorhistorische Dasein, ist von ge-

druckten Buechern verschattet. Das ist, im Grund, die "Modernitaet" der

Neuzeit; dass sich in immer rascher werdender Folge die Formen der Ober-

flaechen, (der Gegenstaende, der Ideologien, der "Stile", kurz: die "Mode")

veraendern, waehrend die Tendenz unter der Oberflaechen, naemlich die der

"Fortschrittlichkeit", gleichbleibt. Kurz: die Zeit der Manuskripte, der

"Kern der Geschichte", ist der Langsame und schoepferische Prozess, dank

welchem eine neue Bewusstseins Ebene erklimmen wird, naemlich die vom Al-

phabet strukturierte. Und die Zeit der gedruckten Buecher, der "Hoeh-

punkt der Geschichte", ist der sich ueberstuerzende Prozess, dank dem

dieses Bewusstsein versucht, die Welt seinen Kategorien anzugleichen.

Selbstredend ist das oben Gesagte nicht nur eine Kritik der

"modernen" Mentalitaet, sondern auch ihr Nachruf. Das kann man so ver-

stehen: von der Sicht des ausgehenden 20. Jahrhunderts aus ist die vor-

moderne Mentalitaet staendig von "Mythen" bedroht, und das macht sie

fruchtbar. Die Moderne ist sich ihrer selbst, d.h. ihrer "erklaeerungen",

"Theorien", "Kalkulationen", "Geschichten", "Werten" usw. sind
cher. Diese ihre Selbstsicherheit, dieser ihr "guter Glaube" an Wissen
schaft und Fortschritt, an die Raehigkeit der Vernunft, die Welt und das
Leben darin immer weiter zu verbessern, macht sie so maechtig. Und ver
haeltismaessig so wenig fruchtbar. Die staeendige Bedrohtheit des histo
rischen Bewusstseins in seiner "Klarheit und Distinktion" seitens des ma
gischen Daseins, (zum Beispiel die Bedrohtheit des mittelalterlichen Moer
ches seitens der "Versuchungen des Teufels"), verleiht diesem Bewusst
sein seine Oeffenheit der Welt gegenueber. Die innere Sicherheit des his
torischen Bewusstseins, (zum Beispiel das Vertrauen des wissenschaftli
chen Forschers auf spezifische Methoden), verleiht diesem Bewusstse
in eine Verschllossenheit der Welt gegenueber, welche an Paranoia erinnert.
Diese totale "bona fide"-Alphabetsation des Bewusstseins, dieses "Ue
berwinden" vor-alphabetscher Programme, bringt naemlich wieder zum Vor
schein, was waehrend der ganzen Geschichte zugedeckt wurde; dass das Al
phabet eine Kode ist, die von Kaufleuten fuer Kaufleute erfunden wurde,
um damit zu zaehlen, zu rechnen, zu wiegen und zu messen. Dass es sich
um eine des-sakralisierende Kode handelt.
Das ist ein Nachruf, weil unsere Generation den "guten Glauben"
an "Erklaerungen", "Theorien", "Kalkulationen", "Geschichten", "Massen"
und "Werten" im Begriff ist, zu verlieren. Unser historisches Bewusst
sein ist ebenso bedroht wie das der Vormoderne. Daher erkennen wir uns
im mittelalterlichen Moech besser als im wissenschaftlichen Forscher
der ersten Haelfte des Jahrtausends wieder. Unser Glaube an Wissenschaft
und Fortschritt, an die Raehigkeit der Vernunft, die Welt und das Leben
in ihr immer weiter zu verbessern, ist erschuettert. Wir sind zwar im
mer noch alphabetsch vorprogrammiert, (oder zumindest die aelteren
unter uns), aber schlechten Glaubens. Dies erlaubt uns, die moderne Men
schlichkeit in Richtung "Vor-alphabet", (zum Beispiel durch Psychoanalyse,
durch soziologische Analyse, durch oekonomische Analyse usw.), einiger
massen zu durchblicken. Das heisst; uns selbst zu durchblicken. Denn
obwohl wir selbst am Ende der Geschichte stehen, obwohl das geschichtli
che Dasein in uns zerbroeckelt, stehen wir eben doch noch in der geschicht
te, und vor uns erhebt sich nicht etwa eine neue Bewusstseinsene, son
dern es gaehnt ein Abgrund, hinter dem wir die Konturen anderer Ebenen
nur nebelhaft erahnen. Das ist unsere "Krise".

Auch wir, ebenso wie die Vormoderne, sind in unserem historischen
Dasein bedroht, aber nicht von "Mythen", sondern von "Pseude-mythen".
Nicht Bilder dringen in unsere alphabetschen Programme, wie dies vor der
Buchdruck der Fall war, sondern Technobilder. Und unsere Aufgabe ist
nicht, wie damals, aus Bildern ins Alphabet, sondern aus dem Alphabet in
Technobilder zu uebersetzen.

(3) Nach-Alphabet: Als vom Ursprung der linearen Kodex die Rede

war, so wie er auf manchen mesopotamischen Tableden zu beobachten ist, wurden die zu zeigen versucht, dass es sich dabei tatsächlich um einen "Sprung" handeln musste. Man kann mit dem geistigen Auge beinahe sehen, wie der

Schreiber von Texten aus dem Bild hinausgesprungen musste, um es zu beschreiben. Wie er aus der Welt der Bilder in die Welt der Begriffe hinübergesprungen musste. Wie er sprunghaft seinen Standort der Welt gegenüber veränderte. Aber wenn man eine solche "ontologische Revolution" bedenkt, scheint es sich um einen unmöglichen Vorgang zu handeln. Wie kann man aus einem Bild in eine Zeile von Begriffen springen, wo es doch zuerst nötig ist, die Begriffe und ihre Zeile zu erfinden? Wie kann man aus einer Kode in eine andere hinübersetzen, wo man doch zuerst die Kode vereinbaren muss, in welche man zu übersetzen hat? Und wo steht man, wenn man eine Kode erfindet, deren Aufgabe sein soll, eine andere zu bedeuten? Wenn man eine Schritt erfindet, um Bilder beschreiben zu können, kann man doch nicht mehr im Bild sein, aber doch auch noch nicht in der Schrift stehen?

Leider wissen wir, aus unserer täglichen Erfahrung, dass es sich nicht um einen unmöglichen Vorgang handelt. Wir erleben ihn täglich. Auch wir, wie jener am Ursprung der Geschichte stehende Schreiber, müssen "springen", nur eben in eine andere Richtung. Wir müssen immer wieder aus den linearen Texten hinaus in ganz anders strukturierte Kodex übersetzen, welche wir immer wieder erfinden müssen. Das heißt; auch wir müssen täglich übersetzen und die Kode der Übersetzung erfinden. Wir müssen zugleich die Ebene des unidimensionalen, historischen Bewusstseins sprunghaft verlässt, und andere Bewusstseinsstrukturen schaffen, ohne dabei das Bewusstsein überhaupt zu verlieren. Sollte dies eine unmögliche Situation sein, dann befinden wir uns eben in einer unmöglichen Situation. Und darum können wir, zum Unterschied von unseren Vorfahren, uns in die Lage einleben, in welcher die Linearschriften erfunden wurden; wir sind in einer "ontologischen Revolution", die der damaligen Verwandt ist.

Die Generationen, welche die linearen Schriften erfanden, mussten dieses getan haben, um ihrem Leben eine neue Art von Bedeutung zu geben. Und das heißt; sie an die überbrachten Bedeutungen verloren haben. Und das heißt; sie in Bildern kodifizierten Welt nicht mehr mitmachen können. Den Glauben an Magie und Ritus, an den Sinn eines Daseins in der "Imagination", verloren haben. Darum suchten sie nach neuen Bedeutungen; weil die alten nicht mehr

"galten". Es war also relativ leicht, aus der Welt der Bilder herauszuspringen; sie war nicht mehr guttlich. Die Gefahr war dabei, in die Bedeutungslosigkeit, ins Nichts, zu springen. Diese Gefahr wurde überwunden. Die neuen linearen Kodex beschreiben die Bilder, erklärten die Magie, er-

zählten die Riten. Sie gaben der Welt der Bilder eine neue Bedeutung. Und so entstand ein neuer Glaube; an die Geschichte, ans Zählen, ans Rechnen, an den Fortschritt. Aber fuer die Erfinder der linearen Kodex selbst war die Gefahr, ins Bodenlose zu fallen, nicht ueberwunden. Sie erlebten nicht mehr die neue Bedeutung, den neuen Glauben, den sie erfanden. Nicht nur haben sie ihn nicht erlebt; er ist fuer sie vollstaendig unerreikbaar gewesen. Die Erfinder der linearen Schrift konnten nicht die geringste Ahnung haben, dass sie zu Theorien und Techniken, zu Fortschritt und Weltveränderung fuhren wurden. Diese Begriffe waren fuer sie vollstaendig unverständlich. Kurz; sie haben die linearen Schriften erfunden, um dem Leben eine neue Bedeutung zu geben, aber diese Bedeutung war ihnen selbst vollstaendig unzugänglich.

Auch wir, ganz wie sie, suchen nach einer neuen Art von Bedeutung. Auch fuer uns droht das Leben, bedeutungslos zu werden. Auch wir haben den Glauben an die ueberbrachten Bedeutungen, and die hinter unserer linearkodifizierten Welt stehenden Konventionen, verloren. Wir koennen nicht mehr glauben, dass ein Dasein im "Fortschritt" einen Sinn hat. Es ist uns daher relativ leicht, aus der Welt der Texte herauszuspringen: sie sind nicht mehr gueltig. Aber die Gefahr ist, dass wir in die Bedeutungslosigkeit, ins Nichts, springen. Darum erfinden wir neuartige Kodex die Technobilder. Sie sollen den Texten eine neue Art von Bedeutung geben. Sollte ihnen das aber gelingen, dann koennten wir diese Bedeutung nicht tatsaechlich erleben, begreifen und werten; denn wir sind hoffnungslos vorprogrammiert fuer Programme, an die wir nicht mehr glauben koennen; fuer die Gueltigkeit von wissenschaftlicher Wahrheit, fuer die Guete der Technik, kurz fuer Geschichte. Wir koennen also relativ leicht aus der Welt der alphabetisch gedruckten Texte herauspringen, und in die Welt der Fotografien, der Filme, der Fernsehschirme und roten Ampeln hinein-springen, aber die Welt, in die wir da hineinspringen, kann fuer uns keine Bedeutung haben, weil wir sie aus unserem fruheren Programm her programmierten messen. Wir koennen nicht mehr in der Geschichte dasein, aber ein Dasein ausserhalb der Geschichte ist fuer uns vollstaendig unzugänglich, obwohl wir es taeglich selbst programmierten.

Der Glaube an die unsere kodifizierte Welt stuetzenden Konventionen, das heisst an den linearen, prozessualen Charakter der Welt und des Lebens, begann um die Mitte des 19. Jahrhunderts abzubrechen. Eine Auseinandersetzung der Ursachen wurde leider den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es muss genuegen, zu sagen, dass es sich einerseits um eine Kritik der Wissenschaft handelte, (zum Beispiel der Beobachtung und ihrem Verhaeltnis zum theoretischen Diskurs), welche zu Anbahnungen der Stuetzen des wissenschaftlichen Gebäudes, (zum Beispiel zur logischen Analyse des

wissenschaftlichen Diskurses), fuhrte. Und andererseits handelte es sich um eine Kritik an den die abendlaendische Kultur stuetzenden Praemissen, (zum Beispiel an der Ontologie des Werdens), welche zu Anbohrungen an den Stuetzen des Gebaendes des Okzidents ueberhaupt, (zum Beispiel des Christentums und des Humanismus), fuhrte. Mit dem Glauben an den "Fortschritt" als Heilsprozess, (der im Marxismus einen letzten Hoehpunkt erlebte und gleichzeitig begann, umzuschlagen), ging auch langsam das Interesse fuer Erklaerungen, Auseinandersetzungen, kurz fuer Texte, verloren. Dieser Erfahrung des Interesses fuer "Erzaehlungen und Geschichten" ist allerdings durch das seltene Phaenomen der Inflation gedruckten Papiers getarnt. Gerade in jenem Augenblick, da das Alphabet beginnt, als dominante Kode in Frage gestellt zu werden, beginnt auch der Strom des mit Buchstaben bedruckten Papiers lawinenartige Proportionen anzunehmen. Oberflaechlich gesehen scheinen diese Beibachtungen einander zu widersprechen. Tatsaechlich aber bestaetigen sie einander; das Verschlingen immer weniger "wertvoller" Texte deutet nicht nur auf eine sich steigende Verbilligung von Zeitungen, Zeitschriften und Buechern, sondern auch auf einen sich steigenden Verlust des Wertes von Erklaerungen und Erzaehlungen, kurz des Wertes der alphabetisch verschlossenen Texte.

Die Mitte des 19. Jahrhunderts sieht aber nicht nur den Beginn des Verlustes des Glaubens an die Gueltigkeit der kodifizierten Welt, sondern auch den Beginn einer charakteristischen Schwierigkeit, diese Welt zu entschluesseln. Die Erzaehlungen und Erklaerungen, die Auseinandersetzungen und Auseinandersetzungen der uns umgebenden Texte beginnen ab dann, immer unvorstellbarer zu werden. Wir koennen uns an Hand dieser Texte, (und insbesondere der wissenschaftlichen), immer weniger gut ein Bild von der Welt machen, in der wir leben. Eine "Weltanschauung" wird immer weniger zugaenglich, je besser und tiefer man in die Texte eindringt. Das ist selbstredend ein fuer das Alphabet katastrophales Ereignis. Selbener urspruenglichen Funktion nach ist das Alphabet eine Kode, welche Bilder der bedeutet. Sie ist eine Kode zum Auseinanderfalten, Erklaren und Erzaehlen von Bildern. Wenn sie ein Stadium erreicht, in welchem sie die Bilder verstellt, anstatt sie aufzuklaeren, in ein Stadium, in welchem die Welt immer unvorstellbarer wird, je mehr sie erklart wird, dann kann von einem Zusammenbruch des Alphabets als Kode der Kommunikation ueberhaupt gesprochen werden.

Diese beiden Faktoren; Verlust des Glaubens an die Welt der Texte durch Kritik an Texten, und immer schlechter werdendes Funktionieren von Texten als Erklaerungen von Bildern, sind selbstredend komplementaer. Je mehr ich die Bibel kritisiere, desto weniger gibt sie eine Erklaerung extra Weltbilds, und je weniger sie einem Weltbild entspricht, desser mehr muss ich sie kritisieren. Je mehr ich Erkenntnistheorie betreibe, desto

verworren wird das Bild, das ich beim Lesen wissenschaftlicher Texte
 gewinne, und je unvorstellbarer die Erklärungen der wissenschaftlichen
 Theorien werden, desto mehr Erkenntnistheorie muss ich betreiben. Der
 Verlust des Glaubens an Texte ist eine Folge ihres schlechten Funktio-
 nierens, und das schlechte Funktionieren eine Folge der Textkritiken aus
 Verlust des Glaubens. Ein sehnlicher Vorgang muss sich zur Zeit der Er-
 findung des Alphabets mit Bildern ereignet haben. Der Verlust des Glaubens
 an die imaginäre Welt muss zu Kritiken an ihr geführt haben, und diese
 Kritiken müssen zu jener aus Phantastische grenzenden Verzerrung geführt
 haben, welche wir an den Bildern der damaligen Zeit beobachten können.
 Kurz; damals wie heute würde die kodifizierte Welt, (damals die der Bilder,
 heute die der Texte), immer phantastischer, immer weniger Mediatoren zur
 Welt und immer mehr "Vädrwand". Nur dass damals die Bilder unbegreiflich
 wurden, und also begriffen werden mussten, (das Alphabet musste erfinden
 werden). Und heute werden die Texte unvorstellbar, und es müssen Bilder
 erfinden werden, welche erlauben, die Texte wieder "bedeutend" zu machen.
 Zur gleichen Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Welt der Texte
 begann, phantastisch, und daher unbedeutend, zu werden, wurden auch, und
 selbstredend nicht durch Zufall, Bilder erfinden, welche erlauben, Texte
 vorstellbar zu machen. Nämlich Fotografien und Filme, jene Ahnen des
 uns heute immer mehr programmierenden Geschlechts der Technobilder. Es
 ist wichtig, bei dieser im wahren Sinn dieses Wortes "umwälzenden" Erin-
 dung festzuhalten, dass es sich um Bilder handelt, deren ontologische Stell-
 lung weder genötigt noch funktional mit voralphabetischen Bildern das ge-
 rigste gemein hat. Genötigt sind voralphabetische Bilder als Folgen des
 "ursprünglichen" Schrittes zurück von der Welt anzusehen, dank dem/der
 Mensch überhaupt erst Mensch wurde. Sie sind Versuche des der Welt ent-
 Fremdeten Menschen, sich ein Bild von dieser Welt zu machen. Hingegen sind
 genetisch Technobilder als Folgen des Schrittes zurück von den Texten und
 aus den Texten, (speziell aus den Texten der Optik und der Chemie), anzu-
 sehen; sie sind Folgen des wissenschaftlichen Fortschritts. Und obwohl dies
 ihnen nicht auf den ersten Blick anzusehen ist, sind sie nicht Versuche des
 Fotografen, sich ein Bild von der Welt zu machen, sondern Versuche, sich
 ein Bild von den Begriffen zu machen, die sich der Fotografie betrifft eines
 Bilds gemacht hat. Kurz; voralphabetische Bilder sollen die Welt bedeuten,
 und Technobilder sollen Texte bedeuten, welche Bilder bedeuten, welche die
 Welt bedeuten. Das ist so zu skizzieren; "Welt" → Bild → Text → Technobild-
 Der Fotograf steht "hinter" dem Schriftsteller, welcher "hinter" dem Zeichner
 steht, welcher "hinter" der Welt steht. Um zu zeichnen, muss man von der
 Welt Abstand haben. Um zu beschreiben, muss man vom Bild Abstand haben.
 Um zu fotografieren, muss man neber eine Beschreibung verfügen. Die Kode
 der Technobilder ist eine nachalphabetische Kode, und haette ohne Alphabet
 nicht erfinden werden können.

Dass es sich bei der Erfindung der Fotografie um ein umwälzendes Ereignis handelt, um einen Einbruch in die Daseinsebene des westlichen Menschen, ist erst sehr langsam ersichtlich geworden. Und dass dieses Ereignis nicht gewürdigt wird, wenn man es mit der Erfindung des Buchdrucks vergleicht, sondern erst, wenn man versucht, es mit der Erfindung der Schrift zu vergleichen, ist eine Erkenntnis, welche noch immer nicht allgemein anerkannt wird. Die Erklärung fuer das langsame Bewusstwerden der Radikalfaktaet der Revolution, welche durch Technobilder hervorgerufen wird, liegt in der Langwierigen und mit Schwierigkeiten verbundenen Lehrzeit, welche diese neuen Kodex erfordert. Man lernt seit ueberhundert Jahren, und hat es noch immer nicht erlernt, was in der "Sprache" der Fotografie, des Films, des Videos usw. zu sagen ist, wie es zu sagen ist, und wie sich solche Aussagen zu denen der Texte und Bilder verhalten. Man hat die in den Technobildern schlummernden Potenzialitaeten noch lange nicht alle aufgedeckt, geschweige denn ausgenutzt. Und erst seit man beginnt, die Reichweite der Bedeutungsmoeglichkeiten dieser Kodex ueberhaupt erst zu erahnen, gewinnt man einen Einblick in die Erschuetterung, welche unsere kodifizierte Welt durch die Einfuehrung dieser Kodex mitmacht. Nicht also, dass es ueberall Lichtreklamen, Postern und Fernsehschirme gibt, erlaubt, die Radikalitaet unserer Revolution zu ersehen, sondern die Ueberlegung, dass diese Reklamen, Anschlagtaege und Schirme ueberhaupt erst die ersten und zogernden Artikulationsarten einer neuen Art sind, dem Leben eine Bedeutung zu geben.

Die Schwierigkeiten beim Erlernen der Benutzung der neuen Kodex sind keineswegs "technisch". Es ist nicht schwieriger zu filmen, als zu schreiben oder zu malen. Die Schwierigkeiten haben mit der Daseinsebene zu tun, auf der sich der Filmende befindet, (und eben; noch nicht richtig befindet). Er hat, um "richtig" zu filmen, mit seinem Apparat, seiner Filmrolle, seiner Schere und seinem Klebstoff "hinter" der Geschichte zu stehen, die vor dem Zuschauer abrollt. Er hat die Geschichte nicht nur von aussen zu sehen, sondern er hat mit Schere und Kleister in sie von aussen einzugreifen. Aber der Filmende ist alphanetisch vorprogrammiert, das heisst: programmiert, um in der Geschichte zu stehen und zu handeln. Er ist ein "Spieler", (drones), in einem Drama, und soll nun "Spieler" von aussen behandeln. Er soll keine Geschichte "erzuehlen", sondern er soll sie auseinander schneiden, zusammenkleben, "komponieren". Das ist beinahe unmoeglich, nicht weil es schwer waere, zu schneiden und zu kleben, sondern weil es fuer einen alphanetisch programmierten Mensch beinahe unmoeglich ist, das historische Daseinsniveau zu transzendieren. Die parallele Schwierigkeit hat fuer den urspruengeulichen Schriftsteller bestanden. Auch er musste zuerst lernen, dass es sich bei der alphanetischen Kode um ein Erzuehlen, und nicht um ein Darstellen mit neuen Mitteln handelt. Genau wie wir lernen muessen, dass es sich beim Video nicht um ein Erzuehlen mit anderen Mitteln, sondern um neue Bedeutungs-

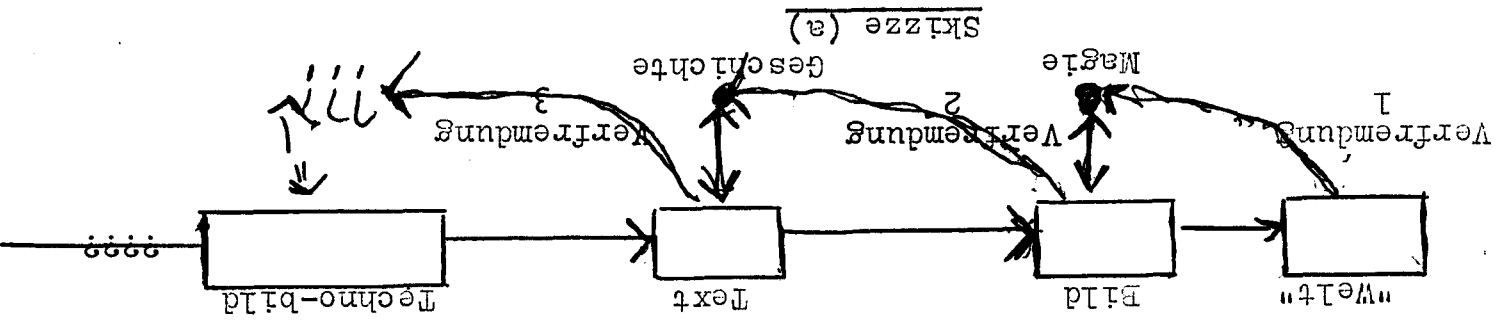
ebenen handelt. Die ersten Schreiber benutzten lineare Kodex vor allem, um Szenen zu kommentieren, und das Alphabet wurde auch tatsächlich erfunden, weil Szenen kommentarbedürftig wurden. Genauso benutzten wir die techno-imaginairen Kodex des Films, der Television, der Diapositive, vor allem um Geschichten neu zu erzählen, und diese Kodex werden auch tatsächlich erfunden, weil die Geschichten und die Geschichte überhaupt fragwürdig werden. Erst in der Praxis mit Buchstaben ging den Schriftsteller langsam ein Licht über das "Wesen" des Alphabets auf; dass es sich um eine lineare, klare und distinkte Kode handelt, welche weit mehr leisten kann, als Szenen zu kommentieren. Zum Beispiel kann sie den wissenschaftlichen Diskurs kodifizieren. Und erst in der Praxis mit Technologie bilden beginnt den gegenwärtigen Operatoren ein Licht aufzugehen, dass es sich bei diesen Kodex im "Wesentlichen" um neue Dimensionenformen handelt, welche weit mehr leisten können, als Geschichten zu erzählen. Was sie alles leisten können, das allerdings können wir gegenwärtig bestenfalls nur erahnen. Und doch genügt diese Ahnung, um die Gewissheit zu haben, dass wir eine Kodexform erfunden haben, welche der Welt und dem Leben in ihrer Bedeutung verleihen wird, an der wir selbst nicht mehr teilnehmen können.

Diese Gewissheit beherrscht uneingestanden die Stimmung der westlichen Kultur seit dem Beginn unseres Jahrhunderts, (seit die Technologie der beginn, langsam das Alphabet zu ersetzen). Und diese Stimmung hat seit dem zweiten Weltkrieg, (seit die Technologie in den Dienst der amphitheatralen Diskurse gestellt wurden), greifbare Aspekte gewonnen, (zum Beispiel die sich steigende Schwierigkeit einer Kommunikation zwischen Generationen, von denen die ältere vorwiegend alphabetisch, die jüngere vorwiegend techno-imaginaire programmiert sind). Man kann diese Stimmung der einbrechenden nach-alphabetischen Periode etwa so fassen: Es ist eine Zeit, in welcher beinahe ein jeder "schreiben" gelernt hat, das heißt; alphabetische Texte erzeugen und entziffern. Aber in welcher diese Texte immer "billiger" werden, das heißt weniger wert sind. Die Welt der Texte ist nicht mehr nur unsere kodifizierte Welt charakteristisch, obwohl sie weit dichter ist als je früher. Gegenfaktualisiert die Welt der Technologie immer intensiver, denn sie trägt eine neue Botschaft. Fast niemand hat jedoch bisher erlernt, diese neuen Kodex zu manipulieren, um die ihnen wesentliche Botschaft zu artikulieren. Denn die Bewusstseins Ebene, der diese Kodex entsprechen ist noch nicht erreicht worden. Daher sind diese Kodex so ausserordentlich gefährlich; sie programmieren uns, ohne in ihrem Wesen durchblicken zu lassen, und bedrohen uns daher als undurchblickliche Waende, anstatt uns als überblickliche Brücken mit der Wirklichkeit zu verbinden.

Das ist unsere Krise.

Es gibt zahllose Kodex und Typen von Kodex, mit denen sich der Mensch in der Vergangenheit umgab, mit denen er sich gegenwärtig umgibt, und mit denen er sich in der Zukunft umgeben kann, um den Abgrund der ihm von der Welt trennt, zu überbrücken zu versuchen. Es gibt keine ersichtliche Grenze für die Zahl der Bedeutungen und Typen von Bedeutungen, welche der Mensch auf seine absurde Einsamkeit zum Tod projiziert hat, projiziert und projizieren kann, um dem Leben einen Sinn zu geben. Die Möglichkeiten, mit anderen Bedeutungen zu vereinbaren, und sich dann mit ihnen darüber zu verständigen, sind unerschöpflich. Wenn also hier in dem Versuch, unsere gegenwärtige Krise zu erfassen, nur von drei Kodextypen die Rede ist, nur von drei Bedeutungstypen, nur von drei Typen einer Verständigung zwischen Menschen über den Sinn des Lebens, dann ist klar, dass es sich hier nicht um eine "allgemeine Theorie der Kodex" handelt. Es ist angebracht, die Selbstbeschränkung der vorliegenden Arbeit auf nur wenige Aspekte der Kommunikation neuerdings zu betonen, um dem Folgenden seinen Kompetenzbereich abzumessen.

Das Programm dieses Paragraphen ist, die "genetische", "historische", "diachronische" Besprechung der drei hier gemeinten Kodextypen im vorhergehenden Paragraphen A. durch eine "funktionelle", "strukturelle", "synchronische" Besprechung zu ergänzen. Die drei Kodextypen sollen nicht mehr beobachtet werden, wie sie im Lauf der Jahrhunderte angeblieben aufeinander folgen, und wie sie einander im Lauf der Zeit beeinflussen. Sondern es soll beobachtet werden, wie Bild, Text und Technobild einander gegenwärtig in der uns programmierenden Welt und im Inneren unserer eigenen Programme selbst überbrücken. Nicht also von "Aufstieg und Fall" des Alphabets soll hier die Rede sein, wie es der vorhergehende Paragraph tat. Sondern vom Schwanke der Rollen der Bilder, der Texte und der Technobilder in der kodifizierten Welt um uns herum, und in unserem Bewusstsein. Um aber eine Brücke zwischen der Anschauungsweise des Paragraphen A. und des Paragraphen B. zu schlagen, sei folgende, radikal vereinfachende, Skizze vorgeschlagen:



Im Licht der historischen Anschauungsweise kann diese Skizze etwa so gelesen werden: Der Mensch wird aus der "Welt" (Verfremdung¹), versucht, den klaffenden Abgrund durch Projektion von Bildern zu über-

bruecken, und dank feed-back zwischen Existenz und Bild gewinnt er einen Standpunkt zur "Welt", (magisches Bewusstsein). Im Lauf des feed-backs zwischen Existenz und Bild hoert das Bild auf, zu vermitteln, der Mensch verlaesst die Welt der Bilder, (Verfremdung²), und versucht, den Abgrund zwischen sich und der Bilderwelt durch Texte zu ueberbruecken. Dank dem nun entstandenen feed-back zwischen Existenz und Text gewinnt der Mensch einen neuen Standpunkt, (historisches Bewusstsein). Dieser feed-back jedoch macht im Lauf der Zeit die Texte opak, sie werden "unvorstellbar", und der Mensch beginnt, sie zu verlassen, (Verfremdung³). Aus der bodenlosen Standpunktslosigkeit versucht er gegenwaertig, mittels Technobildern zu den Texten zurueckzufinden.

Diese Lesart erlaubt, in die Skizze Jahreszahlen einzufuehren, etwa unter das Wort "Magie" die Zahl "bis 1.500 v. Chr.", und unter das Wort "Geschichte" etwa die Zahlen "1.500 v. Chr. bis 1.900 n. Chr." zu schreiben. Aber eine solche Turnuebung des Wiegens und Messens ist nicht die Absicht einer solchen "historisierenden" Lesart. Welt interessanter ist naemlich, in der Skizze die "historische Dialektik" der Vermittlungen zwischen Mensch und "Welt" zu ersehen. Etwas so; sobald sich der Mensch in der Welt befindet, ist er nicht mehr "unmittelbar" in ihr, und sie gewinnt fuer ihn Gegenfaesschen, (er muss sie ausklammern). Das Bewusstsein als Verneinung der Welt versucht, dank Bildern den Widerspruch zu ueberwinden, (uebermitteln). Dadurch entsteht ein neuer Widerspruch; zwischen Bild und Bewusstsein. In diesem Widerspruch dreht sich die Funktion des Bildes fuer das Bewusstsein um; anstatt zu vermitteln, stellt sich das Bild vor die Welt und verdeckt sie. Das Bewusstsein wird zu Verneinung der Bilderwelt, und versucht, dank Texten diesen Widerspruch zu ueberwinden. Dadurch entsteht ein dritter Widerspruch; zwischen Text und Bewusstsein. In ihm dreht sich die Funktion des Textes fuer das Bewusstsein um; anstatt zu vermitteln, stellen sich die Texte wie Waende zwischen Bewusstsein und Bildern, werden "unvorstellbar". Das von Texten programmierte Bewusstsein kann durch die Waende der Bibliotheken nicht mehr zu einem Weltbild, geschweigen denn zur "verlorenen Welt" selbst dringen. Das Bewusstsein wird so zu einem Spiegel, zu einer Verneinung seiner eigenen Texte. Das ist die gegenwaertige Lage; das Bewusstsein als Negation, welche versucht, in eine Position umzuschlagen, indem es Technobilder zu projizieren beginnt, welche den Widerspruch zu den Texten uebermitteln sollen.

Diese innere historische Dialektik der Mediationen, (die von Hegel die "Phaenomenologie des Geistes", von Marx "historischer Materialismus", von Schopenhauer "Wille und Vorstellung" genannt wurden), ist die Folge einer Lesart der Skizze, welche fuer das 19. Jahrhundert ausserordentlich bezeichnet war; eine sich ihrer Struktur selbst bewusst werden de Denkart. Deswegen kann behauptet werden, dass der Historizismus zu-

Gleich den Höhepunkt und den beginnenden Niedergang des geschichtlichen

Bewusstseins vorstellt. Die eben gebotene Lesart der Skizze befindet sich selbst in der Skizze, und zwar in dem Pfeil, der dort "Verleumdung" genannt wird.

Rueckt man an jenem Pfeil weiter vor bis zu den Fragezeichen, das heisst bis in die Gegenwart, dann kann man diese historische Anschauungsweise verlassen, und die Skizze, jetzt an ihrem aussereen rechts unteren Rand stehend, etwa wie folgt lesen:

Wo wir jetzt stehen, beginnen die Texte, und vor allem die der Wissenschaft, unvorstellbar zu werden. Ausserdem haben wir das Vertrauen zu den Geschichten und Aufzählungen der Texte, (zu Theorien, zu ideologischen Erklärungen usw.), verloren. Unsere Texte vermitteln nicht mehr, denn wir sehen hinter ihnen nicht mehr Bilder, sondern uns selbst als Erzeuger von Texten. (Hinter der klassischen Physik kein Bild der Natur, sondern Newton, hinter der Hegelschen Philosophie kein Bild des Menschen, sondern Hegel, hinter den Brudern Karamasow kein Bild der menschlichen Seele, sondern Dostojewski.) Gerade weil die Texte in diesem Sinn "durchsichtig"

wurden, sind sie fuer ihre Bedeutung, (naemlich fuer Bilder, welche die "Welt" bedeuten), undurchsichtig geworden. Wir sind der Welt der Texte entfremdet, gerade weil wir sie als eine von uns erzeugte Welt durchblicken.

Selbstredend koennen wir versuchen, die Texte beiseite zu schieben, und zu den von ihnen verdeckten Bildern, (zur Imagination, zur Welt der Eibildung), zurueckzukehren. Aber dann erkennen wir, dass dies eine Welt ist, die wir nicht mehr "begreifen" koennen, weil wir naemlich so programmiert sind, dass wir begreifen muessen, bevor wir uns vorstellen koennen. Der Abgrund zwischen uns und der Welt der Vorstellungen ist fuer uns nur dank Begriffen ueberbrueckbar, ausser wir seien bereit, (wie die Drogen und aehnliche Tendenzen beweisen), den Sprung ueber die Texte hinweg in die Magie zu wagen. Das Problem des "Ueberspringens" der Texte, des "Eindringens in tiefere Bewusstseins Ebenen", usw., wird in der so genannten Skizze zu einem Problem der "Rueckuebersetzung" aus einer Kode in ihre Meta-kode; Imagination, in unserer Lage, erscheint nicht mehr als ein Schritt zurueck aus der Welt, um sie zu sehen, sondern als ein Schritt zurueck aus Texten, also als genau umgekehrte Bewusstseinsbewegung.

Falls wir die verzweifelte Absichtlichkeit einer solchen Wendung vom Begriff weg und zur Vorstellung hin erfasst haben, dann erneuert sich den Versuch zu besprechen, auch die Bilder auszuklammern und in die "konkrete Welt" unter Ueberspringung aller Kommunikation ueberhaupt unterzutauchen. Auch dieser Versuch ist selbstredend, ganz wie der Versuch des Zwingens der Eibildungskraft, fuer unsere Krise charakteristisch, und es genuegt, um dies einzusehen, die Skizze (a) vom jetzt eingenommenen Stand-

punkt zu lesen. Aber dieser Blick auf die Skizze genügt auch, um die Verzertheit und Verschröbenheit einer solchen Verneinung der menschlichen Daseinsform, (der "Existenz"), einzusehen; man kann nicht natürlich sein "wollen", oder eine "Unio mystica" erleben "wollen".

Betrachtet man jedoch die Skizze (a) von dieser "synchronischen" Anschauungsweise aus weiter, dann kann man fuer solche Versuche in Richtung "Bild" und "Welt", (etwa in Richtung "trip" und "hare Krishna") allerdings Verstaendnis haben. Denn die Alternative in unserer kritischen Lage ist, noch weiter nach rechts unten aus der Skizze zu ruecken, und in den Abgrund der Fragezeichen zu stuerzen, von dem aus Technobilder vereinbart werden. Aber handelt es sich denn tatsaechlich um eine Alternative?

Sind wir nicht schon tatsaechlich in jenem Abgrund? Und wird uns dies nicht taeglich durch die steigende Flut der uns programmierenden Technobilder vor Augen gefuehrt, in die Ohren gepaukt, kurz "audiovisuell" bewiesen? Wir haben, in Wirklichkeit, nur folgende Alternative:

Wir koennen vor der Lage unserer kodifizierten Welt, so wie sie skizzenhaft dargestellt wurde, die Augen schliessen. (Und das tun wir meistens.) Dann muessen wir zugeben, dass wir in einer unvorstellbaren Welt leben, naemlich in einer Welt, die von der kodifizierten nicht vermittelt, sondern versteht wird. Und nicht nur ist unsere Lebenswelt dann unvorstellbar, sie ist auch unbegreiflich. Denn die Technobilder beginnen, die unvorstellbaren Texte zuzudecken, und sie unbegreiflich zu machen. Eine solche Formulierung darf nicht irrefuehren; wir leben in einer unvorstellbaren und unbegreiflichen Welt, nicht, weil wir in philosophischem Schauer vor ihr wie vor einem Wunder stehen, sondern weil sie fuer uns von unbedeutenden Begriffen und unbedeutenden Bildern verdeckt ist, welche eine Art Leinwand bilden, gegen die sich die Technobilder als "Welt mit dem Inex vier" projizieren, (siehe Skizze a).

Mit anderen Worten; die eine Alternative ist, in einer bedeutungslosen Welt zu leben, sich selbst bedeutenden kodifizierten Welt ein sinnloses Leben zu fuehren. Das ist die Zukunft als Totalitarismus. Die andere Alternative ist, die Koden der Technobilder in den Griff zu bekommen, und, gemeinsam, eine neue Art von Bedeutung zu projizieren. Es ist nicht einzusehen, wie sonst dem Individuellen und kollektiven Wahnsinn eines Daseins in einer von Technobildern kodifizierten Welt zu entriemen, von Bildern also, welche nichts als sich selbst bedeuten. In den undurchdringlichen Waenden bedeutungsloser Bilder zu Leben ist die eine Alternative. Die andere ist, aus diesen Bildern Bruecken zur Welt zu machen. Das ist unsere Krise. Das ist, was die zweite Lesart der Skizze (a) zu zeigen beabsichtigt sein wird.

(a) Bilder: Dieser Begriff soll in der Folge eine spezifische Bedeutung haben, namentlich: mit Symbolen bedeckte Flächen. Damit gewinnt er an Reichweite im Vergleich zu seiner Bedeutung in der Umgangssprache, weil auch Flächen wie Landkarten und zweidimensionale Modelle unter ihn fallen. Andererseits werden dreidimensionale Objekte, zum Beispiel Stäbchenbilder und Bühnenbilder, ausdrücklich aus seiner Bedeutung ausgeschlossen. Die vorgeschlagene Definition des Begriffs "Bild" erlaubt, es folgendermassen zu beschreiben: es ist eine Fläche, in welcher sich Symbole so zu einander verhalten, wie sich angennommenerweise die Bedeutungen dieser Symbole im vierdimensionalen Zeit-Raum zu einander verhalten. Mit anderen Worten: ein Bild ist eine Reduktion der "konkreten", vierdimensionalen Verhältnisse auf zwei Dimensionen.

Gegen eine solche Beschreibung der Bilder werden sich, mit Recht, heftige Einwände erheben. Man wird sagen, dass viele Bilder nicht verstanden werden können, sondern nur mögliche Verhältnisse abzubilden, also nicht zu zeigen, wie die Welt ist, sondern wie sie sein kann oder sein soll. Dass es nicht nur Strassenkarten in der Bilderwelt gibt, sondern auch Entwürfe für zu erzeugende Maschinen. Und man wird weiter argumentieren, dass gerade solche "projektive" Bilder das Wesentliche der Einbildungskraft, der Imagination, ausmachen; dass sie projektiv, visionär ist. "Imagination haben" heisst nicht so sehr, die Sachlage so wie sie ist zu sehen, sondern zu sehen, wie sie sein kann, wie sie sein soll, und was man tun kann, damit sie werde, wie sie sein soll. Der Einwand ist richtig. Aber seine Schlagkraft soll in Beispielen überprüft werden, um zu zeigen, dass die vorgeschlagene Beschreibung der Bilder nichtsdestoweniger standhält. Die Wandmalereien in Lascaux können als "prospektive Projektionen" angesehen werden: ihre Absicht ist wahrscheinlich nicht, "konkrete" Sachlagen darzustellen, (etwa einem Anatomieunterricht an Fontes zu dienen), sondern gewünschte Sachlagen zu entwerfen, (der "Jagdmagie" zu dienen). Sie wollen nicht zeigen, wie Fontes sind, sondern was man tun soll, um sie zu jagen. Andererseits ist an einer Strassenkarte Michelin von Magie nichts zu merken; sie zeigt nicht, wie Strassen sein sollen, sondern wie sie tatsächlich sind. Und doch dienen sie selbstredend einem "Wert"; sie zeigen dem Autofahrer, was er tun soll, um von einer Stadt in die andere zu kommen. Sie sind "gute Bilder", falls sie dem Autofahrer dienen, und das tun sie, falls die tatsächliche Sachlage wiedergeben. Und dasselbe gilt von den Bildern in Lascaux; sie sind "gute" Bilder, falls sie zu Jagdglück verhelfen, und das tun sie, falls sie die Anatomie der Fontes richtig wiedergeben.

Es ist also richtig, dass hinter den meisten Bildern, (und wahr-scheinlich überhaupt hinter allen), ein "deontologisches" Motiv steht; sie wollen zeigen, was sein soll. Aber dieses Motiv schliesst von selbst

ein "epistemologisches" Motiv ein; man kann nicht zeigen, wie sich die

Dinge verhalten sollen, ohne gezeigt zu haben wie sie sich tatsächlich

verhalten. Und selbstredend ist auch die umgekehrte Behauptung richtig;

man kann nicht zeigen, wie sich die Dinge tatsächlich verhalten, ohne

dabei vom Wunsch bewegt zu sein, diese Sachlage zu ändern. Jeder Ver-

such, den "deontologischen" Aspekt der Imagination von seinem "epistemö-

logischen" zu trennen, muss scheitern; alle Bilder sind zugleich Landkar-

ten und Landkarten, wenigstens in manchen der eine, in manchen der ande-

re Aspekt vorherrscht.

Der andere heftige Einwand gegen die vorgeschlagene Beschrei-

bung der Bilder kann etwa wie folgt lauten: Viele Bilder sind weder Land-

karten noch Entwurfe fuer Jagd oder Hauserbau, sondern "geteilte" Flä-

chen, Fläachen, welche man als Selbstzweck ansieht. Und gerade diese Art

von Bildern wird gemeint, wenn man gemeinhin von Bildern redet. Ein Ma-

ler ist gerade eben kein Geometer oder Designer; er erzeugt nicht nutz-

liche Werkzeuge, sondern eben interessante Fläachen. Man kann dies den

"aesthetisierenden" Einwand nennen. Er ist weit weniger berechtigt als

der erste. Denn ein Engagement an "Schoenheit", (oder an "Originalität"

usw.), kann als Symptom des Verlusts von Imagination angesehen werden; et

was ist "schoen", nicht weil es "schoen" sein will, sondern weil sich da-

rin eine Einbildungskraft aussert. Und doch muss auch dieser Einwand

aus dem Weg geräumt werden.

Die Trennung von "Kunst" und "Mechanik" ist, wie noch zu zei-

gen ist, eine Folge der Erfindung des Buchdrucks. Bilder werden Kunst-

werke, sobald sie aufhören, die dominante Kode zu sein; sie werden nur

"schoen"; weil sie nicht mehr "gut" und "wahr" sein können. Aber dadurch

werden sie auch opak; nicht mehr durchsichtig fuer die Welt, sondern Selbst-

zweck. Vorher, als Bilder noch illustrierten, waren sie "schoen"; soweit

sie eben "gut" und "wahr" waren; wie eine Landkarte und ein Projekt fuer

Hauserbau "schoen" sind. Ein byzantinischer Ikon ist schoen, nicht weil

er ein "Kunstwerk" ist, sondern weil er dem Betenden dient, und das tut

er, weil er die "transzendente" Sachlage abbildet. Man konnte also, vor

dem Sieg des Alphabets ueber die Bilder, ihre aesthetische Dimension von

ihren deontologischen und epistemologischen nicht trennen; alle Bilder

waren in jenem Mass schoen, in dem sie "gute" Projekte und "wahre" Land-

karten waren.

Aber selbst in der gegenwaertigen Dekadenz der Bilder zu einer-

seits Kunstwerken und andererseits Kitsch ist der "aesthetisierende" Ein-

wand nicht aufrecht zu halten. Bilder sind, selbst wenn sie nur an Waen-

den herannahen, mehr als "schoen"; sie sind Modelle fuer verschiedene

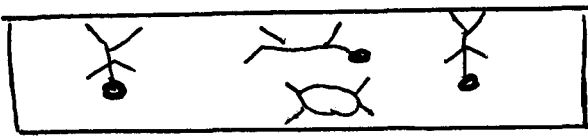
Arten, die Welt zu erleben. Man muss nicht einer romantischen Ideologie

verfallen, und den "Kuenstler" als Sinnesorgan der Menschheit ansehen, oder

gar in der "Kunst" ein "Entworfenes" erkennen wollen, um zu sehen, dass wir beim Anblick eines Bildes von Goya einen anderen Blick auf die Welt gewinnen als beim Anblick eines Bildes von Matisse. Selbst in ihrer gegenwärtigen Dekadenz sind Bilder Erlebnismodelle, und haben daher ethische und epistemologische Aspekte, (auch die sogenannten "abstrakten"). Selbst heute kann man zum Beispiel von Kitschbildern sagen, sie seien verlogen. Und dies erlaubt, den ästhetisierenden Hinwand so aus dem Weg zu räumen: es ist schwer zu sagen, was "Schönheit", "Originalität", "Interessantheit" usw. meint, aber was immer es meint, es hat mit Information zu schaffen. Bilder, (und überhaupt alles), sind desto "schöner", je mehr sie informieren. Das heißt also; Landkarten und Modelle sind.

Kurz; trotz solcher Einwände ist die Beschreibung der Bilder als Reduktionen der vierdimensionalen Verhältnisse auf zwei Dimensionen aufrechtzuerhalten, falls man dabei zugeibt, dass eine solche Reduktion vom Willen nach Veränderung der Welt und auf Erkenntnis der Welt, und infolgedessen von der Tendenz zur Schönheit, (Information), motiviert ist. Kurz falls man zugeibt, dass Bilder Versuche sind, den Abgrund zwischen Mensch und Welt zu überbrücken. Nun erfordert eine solche Beschreibung der Bilder eine Definition des Begriffs "Imagination", welche nicht ganz mit jenem zusammenfällt, an die wir gewohnt sind. Imagination, (Einbildungskraft, denn im Deutschen ist "Bild" nicht ganz genau "Image" wie in den meisten anderen westeuropäischen Sprachen), soll hier jene Fähigkeit bezeichnen, vierdimensionale Raumzeitverhältnisse auf zwei zu reduzieren, (Bilder zu machen), und jene andere Fähigkeit, von solchen zweidimensionalen Reduktionen auf die gemeinte vierdimensionale Welt zurückzuschließen, (Bilder zu deuten). Diese beiden Fähigkeiten sind selbstredend die beiden Seiten einer Münze; Imagination ist die Fähigkeit, in Bildern zu kodifizieren und zu dekodifizieren. Eine solche Definition, obwohl sie scheinbar mit den meisten landläufigen wenig gemein hat, bestreitet dies nicht im Grunde, denn sie zeigt, dass es sich bei der Imagination, (wie immer man sie definieren moege), um eine Fähigkeit handelt, welche mit Bedeutungen, also mit Symbolen und Kodexen, zu tun hat.

Wie Imagination funktioniert, soll an folgender Skizze untersucht werden:




Skizze (b).

Versuchung nicht zu verfallen, dieses Verhältnis der Symbole zu einander auf ihren Typus zurückzuführen, (es sind Piktogramme), sei eine weitere Skizze vorge schlagen: H-O-H . Die in diesem Bild enthaltenen Symbole

Skizze (b₁)

Le sind nicht Piktogramme, sondern Ideogramme, von denen zwei je ein "Wasserstoffatom", und das dritte ein "Sauerstoffatom" bedeuten. Trotzdem verhalten sie sich im Bild zu einander, wie sich ihre Bedeutungen angeben in der vierdimensionalen Raum-Zeit, nämlich im Wassermolekül, zu einander verhalten. Es wird daher klar, dass der "repräsentative" Charakter der Bilder, nämlich die Tatsache, dass sie "konkrete Verhältnisse" abbilden wollen, nicht mit der Ähnlichkeit ihrer Symbole mit deren Bedeutungen erfasst wird. Imagination kann demnach nicht die Fähigkeit sein, Ähnlichkeiten zu erzeugen und zu erschließen.

(Übrigens: die "Ähnlichkeit" der Bilder, ihr "Realismus", ist problematisch. Es muss gefragt werden, ob das Symbol "X" seiner Bedeutung "Sonne" tatsächlich ähnlich ist als das Symbol "H" seiner Bedeutung "Wasserstoffatom". Es ist möglich, zu argumentieren, dass wir nicht in "X" die Sonne, sondern in der Sonne "X" wiedererkennen, weil die Konvention, welche dieses Symbol einst erzeugte, so tief verankert ist, dass wir das Symbol auf seine Bedeutung zurückprojizieren. Andererseits kann argumentiert werden, dass das Symbol "H" in einer ideographischen Kode zu einem piktographischen Symbol in einer anderen Kode führen kann, das etwa folgendermassen aussehen könnte: "  ". Der Kreis in diesem Piktogramm wurde dem Elektron im Wasserstoffatom, und der Punkt seinem Kern entsprechen. Dieses Piktogramm kann nun selbst wieder als Bild eines Wasserstoffatoms angesehen werden, weil sich seine Symbole darin so zu einander verhalten, wie deren Bedeutungen angeblich in der "konkreten" Lage des Wasserstoffatoms. Aber es ist klar, dass dabei von einer "Ähnlichkeit" zwischen Symbol und Bedeutung keine Rede sein kann. Diese beiden Argumente lassen sich dann auf das Problem des "Realismus", der "Mimese" usw. überhaupt ausdehnen, aber dies wurde den Rahmen und die Absicht der gegenwertigen Diskussion sprengen.)

Imagination kann also nicht die Fähigkeit sein, Ähnlichkeiten zwischen den Gegenständen der Welt einerseits und den Vorstellungen davon andererseits herzustellen. Sondern sie ist die Fähigkeit, und die Verhältnisse zwischen den Gegenständen der Welt vorzustellen, und zwar als Verhältnisse zwischen Symbolen auf Flächen. Dies wird klar, wenn man versucht, die beiden Skizzen (b) und (b₁) in Texte, (Lineare Kodex), zu übersetzen. Etwas: "Zwei Menschen und ein Hund gehen mit tags spazieren" und "2H + O = H₂O". Bei solchen Übersetzungen gehen die vorgestellten Verhältnisse "oben", "rechts", "zwischen" usw. verloren, um von Begrifflichen Verhältnissen wie "zwei", "gehen", "+", "="

ersetzt zu werden. Dieses Ersetzen vorgestellter Verhältnisse durch begriffliche heisst eben "erklären". Die Frage nach der Imagination wird demnach zur Frage nach der Vorstellung von Verhältnissen.

Man kann darauf folgende Antwort versuchen: Imagination ist das Vorschlagen und Annehmen einer Ueberinkunft, wonach "konkrete", vier dimensionale Relationen erkenntlich werden, wenn sie zweidimensional dargestellt werden. Diese etwas gequälte Formulierung ist die Folge der Tatsache, dass ja solche "konkreten Verhältnisse" unmittelbar eben nicht erkenntlich sind, denn sonst müssten sie ja nicht vermittelt oder übermittelt werden. Wüsste man, wie die Dinge liegen ohne sich ein Bild der Lage gemacht zu haben, dann würde man eben keine Bilder machen. Imagination ist eine Fähigkeit, den Abgrund zwischen der unerkenntlich gewordenen Welt und dem erkennen wollenden Menschen durch Bilder zu überbrücken, zu vermitteln. Also kann man Bilder nicht machen, um eine bekannte Lage zu imitieren, (abzubilden), sondern umgekehrt, man macht Bilder, um eine unbekante Lage vorstellbar zu machen. Die etwas gequälte, oben gebotene, Formulierung, welche mit dem Vorschlagen und Annehmen von Ueberinkunften operiert, will dieser Tatsache Rechnung tragen. Denn da die "konkrete Lage" nicht die Vorlage von Bildern sein kann, kann diese Vorlage nichts anderes sein als eine Ueberinkunft betrifft der "konkreten Lage". Darum ist auch das Wort "konkret" in Anführungszeichen zu setzen.

Die Formulierung ist gequälte, weil es ausserordentlich schwierig, ja qualvoll, ist, ueber die Bilder hinaus zu ihren Bedeutungen hin, naemlich eben zu den benannten "konkreten Verhaeltnissen" hin zu denken. Die Umoeglichkeit aber Notwendigkeit, die "Wirkllichkeit" zu denken, kommt hier zu Worte. Man kann ihr jedoch ausweichen, wenn man sich auf die Ueberinkunft konzentriert, auf welcher die Kode der Bilder aufgebaut ist. Diese Ueberinkunft lautet; die "Wirkllichkeit" ist so gestaltet, dass sie flach wird, wenn man die Tiefe aus ihr abstrahiert, und stillsteht, wenn man die Zeit aus ihr abstrahiert. Imagination ist die Faehigkeit, eine so konventionierte Wirklichkeit darzustellen. Und das heisst; aus konventionierten vier Dimensionen zwei, naemlich Tiefe und Zeit, zu abstrahieren. Und diese so abstrahierte konventionelle Welt soll dann die Welt der konkreten Verhaeltnisse bedeuten, in die der Mensch verstrickt ist, aber aus der er sich verfreundet hat. Kurz: Imagination beruht auf Konvention bezueglich der Bedeutungen der zu manipulierenden Symbole; sie ist eine Faehigkeit; spezifische Kodex zu erzeugen. Daher ist Imagination keine in Einsamkeit ausgeuebte Faehigkeit, und noch weniger eine "Gabe"; so wie sie hier definiert wird, ist sie eine der Methoden, dank deren Menschen sich untereinander verstaendigen, um der Welt und dem Leben darin einen Sinn zu geben, und man muss sie lernen. Bilder machen und sie deuten ist eine "Technik".

Allerdings eine uralte Technik, welche so tief in uns programmiert

ist, dass wir uns ihrer Kunstlichkeit, ihrer Konventionalität, nur un-
gemein schwer bewusst werden können. Wenn wir uns ein Bild ansehen, um
es zu entziffern, dann sind wir uns nicht bewusst, dass wir vor einer
Aufgabe stehen, welche jener des Entzifferns viel oberflächlicherer Ko-
den, zum Beispiel der Entzifferung von Telegrammen in Morssekoden oder
der Entzifferung einer chemischen Formel verwandt ist. Wir sind uns
dessen nicht bewusst, dass die imaginären Verhältnisse "rechts" und
"oben", welche die Symbole im Bild ordnen, ebenso konventionell sind
wie die Morseverhältnisse, welche Punkte und Striche so ordnen, damit
tief den Kenner der Kode "... den Buchstaben "s" bedeute. Wir sind

uns dessen im Fall des Bilderdeutens nicht bewusst, und wir können uns
dessen nur aussert schwer bewusst werden, (und daher die Genauigkeit
dieser ganzen Formulierung), weil wir programmiert sind, an die Konven-
tionalität, die Kunstlichkeit, die Technizität der Bilderkoden zu ver-
gessen. Wir sind programmiert, an sie zu "glauben", und das heißt: in
den Bildern eben nicht Meditationen, sondern Abbilder zu sehen. So, als
ob sie nicht von uns aus gegen die Welt, sondern von der Welt aus uns
entgegen projiziert wären. Mit anderen Worten: wir sind programmiert,
nicht durch die Bilder die Welt zu sehen, sondern die Welt als einen
Kontext von Bildern zu sehen. Und sobald wir uns dieses Programms be-
wusst werden, bricht es zusammen.

Für Menschen, welche sich der Konventionalität der Bilderkoden
nicht bewusst sind, ist die Welt nicht so strukturiert, als ob sie in
Bildern dargestellt werden könnte, sondern sie ist tatsächlich in Bil-
dern darstellbar, und das heißt: sie ist szenisch. Sie können daher
zwischen einer "wirklichen" und einer "imaginären" Welt nicht unterschei-
den, denn die Bilderwelt ist für sie die wirkliche Welt, aus der zwei
Dimensionen abstrahiert wurden: sie ist die erstarrte Oberfläche, (die
"Haut"), der Wirklichkeit. Sobald von "imaginärer Welt" gesprochen wird,
ist die Imagination gefordert, (und sobald Plato von Mythen redet, ist
der Mythos gefordert). Denn solche Menschen, (zum Beispiel Kleinkinder,
angehörige sogenannter "primitiver" Kulturen usw.), haben nicht tatsäch-
lich eine "lebhaft" oder "reiche" Imagination, wie wir zu glauben geneigt
sind. Im Gegenteil: die Imagination derer, die durch die Säuren und Lau-
gen der Kritik an Bildern und Texten gegangen ist, ohne sich aufzulösen,
(zum Beispiel die der Wissenschaftler), ist weitaus lebhafter und reicher.
Die Imagination derer, bei denen das Programm für Bilderkoden noch unge-
stört ist, ist gefordert, weil sie bei ihnen die einzige Fähigkeit ist,
den Abgrund zu überbrücken, der sie von der Welt trennt. Die Bilderwelt
ist für sie die Vermittlung, (siehe "Magie" in Skizze a). Daher ist für

sie die Bilderwelt zugleich schützend und entsetzlich.

Fuer uns, welche in Skizze (a) nicht auf dem Standpunkt "Magien",

sondern am unteren rechten Rand stehen, (und daher die Bilderwelt von einem Abstand aus sehen, welcher fuer Menschen unerreikbaar ist, welche fuer die Bilderkode programmiert sind), ist das Entziffern von Bildern weniger aufre-

gend. Versuchen wir nun, die Funktion der Imagination zu untersuchen, dann sollten wir dabei nicht vergessen, dass unsere eigene Imagination sich auf einer anderen Ebene als die der ersten Bildermacher, der kleinen Kinder, der

"Primitiven", der Analphabeten usw. abspielt. In der folgenden Untersuchung muss diesem Umstand implizit Rechnung getragen werden:

Skizze (b) sei ein Bild, das es gilt, zu entziffern. Es ist eine Information enthaltende Flaechе. Dies ist auf einen ersten, die Flaechе umfassenden, Blick zu ersehen. Die Information ist auf der Flaechе ausge-

breitet, und fuer jeden, der den Schluessel der Kode besitzt, vertuegbar. Sie wird sozusagen "auf einem Tablett serviert". Man kann diese Art von

Information eine "synchronisierete" Botschaft nennen, weil die Elemente, aus der sie besteht, gleichzeitig zur Veruegung stehen. Um eine solche

Art von Information zu empfangen, muss man sie zersetzen, analysieren. Man muss "ihre Synchronisierete diachronisieren". Man muss zum Beispiel

zuerst den einen "Mann", dann die "Sonne", dann den "zweiten Mann", und dann den "Hund" betrachten, um die Verhaeltnisse, die diese Elemente ver-

binden, herauszufinden. Diese Art des Schauens kann ein "Betasten", ("scan-ning"), genannt werden, eine Technik, die uns vom Film her bekannt ist. Und

zwar entziffert man die Botschaft immer "besser", je oeffter man mit den Augen ueber die Flaechе gleitet, und je Versuehlungen der Wege werden,

welche die Augen auf der Flaechе verfolgen. Im ersten, alles umfassenden, Blick, hat man einen Eindruck der vertuegbaren Informationen gewonnen, und

dieser Eindruck "vertieft" sich immer mehr, je laenger die Botschaft ana-lysiert wird. Und dies kann als eine Beschreibung der Funktion der Imagi-

nation in ihrem entziffernden Aspekt angesehen werden. Ihr kodifizierender Aspekt bildet dazu die Gegenseite; es ist ein "Synchronisieren von Diachro-

nizitaeten", also ein Komponieren von Elementen auf eine Flaechе, um eine Information zu synthetisieren.

Betrachtet man nun diese Funktion der Imagination etwas genauer, dann erkennt man daran eine ganz spezifische Zeitstruktur, naemlich die

der Waederkehr. Das Synchronisieren von Diachronizitaeten, welches zum Komponieren von Bildern fuehrt, und das Diachronisieren von Synchronizita-

taten, welches erlaubt, diese Bilder zu entziffern, ist im Grunde eine fuer die Imagination spezifische Zeitpraxis; die Zeit kann zu Kreisen gebogen werden. Und fuer Menschen, welche fuer die Bilderkode programmiert sind, ist diese spezifische Zeitpraxis die einzige Zeit Erfahrung; fuer sie ist die "konkret" erlebte Zeit eben jene Zeit der zirkulierenden Waederkehr, die Zeit der Komposition und Analyse.

Die Zeit im Bild ist ein Strom, der innerhalb der Oberflaeche, (innerhalb der Szene), fließt, um deren Elemente zusammenzuhalten. Der Rahmen des Bilds ist das Gefaess, innerhalb dessen die Zeit strömt. Er selbst ist demnach nicht "zeitlich", sondern jener Ort, in welchem sich Zeiten sammeln. Das eben macht, dass das Bild eine Szene bedeutet; dass es ein Ort ist, innerhalb dessen sich Zeiten, (Taten und Leiden, Handlungen und Behandlungen), sammeln. Diese in der flaeche kreisenden Zeiten ordnen daher die Elemente oertlich; "rechts", "links", "oben", "unten", "groesser", "kleiner". Sie ordnen sie nicht zeitlich, etwa "vorher", "naeher", "waehrend", denn die Zeiten sind selbst Kategorien des Ortes. In der Skizze (b) ist es sinnlos, von der "Sonne" zu sagen "sie komme vor oder nach dem Hund", denn je nach der Richtung des kreisenden Auges wird sie einmal frueher, und einmal spaeter als der "Hund" gesehen. uebrigens ist so ein Versuch, lineare Verhaeltnisse ins Entziffern des Bildes zu schmuegeln, und etwa vom ersten "Mann" zu sagen, er komme vor dem zweiten, ein Beweis fuer die Schwierigkeit, unsere Linearitaet aus der Imagination auszuklamern.

Die kreisende Zeit der Imagination, die Zeit der Saat und der Ernte, des Tags und der Nacht, der Geburt und des Todes, ist, vom Standpunkt "Geschichte" auf Skizze (a) gesehen, "ewig", das heisst: Stillstand. Es hat bei ihr zum Beispiel keinen Sinn, von Ketten, (zum Beispiel Kausalketten), zu sprechen. Die Ernte ist ebenso Ursache der Saat wie die Saat Ursache der Ernte ist, und man kann die Nacht aus dem Tag ebenso wie den Tag aus der Nacht erklaren. Da es sinnlos ist, zu sagen, dass ein Element "vor" dem anderen komme, kann man ebensogut behaupten, die Sonne koenne nur dann aufgehen, wenn der Hahn kraecht, wie der Hahn koenne nur kraehen, wenn die Sonne aufgeht. Das Verhaeltnis "Sonne - Hahn" ist eine Synchronisation von Diachronien, ein "Zusammen", und eins ist ohne das andere unvorstellbar. Daher ist auch Tod ohne Wiedergeburt unvorstellbar; Tod und Geburt "geh hoeren" zusammen. Dieses Zusammensehen der Elemente, diese Komplementaritaet aller Elemente zu einer Ganzheit der Szene, dieses Ordnen des Raums durch die kreisende Zeit, das eben heisst: "magisches Bewusstsein". Die Wirklichkeit als einen Kontext von Szenen erleben. Betrachtet man Skizze (b₁), dann wird diese uns nicht mehr unmitteibar zugaeugliche Bewusstseins Ebene etwas klarer. Das Bild **H-O-H** steht in einem Rahmen, innerhalb dessen die kreisende Zeit die Elemente raemlich ordnet. Es bedeutet eine Szene. Man kann sie naemlich auf zwei Seiten hin auseinanderröllen. Naemlich: "2H + O = H₂O", und "H₂O = 2H + O". Bei der ersten Erklaerung sind Wasserstoff und Sauerstoff Ursachen des Wassers, bei der zweiten sind sie Folgen des Wassers. Denn die erste Erklaerung sieht die vom Bild gemeinte Szene als Endpunkt eines synthetischen Prozesses an, und die zweite als Ausgangspunkt eines analytischen Prozesses. Beide Erklaerungen ordnen die Elemente zeitlich.

Dabei geht aber die urspruenglich im Bild enthaltene Information verlo-

ren. Denn diese Information betrifft gerade das raemliche Verhaeltnis

zwischen den Elemente H, O, H innerhalb einer Sachlage, (einer Szene), und

gerade nicht ein prozessuales Verhaeltnis. Das vom Bild gemeinte Wasser

molekuel ist eine Szene, innerhalb derer eine Zeit kreist, und das von

den beiden linearen Erklarungen gemeinte Wassermolekuel ist ein histo-

risches Ereignis innerhalb einer sich in der Zeit aufrollenden Kette.

Vergleicht man die Flaechen des Bilds mit den Zeilen seiner lineä-

ren Erklarungen, hat man selbstredend noch nicht jenes Klima des magi-

schon Bewusstseins erfasst, das mit den Worten "Schutz und Entsetzen"

gemeint war. Es ist nicht ohne weiteres einzusehen, warum das Bild **H-O-H**

zugleich bergend und drohlich, also "heilig", sein sollte, waerend der

Text " $2H + O = H_2O$ " eine Profanation, (Auseinandersetzung), dieser Hei-

ligkeit sein sollte. Erst wenn man bedenkt, dass die im Bild herrschen

de Ordnung einen ganz anderen Charakter hat als die Ordnung des Textes,

beginnt man, das sakrale Klima der Imagination zu erahnen. Die Ordnung

naemlich, die im Bild herrscht, ist nicht eine "erklarende" Ordnung, wie

die der Texte, sondern eine "totale" Ordnung. Verhaeltnisse vom Typ "oben"

und "rechts" sind "absolute" Verhaeltnisse, sie bedeuten auch "erhaben"

und "richtig". Wenn man sie relativisiert, und "ueber" und "rechts von"

sagt, dann hat man die im Bild enthaltene Information verloren. Die "Son-

ne" in Skizze (b) steht nicht "ueber" dem Hund, sondern oben im Bild, und

da sie dort steht, ist sie "hoeher", "erhabener", "herrlicher" usw. als

der Hund. Sonne und Hund stehen in einem "absoluten", vom Bild vorgeform-

ten, Verhaeltnis, sie stehen jeder an seiner "richtigen" Stelle. Die

kreisende Zeit ordnet die Elemente im Bild "gerecht", "richtig", das heisst

in erhabene und infame, richtige und linkische, herrschende und unterwor-

dene Stellen des Bildes. Im Bild **H-O-H** nimmt das Element "O" eine zent-

rale, wichtige Rolle ein, es beherrscht die Szene. Von diesem ethischen

und aesthetischen, ("sakralen"), Klima ist in der Gleichung " $2H + O = H_2O$ "

nichts mehr zu spueren.

Wer sich mit der Welt durch Bilder verbindet, wer sie als Szene

erlebt, wer auf der magischen BewusstseinsEbene steht, kurz; wer imagina-

tiv lebt, fuer den ist die Welt zugleich richtig und entsetzlich. Sie

ist "heilig". Und da wir uns alle sehr oft auf dieser Ebene befinden,

(sei es, weil wir in ihr verankert sind, sei es, weil wir sie "heraufbe-

schworen" koennen, sei es, weil wir andere BewusstseinsEbenen "ausklam-

mern" koennen), da wir alle ueber Imagination verfuegen, koenne wir alle

diese "Heiligkeit" der Welt und des Lebens in ihr empfinden. Wir koennen

die Welt als "Hierophante", (als Erscheinen-Lassen des Heiligen), als

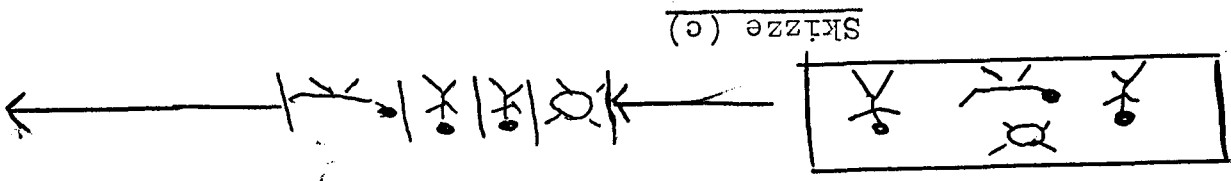
"voller Goetter", als "wertvoll" ansehen. Es ist nichts "Primitives" an

einer solchen Weltanschauung; sie steht nur "historisch" hinter oder unter

der profanen Weltanschauung der erklärenden Texte, aber nicht "bildlich". Wenn man glaubt, "früher" sei weniger gut als "später", und "älter" sei weniger wahr als "jünger", dann hat man die Verhältnisse der die Linien-
 ren Kodex ordnenden Informationen falsch, nämlich "bildlich", gelesen.
 Der magische Standpunkt zur Welt ist vom historischen Standpunkt gesehen
 weder schlechter noch falscher als dieser, sondern eben nur älter. Und
 man gleitet unter der Hand auf ihn, wenn man sagt, er sei falscher. Ebenso
 wie jene, welche, (besonders in Ländern der Dritten Welt), das "Erobern des
 historischen Bewusstseins als des höheren" verteidigen, tatsächlich auf
 der magischen Bewusstseinsstufe stehen.
 Zu sagen, "jeder Baum birgt einen Gott, jede Quelle eine Nixe,
 jeder Mensch eine Seele", ist im Grunde nichts als zu sagen, dass jedes
 Ding "unsichtbar" mit allen anderen verbunden ist, und zwar so, dass diese
 Verhältnisse ein Bild ergeben. "Gott", "Nixe", "Seele" usw. sind Namen
 für Verhältnisse zwischen Dingen innerhalb eines "absoluten", "zeitlo-
 sen", "unsterblichen", weil die kreisende Zeit enthaltenden Ganzen. Da-
 rum sind "Goetter", "Mixen", "Seelen" usw. unsterblich: die Elemente eines
 Bildes sind auswechselbar, (die kreisenden Zeiten können sie verschieben),
 aber die Verhältnisse sind konstant. Diese Konstanz der Verhältnisse
 in der Welt, dieser ihr "zeitloser Unterbau", macht die Welt zu einer be-
 genden Umwelt, (man kann ihr vertrauen). (Es wäre interessant, das Ver-
 trauen der Wissenschaft in eine mathematisierbare Infrastruktur, oder das
 Vertrauen der dialektischen Philosophen zu einer dialektischen Logik, als
 magische Erbschaft innerhalb eines sonst prozessualen Bewusstseins zu
 interpretieren). Hingegen ist die Variabilität der Dinge der Welt, ihre
 Wandlung und Wanderung im Labyrinth der Zeiten, ihre "Phänomenalität",
 entsetzlich. Leben in einer solchen bildlichen Welt heißt ständig gegen
 Regeln verstossen, denn Leben heißt sich-bewegen, und sich-bewegen heißt
 seinen richtigen Platz im Bild verlassen zu haben. Dieses ständige Ver-
 stossen gegen die Regeln muss sich "raechen"; es wird "vergolten". Daher
 ist das Leben "entsetzlich" im etymologischen Sinn dieses Wortes; ein Weg-
 setzen von gerechten Sitz, (dem Platz, der einem von Recht zukommt), und
 ein sich Aussetzen der gerechten Rache dafür.
 Folgt man diesem Gedankenengang aufmerksam, dann kann man die gera-
 dezu atemberaubende Funktion der Imagination verfolgen; zuerst werden Bil-
 der entworfen, um die unkenntlich gewordnen Welt zu erkennen, (Landkar-
 ten also). Dann beginnt die Welt, als Bild erlebt zu werden, das heißt
 die Kategorien des Bildes zu spiegeln. In einem solchen, vom Bild vor-
 geformten, Szenenkontext wird das Leben entsetzlich. Und ab jetzt müssen
 die Bilder einer Strategie dienen, dem Entsetzen zu entgehen, als magi-
 sche Werkzeuge funktionaler, (als prospektive Projektionen). Sie dienen
 nämlich Techniken, der verdienten Rache zu entgehen, zu "proporzieren".

Aber solange Bilder noch der Magie dienen, das heißt Werkzeuge sind, die Welt zu verändern, (wennauch eine Welt, welche imaginäre Kategorien trägt), solange ist der Weg der Imagination noch nicht beendet. Solange der Zauberer mit Bildern Geister beschwört, um sie zu beschwichtigen, solange ist die imaginäre Welt noch immer eine Art Vermittlung zwischen der Welt ihrer Bedeutungen und dem Menschen. Erst wenn die Bilder beginnen, auch diese magische, (ethische), Dimension zu verlieren, wenn sie opak fuer die Welt werden und als Bilder selbst "angebetet" werden, ist die Funktion der Imagination abgeschlossen. Dann erst naemlich schliesst sich die in Bildern kodifizierte Welt zu einem Wall, welcher den Menschen von der Welt der Erlebnisse abschliesst. Sie wird "Phantom-artig", "phantastisch". Obwohl es ungeneuer schwierig sein mag, den genauen Punkt festzustellen, an dem die Imagination ins Phantastische umschlaegt, an dem aus dem Magier ein Wahnsinniger wird, an dem ein Teufel zer sich nicht mehr mit der Maske des Kanjurus identifiziert, sondern glaubt, tatsaechlich ein Kanjuru zu sein, obwohl diese Schwierigkeit ein-gestanden werden muss, kann es doch keinen Zweifel darueber geben, dass dieses Umschlagen von Imagination ins Phantastische sich tatsaechlich ereignet. Man kann es kollektiv an Kulturen, (wie zum Beispiel der aztekischen), und individuell, (zum Beispiel am Paranolkern), erkennen. In einer solchen Situation des drohenden individuellen und kollektiven Wahnsinns durch Umschlagen der Imagination in Phantastik, und also des Undurchsichtigwerdens der Bilder, (einer Situation, welche von den Propheten "Idolatrie" genannt wurde), muss sich wohl die Befindungs der linearen Schrift als Problemlösung abgespielt haben. Die Absicht war, die Bilder wieder durchsichtig zu machen. Und in einer solchen Situation erscheint auch immer wieder das Zurueckgreifen auf begriffliche Kodex als Rettung vor drohendem Wahnsinn, (zum Beispiel zur Zeit des Nazismus). Die traumarartige Stimmung der sich verschliessenden Bilderwelt, welche entsetzlich wird, weil selbst Magie nicht mehr wirkt, sondern zu Zwangsritual wird, ist die Stimmung der Hoelle. Man kann dies nicht unerwaehnt lassen, von es darum geht, die Funktion der Imagination zu fassen. Kurz: Imagination ist die Faehigkeit, Flaechen zu machen und zu entziffern, auf welchen von konventionierten vier Dimensionen zwei abstrahiert werden, naemlich "Zeit" und "Tiefe". "Zeit" wird dadurch zu einer Flaechen ordnenden Kreis, und "Tiefe" wird zu Flaechenanalyse. Die so entstandenen Flaechen sind dann Bilder, welche Szenen bedeuten. Diese Bedeutung druekt sich dann auf die Welt, sodass diese szenisch erlebt wird. Eine Folge dieses Feed-backs ist das magische Bewusstsein. Im Verlauf dieses Feed-backs dreht sich das Verhaeltniss zwischen Mensch und Bild um, und die Imagination wird phantastisch, (funktioniert in Funktion der Bilder, und nicht des Menschen). Das ist, (siehe Skizze a), Vertiefung zweiten Grades.

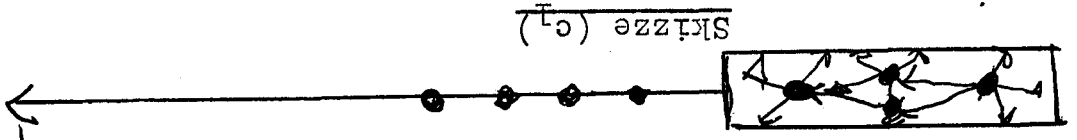
(a) Vertremdung² genannt wird, hat vielleicht nicht jene Radikalität, wie sie dem "Ursprung", (Vertremdung¹), eignet. Daher können wir ihn weit deutlicher nachleben. Die ersten "Bildermacher" sind uns existenziell unzugänglich, denn als wir sie waren, konnten wir nicht beobachten, was wir taten. Die "Reflexion" ist erst aus dem Abstand des "zweiten" Sprunges möglich. Hingegen können wir uns ziemlich genau an die ersten "Schriftsteller" erinnern, denn als wir sie waren, (in den ersten Volksschulklassen), haben wir uns selbst über die Schulter weg zusehen beim Haar- und Schatenstrich-machen. (Das heißt; falls wir jener Generation angehören, die noch Haar- und Schatenstrich untercheiden) also noch vorwiegend alphabetisch programmiert sind). Dieser zweite qualitative Sprung aus dem drohenden Wahnsinn der Phantastik in den Abgrund der Bodenlosigkeit, aus welchem eine neue Bedeutung hervorholt werden soll, dieser Absprung aus dem Geschlossenen und Kopfsprung ins gehende Nichts, kann so illustriert werden:



Diese Illustration ist von kindlicher, (um nicht zu sagen; kindischer), Einfachheit, und zwar nicht, weil die darin vorkommenden Symbole geschriebenen Text ordnen, von kindischer Simplität sind. Man sieht diese; Reisse Symbole aus ihrem Kontext im Bild heraus, und ordnet sie in willkürlicher Reihenfolge in eine von links nach rechts laufende Zeile so, dass sie eins vom andern klar getrennt bleiben. Gewöhnlich sind Beschreibungen von Bildern, (denn die Skizze will eine solche Beschreibung illustrieren), viel komplizierter. Nicht nur haben die Symbole des beschreibenden Textes nichts mit den Symbolen des beschreibenden Bildes gemein, sondern die orthographischen Regeln des beschreibenden Textes sind weit raffinierter als im oben gebotenen Beispiel.

Die kindliche Einfachheit der Skizze wurde gewählt, um die Dramatisierung des Sprungs aus dem Bild desto besser vor Augen zu führen. Es handelt sich bei diesem Sprung um eine ganz eigenartige Geste. Wenn man so sagen darf; es wird nicht mit den Beinen, sondern mit den Händen gesprungen. Und zwar springen die Hände aus dem Bild, indem sie es aufreißen, etwa wie man einen wollenen Pulllover in seine Fäden aufreißt. Sie rollen die Fläche des Bilds zu Zellen des Textes auf, entwickeln es, strecken es aus, dehnen es zur Linie, explizitieren es, oder welches Verbum man immer wählen moege, um diese Geste des Zerspringens der Fläche in Linie, der Szene in Prozess, zu Worte kommen zu lassen.

Selbstredend laesst sich einwenden, dass ein Aurollen einer
 Fläche eine praktische Unmöglichkeit sei, weil eine Fläche theore-
 tisch aus unendlich vielen Linien besteht. Aber so ein Aurollen ist
 nicht die Absicht des Sprungs in die Zeile. Es handelt sich nicht da-
 rum, alle in einer Fläche enthaltenen Linien zu einer einzigen aufzu-
 rollen. Sondern darum, jene Linien in einem Bild, welche die Verhält-
 nisse zwischen Elementen in einer Szene bedeuten, in Zeilen umzukodie-
 ren. Nicht um eine geometrische, sondern um eine semantische Aufgabe
 handelt es sich; imaginäre Beziehungen durch begriffliche zu ersetzen.
 Um diese Aufgabe zu illustrieren, sei die Skizze (c) auf ihr semantisches
 Gernest vereinfacht;



Die linke Seite dieser Skizze will die Verhältnisse illus-
 trieren, wie sie im Bild auf Skizze (c) zwischen den vier Symbolen vor-
 gestellt werden. Die rechte Seite will zeigen, wie der Text auf Skiz-
 ze (c) diese imaginären Verhältnisse auflöst, entzersetzt, entknotet,
 kurz; erklärt. Wie die rechte Seite den drohenden Wahnsinn der linken
 Seite durch Klarheit und Distinktion ihrer Ordnung vermeidet. Die Skiz-
 ze (c₁) will aber auch zeigen, welcher Preis zu zahlen war, und immer
 wieder zu zahlen ist, um den drohenden Wahnsinn der Imagination durch
 die Klarheit und Distinktion der Konzeption, (der begrifflichen Kodex),
 zu vermeiden, naemlich der Preis der Bedeutungsarmut.

Es ist auf den ersten Blick ersichtlich, dass lineare Kodex
 weit weniger, (ja unendlich weniger), Informationen uebermitteln koen-
 nen als zweidimensionale Kodex. Und zwar aus zwei Gruenden: Erstens,
 weil sie eben nur ueber eine einzige Dimension verfügen, um darin ih-
 re Symbole zu ordnen. Und zweitens, weil die Verhältnisse, die sie be-
 deuten, viel kengere Parameter als die der zweidimensionalen Kodex haben.
 Der erste Grund ist allerdings aus der Skizze c₁ nicht sofort ersicht-
 lich, weil es sich dort nur um vier zu Lagernde Symbole handelt. Aber
 wir wissen aus der Erfahrung mit Beschreibungen, dass Seiten und Seiten
 von Zeilen notwendig sind, um ein kleines Bild zu beschreiben, und selbst
 dann nur unvollstaendig beschreiben. Man bedenke, wie gross eine alpha-
 betisch gedruckte Bibliothek sein muessete, um eine geographischen Atlas
 der Erde in allen seinen Informationen zu beschreiben.

Was aber den zweiten Armutsgrund, so ist er aus Skizze c₁ gut
 ersichtlich. Die imaginären Verhältnisse im Bild ~~links~~ ^{links} bedeuten; "oben",
 "unten", "rechts", "links", "zwischen", "neben" usw. Im Text rechts wird
 nur ein einziges Konzeptuelles Verhältniss bedeutet, naemlich "und dann".
 Skizze (c) ist wie folgt zu entziffern; Bild links; "Zwei Menschen und
 ein Hund gehen mittags spazieren". Text rechts; "Sonne und Mann und Mann

und Hund". Es laesst sich selbstredend einwenden, dass diese Verarrnung an Bedeutung durch Uebersetzung aus Bild in Text in der Illustration (c) und (c₁) stark uebertrieben wurde. Betrachtet man zum Beispiel die Aufloesung des Bildes **H-O-H** in den Text "2H + O = H₂O", dann scheinen die imaginaeren Verhaeltnisse "rechts", "zwischen" und "links" durch die konzeptuellen Verhaeltnisse "+" und "=" ersetzt worden zu sein, was keine Bedeutungsverarrnung darstellt. Und betrachtet man Texte, die nicht wie die gebotenen Beispiele, piktographisch oder ideographisch verkodet sind, zum Beispiel eben alphabetische Texte, dann scheint von einer Bedeutungsverarrnung keine Rede zu sein; der alphabetische Text traegt die Bedeutungen der gesprochenen Sprache, die er bedeutet, und diese Bedeutungen sind bei allen gesprochenen Sprachen von geradezu ueberwaeltigendem Reichtum. Es sei zugegeben; die Skizze (c₁) wurde gewaehlt, um den Verlust an Bedeutung durch Uebersetzung aus Bild in Text radikal zu illustrieren. Die Berechtigung dieser Wahl ist diese; Wenn ich ein Bild in einen alphabetischen Text uebersetze, (wenn ich es erkläre), dann kann ich zwar in der These alle im Bild enthaltenen Bedeutungen in den Text uebertragen. Ich muss nur lang genug schreiben, und in der Sprache, die meine Schrift bedeutet, entweder die entsprechenden Worte finden oder sie schaffen. Aber betrachte ich dann das Geschriebene, dann stelle ich fest, dass sich unter der Hand ganze Dimensionen der im Bild enthaltenen Informationen verfluechtigt haben, naemlich eben jene Dimensionen, die im vorhergehenden Paragraphen die "sakralen" genannt wurden. Zwar kann ich selbstredend das Verhaeltnis zwischen "Sonne" und "Hund" in Skizze (c) mit den Worten "oben", "erhaben", "unten", "untertan", "hehr", "strahlend", usw. in den erklarenden alphabetischen Text unterbringen, und solche Worte beliebig lang einanderreihen, aber der Bedeutungsimpakt der imaginaeren gemeinten Relation geht doch verloren. Die Skizze (c₁) ist der Versuch, bildlich vor Augen zu fuehren, was die logische Analyse von Texten begrifflich tut; naemlich zu zeigen, dass sich die linearen Verhaeltnisse auf ganz wenige Typen, (vielleicht sogar nur auf den einzigen "wenn-dann"), reduzieren lassen. Die linearen Kodex sind strukturell bedeutungsaerermer als die zweidimensionalen, selbst wenn sie diese Armut, wie in alphabetischen Texten, mit dem Reichtum der bedeuteten gesprochenen Sprachen verdecken. Es genuegt aber nicht, festzustellen, dass der immer wieder zu zahlende Preis fuer die Rettung aus dem Wahnsinn der wuchernden Imagination die Verarrnung der Bedeutungen ist, welche wir meinen. Viel wichtiger ist, festzustellen, dass wir dann Verarrnen koennen, wenn wir vorher von exzessivem Reichtum bedroht waren. Lineare, konzeptuelle Kodex sind Verarrnungen flaechenhafter, imaginaerer Kodex, und diese Verarrnung ist ihre Absicht. Die Klarheit und Distinktion solcher Kodex, (und insbesondere der Kode der Arithmetik, welche ja Descartes als Mo-

des ersten Schlusses liegt ausserhalb der Kompetenz dieser Arbeit; sie
 zierter ist, als man gemeinhin zu glauben geneigt ist. Die Betrachtung
 nis zwischen der alphabetischen und der sprachlichen Kode viel kompli-
 Kommunikationsform ist als sie beschreiben, und (2) dass das Verhaelt-
 zwei Schlusse zu ziehen; (1) dass Bilder besprechen eine ganz andere
 sehen Text die gesprochenen Sprache ein "Prae-Text" ist. Daraus sind
 Aus dieser Skizze wird ersichtlich, dass fuer den alphabeti-

Skizze (c₂)

Bild



Text

"zwei Menschen und ein Hund gehen
 mittags spazieren".

die deutsche gesprochene Sprache

kann man so illustrieren:

Hilfskode ist, dank welcher alphabetische Texte Bilder bedeuten. Dies
 che nicht die Bedeutung von alphabetischen Texten ist, sondern dass sie
 nach der oben gebotenen Analyse leuchtet ein, dass die gesprochenen Spra-
 alphabetischen Texte Saezte einer gesprochenen Sprache zu bedeuten. Erst
 ten moege), oder, wenn wir etwas kritischer sind, scheinen die meisten
 nicht Bilder, sondern "Gedanken" zu meinen, (was immer dieses Wort bedeu-
 widersprechen. Die meisten Texte, die wir schreiben und lesen, scheinen
 ohne weiteres vorgeschlagen werden, denn sie scheint der Erfahrung zu
 illustrieren versuchen. Nur konnte diese einfache Formulierung nicht
 Aufloesungen von Bildern. Das ist es, was die Skizzen (c) und (c₁) zu
 Texte. (Siehe Skizze a). Oder: Texte sind Beschreibungen, Erklarungen,
 ren, naemlich: alle Texte meinen Bilder, und ohne Bilder gibt es keine
 Das oben Gesagte laesst sich allerdings weit einfacher formulie-
 chern den Unkrauts.

Duerre, (wie phantastische Kritiker meinen), sondern von Ausrottung wu-
 von wuchern, und Klarheit und Distinktion sind nicht ein Symptom von
 zen. Schreiben ist nicht ein Symptom von geringer Imagination, sondern
 muss er die zweidimensionale Geometrie in lineare Gleichungen ueberset-
 nicht weniger, sondern mehr Imagination als ein Zeichner, und eben darum
 die eigene Imagination zu beschneiden, (zu "zweifeln"). Descartes hat
 mer, Leiden, und er ist ein Symptom fuer Selbstdisziplin; eine Methode,
 tioniert fuer jene, welche an allzu reicher Imagination, nicht an zu ar-
 saechlich zu funktionieren. Der Sprung aus dem Bild in die Zeile funk-
 krebsartig zu wuchern, dann erst beginnt das "begriffliche" Denken tat-
 her ist das Gegenteil zu behaupten; wenn das "imaginative" Denken droht
 Bildern programmierte), wie manche Romantiker zu meinen geneigt sind. E
 merte), eine armseligere Art zu denken als das "imaginative", (das von
 den. Nicht also ist das "begriffliche Denken", (das von Texten program-
 sche Absicht gegen die Verwirrungen und Wucherungen der imaginieren Ko-
 dell fuer "diskursive" Koden ueberhaupt gedaent hat), ist eine methodi-

hat sich entschlossen, die sogenannte "unendliche" Kommunikationsform jenseits ihres Blickfelds liegen zu lassen. Was das Verhältnis zwischen Sprache und Alphabet betrifft, so wird dies in Kürze aufgenommen werden. Vorher ist es notwendig, zum hier gemeinten Problem, nämlich zum Verhältnis zwischen Bild und Text, zurückzukehren.

Die Skizzen (c), (c₁) und (c₂) sind Versuche, den Füll zwischen "Text" und "Bild" in Skizze (a) unter das Mikroskop zu bringen. Der Abgrund, der zwischen Bild und Text liegt, der uebersprungen wird, sobald man "begrifflich" zu denken beginnt, und der von den Texten eben zu ueberbruecken, (vermitteln), ist, soll durch diese Skizzen vor Augen gebracht werden. Dieser Abgrund ist selbstredend ein ständiges Thema der Reflexion, vielleicht sogar "das" Thema. Zum Beispiel ist es der Abgrund, der fuer Descartes zwischen der Arithmetik und der Geometrie gaeht, und der nur mit "Gottes Hilfe" ueberwunden werden kann. Und es ist zum Beispiel der Abgrund, der fuer Kant dort gaeht, wo er die "reine Vernunft" der "praktischen Vernunft" entgegensetzt. In der gegenwaertigen, viel weniger anspruchsvollen Arbeit, erscheint dieses Thema in bescheidener, naemlich in funktioneller, Form, als Frage; wie liest man Texte?

Betrachtet man Skizze (c), dann lautet die Antwort; man liest sie auf eine Art, welche mit dem Entziffern von Bildern wenig gemein hat. Beim Entziffern des Bildes links in der Skizze kreisen die Augen auf die Weise, die besprochen wurde. Beim Lesen des Textes rechts in der Skizze folgen die Augen der Zeile. Waehrend naemlich das Bild seine Information auf der Flaechen auseinanderfaellt, (synchronisiert), verteilt der Text seine Information auf die Zeile wie Steine, Koerner, bits, die eins auf das andere folgen, (diachronisiert sie). "Lesen", (das auch etymologisch mit "klauben" verwandt ist), ist ein Aufklauben und Sammeln von Koernern, und die Botschaft ist erst empfangen, wenn man am Ende der Zeilen alle Koerner geklaubt hat. Dieses Klauben von Informationsbits heisst eben "begreifen", oder; dieses Einsammeln der Steinechen heisst eben "kalkulieren". Und "schreiben" ist selbstredend die Gegenseite der gezeichneten Muenzen; es ist das Herausreiessen von Elementem aus einem imaginieren Kontext, um sie in Koerner, Steinchen, bits auf eine Zeile zu raeihen, (siehe Skizze c). Kurz; Die "Konzeption" ist die Methode, imaginieren Verhaeltnisse in Reihen aus Bits aufzuloesen, (sie zu diachronisieren), und diese Bits zu syntheetisieren, (sie wieder zu synchronisieren). Der Abgrund zwischen Bild und Text auessert sich in dem Umstand, dass die so wieder synchronisierteren Bits zwar das Bild bedeuten, aber nicht rekonstruieren. Bei Besprechung der Imagination wurde gesagt, dass es sich um ein Komponieren und dann Befasten, (scanning) einer Oberflaeche handelt. Betreffs der Konzeption muss gesagt werden, dass es sich um ein Zerstoekeln der Oberflaeche, ("Rationalisieren"), um ein Aufraedeln der Stuecke,

("Kalkulieren"), und schliesslich um ein Einsammeln dieser Stücke zu
 einer Gesamtinformation, ("Kon-zipieren" eben), handelt. Diese ausserst
 komplexe Geste des Schreibens und Lesens verdient, phänomenologisch genau
 untersucht zu werden. Zweifellos würde eine solche Untersuchung ein
 scharfes Licht auf die von Texten programmierte Daseinsform werfen. Und
 nicht nur phänomenologisch, auch etymologisch lässt sich eine Menge ne-
 ber die textuellen Kodex erfahren. Zum Beispiel sollten die deutschen
 Worte "begreifen", "schreiben", "zählen", "rechnen", das griechische
 Wort "grāphēin", das lateinische Wort "legere" usw. etymologisch mit Hin-
 blick auf die Funktion von Texten untersucht werden. Die Fähigkeit, zu
 begreifen, (Bilder anzugreifen), werde durch solche Untersuchungen bes-
 ser ins Bewusstsein dringen, (sich selbst besser begreifen). Leider wuer-
 den solche Versuche den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Sie muss
 sich auf einen einzigen Aspekt des Lesens und Schreibens konzentrieren.
 Beim Lesen folgt das Auge der Zeile, welche beim Schreiben von
 der Hand, (mittels Feder, Schreibmaschine oder anderen Instrumenten), pro-
 jiziert wurde. Das ist eine ungenaue Beschreibung: Das des Lesens mach-
 tige Auge kann "ueberspringen", das heisst; aus der Gestalt der aufgereih-
 ten Symbole, (zum Beispiel Buchstaben), einige erraten, ohne sie tatsach-
 lich aufzulesen zu haben. Und im gegenwaertigen Stadium der Dekadenz der
 Texte, wo es sich nicht so darum handelt, die immer wertloser werdenden
 Texte tatsaechlich zu lesen, sondern sie massenhaft zu verschlingen, um
 so ihrer Inflation Herr zu werden, hat man Methoden erfunden, welche er-
 lauben, dass das Auge ueber die Zeilen der rechten unteren Ecke der
 Seite entgeheilt, (das sogenannte "diagonale Lesen"). Und doch ist die
 ungenaue Beschreibung des Lesens als Gleitens einer Zeile entlang fuer das
 Verstaendnis der Funktion von linearen Kodex entscheidend; naemlich jene,
 welche die imaginieren Sachlagen in Vorgaenge, die imaginieren Szenen in
 Prozesse, kurz das Kreisen ins Gleiten verwandelt.
 Man kann das Schreiben als ein Auseinanderbiegen der kreisenden
 imaginieren Zeit in einen Strahl ansehen, und das Lesen als ein Vertol-
 gen einer solchen linear fortschreitenden Zeit bis an ihr "Ende". Aber
 wenn man dies tut, ist man dem Abgrund zwischen Bild und Begriff nicht
 gerecht geworden. Denn die zu einem Strahl auseinandergebogene Zeit ist
 eine andere Art von Zeit geworden. Sie hat den Rahmen des Bildes nicht
 nur gesprengt, sondern ausradert, (vergleiche mit Skizze b). Man kann
 zwar selbstredend Texte in Rahmen setzen, aber solche Rahmen koennen die
 durch die Zeilen stromende Zeit doch nicht daemmen, (zum Beispiel sind
 eingerahmte gestricke Weisheitssprüche in verkittschten Kleinbuergerwoh-
 nungen eben doch keine Bilder.) Die auseinandergebogene Zeit laeuft nicht
 mehr innerhalb einer Flaechе, um dort Elemente zu ordnen. Sondern sie
 stromt grenzenlos und eindaeutig, (Von der Vergangenheit zur Zukunft),

und ordnet die Elemente innerhalb dieser ihrer Stromung. Nicht "oben" und "rechts" sind ihre Kategorien, (wie bei der Kreiszeit), sondern "vorne" und "während". Die Verhältnisse, die eine solche Zeit bedeutet, sind eindimensional kettenartig. Und das heißt; sie meinen nicht Tagen, sondern Geschehen.

Man muss sich hüten, zu glauben, dass es sich bei der Textzeit, (der historischen Zeit), um eine "konkretere", oder "weniger konkrete" Zeitform handelt als bei der Bildzeit, (der magischen Zeit). Es sind beide Konventionen, wie wir jetzt, da wir aus den Texten herauszufallen beginnen, erkennen. Was immer die "konkret erlebte" Zeit sein mag, (und da sie "konkret" ist, kann man sie nicht kodifizieren), sie kann nicht linear sein; sie kommt von allen Seiten. Sie kann nicht von der Vergangenheit der Zukunft zufließen, denn es ist die Zukunft, und nicht die Vergangenheit, die ankommt. Und die "Gegenwart" kann nicht ein Punkt auf dem Strahl der Zeit sein, denn sie ist ja der Ort, an dem alle Zeit sich ansammelt, nämlich eben "gegenwärtig" wird. Andererseits kann die historische Zeit auch nicht "abstrakter" sein als die magische, denn sie kann ebensogut wie die magische unsere "konkrete" "Erleben vorprogrammieren. Man kann an sie ebensogut wie an die magische "glauben". Es handelt sich, wie wir jetzt am unteren rechten Rand der Skizze (a) stehend wissen, bei den beiden Zeitstrukturen um zwei verschiedene Kodestrukturen; um vereinbarte Regeln, wonach Symbole geordnet werden.

Eine solche Erkenntnis verwasst aber nicht im geringsten den existenziellen Impakt, den linear kodifizierte Informationen auf das Programm ihrer Empfänger haben. Sie erleben die Welt nicht mehr als Szenen, sondern als Ereignisse, und das heißt; die Zeit als unwiderruflich. Jeder verlorenen Augenblick ist für sie definitiv verloren. Kein Tag kehrt je wieder zurück, jede einzelne Ernte ist ein einzigartiges Glied an einer Kette von Ernten, und sollte es eine "Wiedergeburt" geben, sie kann weder eine Wiederholung der ersten Geburt sein, noch die Einzigartigkeit des Todes verwaschen. Statt zugleich beugend und entsetzlich, wird das Leben in einer so von Texten strukturierten Welt dramatisch. Denn es handelt sich nicht mehr darum, einer gerechten Rache für das Verlassen des geeignigen Ortes zu entgehen, sondern den richtigen Weg, den Weg der Zeit entlang, (sei es der Pfad der Gerechtigkeit, den Weg zum Heil, den Fortschritt oder was immer), zu gehen. Es ist unnötig, die Kategorien des historischen Bewusstseins näher auszuarbeiten; soweit wir alphasbetriert sind, leben wir alle nach diesen Kategorien, auch wenn wir ihre Konventionen nicht erkannt zu haben meinen, und das eben ist unsere Krise.

Also hat durch Uebersetzung aus Bild in Text das Leben eine voellig neue Bedeutung gewonnen. Der drohende Wahnsinn der Phantastik

durch Wucherung der Imagination ist vermieden worden. Nicht nur kann man Schritt fuer Schritt, (Zeile nach Zeile) alle Bilder erklären, (das bedeutet; auseinanderlegen, in Reihen ordnen, und dann begreifen), und sie dank der durch Texte kodifizierten Welt ganz neue, eben nicht imaginierbare, Bedeutungen auf die Welt projizieren. Die Welt der Texte stellt sich nicht nur als Vermittlung zwischen die Bilderwelt und den Menschen, sondern sie durchbricht auch jene Bilderwelt, um auf die Welt "tout court" hinzudeuten. (Siehe Skizze a). Das geschichtliche Bewusstsein ist ein Standpunkt, der den magischen Standpunkt "überholt", das heißt; ihn auf neue Ebene aufhebt, und ihm dadurch eine neue Bedeutung zumisst.

Der im oben gebotenen Argument durchschimmernde Optimismus, der sich insbesondere im Wort "neu" aussert, ist allerdings fuer Menschen, die entlang dem Pfeil "Vertremdung³" in Skizze (a) dem Abgrund rechts entgegengleiten, nicht mehr/zueltig. Es hat sich naemlich erwiesen, dass die Konzeption ebenso wuchert wie die Imagination, dass Texte ebenso phantastisch werden koennen wie Bilder, und dass der Wahnstimm, innerhalb einer undurchdringlicher Bucherwand zu leben, um nichts weniger fuerchterlich ist als jener Wahnstimm, von dem uns Bucher betreiben sollen. Es gibt zahlreiche Methoden, diesen Wahnstimm einer von undurchdringlichen Texten pro-grammierten Existenz vor Augen zu fuehren. Man kann zum Beispiel Texte nach ihrer Bedeutung Logisch analysieren, und wie Wittgenstein zeigen, dass sie entweder tautologisch, (nichtssagend), oder kontradiktorisch, (sich selbst widersprechend) sind, und dass die scheinbare Bedeutung von Texten auf "grammatikalischen Fehlern" beruht, naemlich auf einer falschen Manipulation der Kode. Oder man kann Texte nach ihrer Bedeutung semantisch analysieren, und, wie zahlreiche Erkenntnistheoretiker seit Humé, zeigen, dass alle Regeln der linearen Koden, (Denkarten), und insbesondere die der Kausalkette, auf dem Nacheinander der Symbole, ("post hoc ergo propter hoc"), beruhen, und dass also im Grunde alle Texte nichts als sich selbst aussagen.

Man muss aber gar nicht bis zu so feinen Skalajellen der philosophischen Analyse greifen, um die Bedeutungslosigkeit einer Existenz in Funktion von Texten, (eines "Buecherwurms"), einzusehen. Wir erfahren alle an uns selbst und an anderen, dass, sobald sich das Verhaeltnis zwischen Text und Mensch umwendet, sobald man die Welt nicht mehr durch "uescher erkennt, sondern die Welt als Buch, ("natura libellum"), die Texte aufheben, zu vermitteln, und begreifen, waende zu bilden. Und das Symptom dafuer ist, dass die Informationen der Texte unvorstellbar werden.

Solange wir uns beim Lesen etwas vorstellen, (das heißt; das Bild imaginieren, das vom Text gemeint ist), vermittelt der Text mit dem Bild und diese Vermittlung ist seine Bedeutung. (Siehe Skizze a). Je mehr die lineare Kode vom gemeinten Bild autonom wird, je schwieriger es wird,

sich beim Lesen ein Bild zu machen, (zum Beispiel beim Lesen von Gleichun-

gen), desto fragwürdiger wird die Bedeutung des Textes. Und sobald es

nicht nur unmöglich wird, sich beim Lesen ein Bild zu machen, sondern so-

gar ein Irrtum wird, sich eins machen zu wollen, (zum Beispiel beim Lesen

der Gleichungen physikalischer Texte), verlieren diese Texte jede Bedeu-

tung. Und zwar verlieren sie jede Bedeutung, weil Texte Codes sind, die

vereinbart wurden, um Bilder zu beschreiben. Es ist aussichtslos, zeigen

zu wollen, dass Texte etwas anderes als Bilder bedeuten können, (irgend-

welche "konkrete Kenntnisse" zum Beispiel). Das ist aussichtslos, weil

lineare Codes aus Symbolen bestehen, welche nichts ausser Bildersymbolen be-

deuten können, ("Begriffe" können nichts als "Vorstellungen" bedeuten),

und weil die Regeln der linearen Codes so vereinbart wurden, um die Regeln

der Bildercodes in Linien aufzulösen, (um es kantisch zu sagen: die Kate-

gorien der reinen Vernunft sind nur auf Anschauungsformen verwendbar). Kei-

ne wie immer gearbete Argumentation kann darüber hinwegtauschen, dass un-

vorstellbare Texte nichts bedeuten.

Gegen das eben Gesagte lassen sich zahlreiche Einwände formulie-

ren. Und diese Einwände lassen sich auf zwei reduzieren: (1) Die Tendenz

zur Autonomie von Bildern ist fuer lineare Codes charakteristisch und ist

nicht ein Bedeutungsverlust, sondern im Gegenteil eine Bedeutungsreicher-

ung: gerade weil dem Begriff $\sqrt{2}$ keine Vorstellung zu Grunde liegt, hat er

eine neue Art von Bedeutung. (2) Man kann lernen, sich Bilder von Begriffen

zu machen, und die Imagination provoziert nicht nur Konzeption, sondern

kann auch von der Konzeption provoziert werden: ein Analphabet kann sich

kein Bild von $\sqrt{2}$ machen, aber ein Mathematiker kann dies. Der Einwand

(2) ist ausserordentlich wichtig, beruht aber auf einem Missverständnis.

Das Bild, das man lernt, sich von Begriffen zu machen, ist nicht die Be-

deutung, die der Begriff meint, sondern es gibt ihm erst Bedeutung. Und

die Imagination, die solche Bilder entwirft, weil sie von der Konzeption

dazu provoziert wird, steht nicht zwischen Konzept und Welt, sondern zwii-

schen Konzept und dem sich aus dem Konzept entfernenden Menschen. Es ist

daher besser, diese Bilder zweiten Grades, diese Bilder welche nicht Sze-

nen sondern Texte bedeuten, von den ersten auch terminologisch zu unter-

scheiden, und sie "Techno-bilder" zu nennen. (Siehe Skizze a). Daher wird

wird der Einwand (2) im folgenden Paragraphen behandelt werden.

Was den Einwand (1) betrifft, so ist er nur formal ein Einwand.

Es ist wahr: man kann mit Begriffen operieren, die keine Vorstellungen

bedeuten, und das Resultat einer solchen Operation kann dann eine vorstell-

bare Bedeutung gewinnen; die Gleichungen, die zur Atombombe fuhrten, be-

stehen aus unvorstellbaren Symbolen. Daher kann der Text, den diese Gleic-

chungen bilden, nicht als bedeutungslos angesehen werden. Aber wir befin-

den uns dabei auf jenem glitschigen Boden, auf dem sich die Magier befin-

den, wenn sie Bilder nicht mehr als Landkarten, sondern als magische Instrumente verwenden. Die Atombomben funktionieren zwar, und infolge dessen muss zugegeben werden, dass die sie hervorbringenden Texte Bedeutung haben, aber die Atombomben selbst sind in einem seltsamen Sinn "unvorstellbar". Und dasselbe gilt vom Fernsehapparat, vom Auto, kurz: von den meisten gegenwärtigen und zukünftigen Produkten der Technik. Es sind "schwarze Kisten". Der Binwand (1) bestaetigt also im Grunde die Behauptung, der er widerspricht: Der Sinn von unvorstellbaren Texten ist ein "Wahnstimm", und wenn diese Texte funktionieren, (wie die der Technologie), dann fuehren sie zu "wahnstimmigen", (existenziell noch weiter vertremdenden), (Koden (technischen Objekten)).

Es ist ein Symptom fuer unsere Krise, dass wir, wenn wir ehrlich sind, mit beiden Seiten dieser Argumentation einverstanden sein muessen. Sowohl muessen wir zugeben, dass Texte fuer die Welt opak werden, wenn sie unvorstellbar werden, und dass diese Tendenz zur Opazität in der Dynamik der linearen Koden selbst liegt. Also auch muessen wir zugeben, dass diese Tendenz zur Opazität, zur "reinen Begrifflichkeit" nicht einfach mit dem Wort "Wahnstimm" oder "Vertremdung" abgetan ist, sondern gewissermassen das Ziel ist, auf welches die Geschichte seit der Erfindung der Schrift hinstrebt. Wenn wir naemlich nach dieser Diskussion einen neuen Blick auf Skizze (a) werfen, dann koennen wir den mit Vertremdung bezettelten Pfeil auch als "Endzeit", "Fuelle der Zeiten" usw. lesen. Diese Arbeit hat selbstredend nicht vor, sich ein Urteil darueber zu bilden. Es genuegt ihr, diesen Aspekt unserer Krise vom Standpunkt einer sich steigenden Opazität der uns umgebenden Texte, also vom Standpunkt der Koden, aufgezeigt zu haben.

Von allen linearen Koden ist selbstredend der alphabetische der die "Geschichte tragendste", nicht nur, weil die meisten uns umgebenden Texte in ihm verkodet sind, sondern vor allem, weil er am deutlichsten unser Leben programmiert. Es ist nun wichtig, festzustellen, dass die steigende Opazität der Texte, die hier als ein Symptom unserer Krise diagnostiziert wurde, sich am wenigsten bei dieser Kode ausserst. Die Koden der Wissenschaften, soweit sie aus Ideogrammen, oder aus einer Mischung von Ideogrammen und Buchstaben bestehen, uebertragen weit unvorstellbarere Informationen als rein alphabetische Texte. Trotz dem ist gerade die alphabetische Kode in einer offensichtlicheren Dekaden als alle anderen. Also kann die Opazität der Texte nicht das einzige Symptom fuer den Niedergang des historischen Bewusstseins sein, und sie kann nicht der einzige Grund sein, warum Texte phantastisch werden. Es ist intuitiv klar, dass ein anderer Grund im Verhaeltnis zu suchen ist, welches das Alphabet mit gesprochenen Sprachen verbindet, und noch ein anderer, der mit Technik der uebertragungen von Informationen zu tun hat.

Aber es ist einfacher, dies im naechsten Paragraphen zu besprechen.

(c) Technobilder: Die Schwierigkeit, welcher dieser Paragraph gegen-
 übersteht, ist die bereits erwähnte Tatsache, dass wir das Wesentliche
 der hier gemeinten Kode noch nicht durchblicken. Wir können alle schrei-
 ben und lesen, denn das haben wir in der Volksschule gelernt. Und obwohl
 wir uns dessen nicht immer bewusst sind, können wir alle Bilder machen
 und Bilder entziffern; denn das haben wir schon in einem Alter gelernt,
 als wir uns dieses Lernens nicht bewusst waren. Hingegen kann ohne Ge-
 fahr behauptet werden, dass beinahe niemand von uns tatsächlich Informa-
 tionen in der Kode der Technobilder zu verschlüsseln versteht, denn das
 kann er von niemandem lernen. Und was das Entschlüsseln dieser Vorläu-
 fig noch so stumperhaft verschlüsselten Informationen betrifft, so glau-
 ben wir zwar, es ungelernt zu können, (Filme verstehen, Fernsehprogramme
 zu kritisieren, ja sogar Röntgenbilder zu entziffern), aber tatsächlich
 ist dieser unser Glaube ein gefahrlicher Irrtum. Eine gute Methode, das
 Problem der Technobilder, (und der Techno-Imagination), anzugehen, ist da-
 her, von diesem allgemein verbreiteten Irrtum auszugehen, welcher glaubt, es
 sei ausserordentlich leicht, ja sogar vielleicht "angeboren" Technobil-
 der zu entziffern.

Dieser Irrtum fußt auf folgender, natürlicher, Prämisse; es gibt zwei
 Arten von Bildern. (a) Traditionelle Bilder, welche von Menschen gemacht
 werden, und (b) Technobilder, welche von Apparaten gemacht werden. Die
 von Menschen gemachten Bilder sind flache, auf denen diese Menschen ver-
 suchen, eine Szene abzubilden, so wie sie sie sehen. Die Technobilder
 sind flache, auf denen sich die Szenen selbst mit Hilfe von spezifisch
 dafür hergestellten Apparaten abbilden. Diese beiden nativen Prämissen
 können folgendermassen illustriert werden:

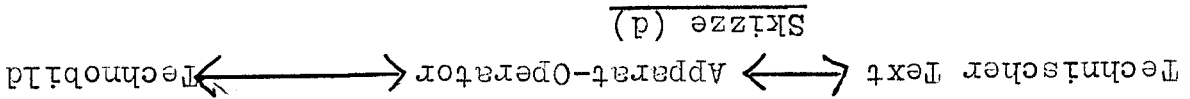


Skizze (d₁)

Infolge dessen sind traditionelle Bilder "subjektiv", sie bilden einen
 Standpunkt eines Menschen auf eine Szene ab, und Technobilder "objektiv",
 (sie werden von der Szene, dem Objekt, selbst erzeugt). Oder: traditio-
 nelle Bilder sind "symbolisch", (man muss die Bedeutung der in ihnen vor-
 kommenden Elemente erlernen, weil der Mensch, der sie gemacht hat, auf die
 abzubildende Szene deutet), und Technobilder sind "symptomatisch", (die
 Elemente, die in ihnen vorkommen sind "Spuren", (Symptome), der abgebil-
 deten Szene selbst, und man kann sie verstehen, ohne es gelernt zu haben)
 Oder schliesslich: zwischen dem traditionellen Bild und der abgebildeten
 Szene steht ein Mensch, und daher ist die Verbindung zwischen Szene und
 Bild unterbrochen. Zwischen dem Technobild und der Szene ist die Kausal-
 Kette nicht unterbrochen; das Technobild ist eine Folge der Szene.

Wie verherend dieser naive Irrtum ist, kann leicht aus einem Blick auf unsere uns umgebende kodifizierte Welt entnommen werden; Fotografien auf Plakaten, oder Kinofournale werden empfangen, als ob sie objektive Bilder, Symptome von "Wirklichkeiten", und Folgen der abgebildeten Szenen waeren, und der Glaube, man muesse nicht erst lernen, sie zu entziffern, traegt zu der Verirrung bei, welche diese Bilder bewirken.

Was die linke Seite der Skizze (d¹) betrifft, so muss das im Paragraph "Bilder" ausgekehrte Argument genuegen, um zu zeigen, dass das Verhaeltnis zwischen Szene, Bild und Mensch viel komplexer ist als hier gemeint wird, und vor allem, dass der Pfeil, welcher von der Szene zum Menschen fuehrt, metaphysischen Charakter traegt und strikt undenkbar ist. Was aber die rechte Seite der Skizze betrifft, so soll die folgende Skizze sie einigermassen richtig stellen:



Eine moegliche Lesart dieser Skizze ist diese: Ein Produkt spezifischer linearer technischer Texte ist der Fotoapparat. Ein Fotograf manipuliert ihn, nachdem er Anleitungen dazu gelesen hatte. Im Apparat ist ein Spiegel, in welchem der Fotograf eine Szene sieht, so wie sie ihm von seinem Standpunkt aus erscheint. Daraufhin vollfuehrt er in den technischen Texten vorgeschriebene Operationen und eine Fotografie ist die Folge. Diese Fotografie ist eine Flaechen, auf welcher die Szene abgebildet ist, so wie sie der Fotograf im Spiegel gewahrt hat.

Das ist selbstredend eine ungewohnlich vereinfachende Schilderung der tatsächlichen Verhaeltnisse beim Fotografieren, (und beim Erzeugen von Technobildern ueberhaupt), doch genuegt dies vorlaeufig, um den naeueren Irrtum in Skizze (d¹) aus dem Weg zu raehmen. Von einer Objektivitaet, einer Symptomatisitaet, einer Kausalkette zwischen Wirklichkeit und Bild, kann bei Technobildern selbstredend keine Rede sein, und es wird klar, wie schwierig es ist, die Konventionen hinter den Technokoden zu entziffern. Aber das Wegraeumen des verherenden Irrtums ist nur der Ausgangspunkt zur Lektuer der oben vorgeschlagenen Skizze.

Man koennte selbstredend versuchen, in der Skizze (d) eine Analyse jenes Pfeils zu sehen, welcher in der Skizze (a) Technobild mit Text verbindet. Die Schwierigkeit dabei ist nur, dass sich ein weiteres Element, naemlich der Komplex (Apparat-Operator) eingeschlichen hat, welcher fuer unsere Lage so charakteristisch ist, und welcher erfordert, besprochen zu werden, bevor die Skizze (d) in die Skizze (a) eingereicht wird. Und diese Besprechung erfordert, dass man versuche, wenigstens vorlaeufig eine Definition des Begriffs "Technobild" vorzuschlagen. Und zwar diese: Technobilder sind Flaechen, welche mit Symbolen bedeckt sind, welche Symbole linearer Texte bedeuten.

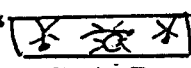
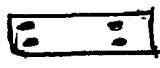
Diese Definition soll zeigen, dass das Technobild eine Art der Gat-

tung "Bild" ist, so wie sie im entsprechenden Paragraphen definiert wur-
de. Das heißt; alle Argumente, die dort zugunsten der epistemologischen
ethischen und aesthetischen Aspekte der Bilder ueberhaupt ausgefuehrt wur-
den, sollen auch fuer die Technobilder gelten. Zum Beispiel ist eine Roent-
genaufnahme eines gebrochenen Arms, (eine "Landkarte" also), zugleich auch
ein Modell fuer den Arzt, wie den Arm zu behandeln, (also "prospektiv"),
und sie ist "schoen", insoweit sie wahr und gut ist. Oder; die sogenan-
te "Videokunst", welche angeblich "Originalitaet", "Selbstinteresse", kurz
"aesthetische Wirkung" verfolgt, ist "schoen", insoweit die Videoebener
Landkarten und Modelle sind; und dies nicht zu erkennen, bedeutet, das we-
sentliche an Bilderkoden nicht erkannt zu haben. Kurz; die Definition der
Technobilder soll zeigen, dass es sich bei ihnen trotz sichtsichtlicher Reson-
derheiten, (zum Beispiel ihrer Bewegtheit oder ihrer additiven Dimension),
schliesslich eben doch um Bilder handelt.

Aber die Definition soll auch zeigen, dass die Spezifitaet der
Technobilder nicht in der Methode zu suchen ist, wie sie erzeugt werden,
(durch Apparate), noch in dem Material, aus dem sie gemacht sind, (zum
Beispiel Kathodenroehren), noch in ihrer Struktur, (zum Beispiel dass
manche abrollen), sondern in ihrer Bedeutung. Nicht etwa, dass diese
verschiedenen Spezifitaeten der verschiedenen Technobilder unwichtig
waeren; sie sind fuer das Verstaendnis unserer Krise unerlaesslich. Aber
da Technobilder, wie alle Bilder, Symbole sind, ist die Bedeutung fuer
sie charakteristisch. Die Definition soll zeigen, dass Technobilder eine
von allen anderen Bildern unterschiedliche Bedeutung haben; sie bedeuten
nicht Szenen, sondern Begriffe. Sie stehen ontologisch auf einer ganz
anderen Stelle als alle anderen Bilder, und haben eine ganz andere Genese
als alle anderen Bilder. Sie sind eine revolutionaere neue Kode. (Siehe
Skizze a).

Es muss aber gestanden werden, dass diese Definition so vorgeschla-
gen wurde, um dem Wort "Technobild", (und dem verwandten Wort "Techno-ima-
gination"), eine andere Bedeutung zu geben als jene, welche von den meis-
ten Kommunikologen, (und anderen Kritikern der kodifizierten Welt), ge-
meint wird. Da die Definition die Bedeutung von Technobildern, und nicht
ihre Erzeugung, zum Kriterium erhebt, gewinnt das Wort einen weiteren Um-
fang. Nicht nur technisch erzeugte Bilder, (wie Mikrofilme, Diapositive,
Videoebener, Fotografien durch Leskope usw.), sollen "Technobilder"
heissen, sondern auch mehr oder weniger traditionell erzeugte Bilder, falls
sie Begriffe bedeuten, (wie blue-prints, Designs, Kurven in Statistiken,
und die im vorliegenden Text enthaltenen Skizzen). Und diese Umdefinie-
rung hat noch eine weitere Folge; was ein Bild zu einem Technobild macht,
ist nicht, dass es technisch erzeugt wurde, (zum Beispiel, dass die Auf-

nahmen der Mondoberfläche von raffinierten Apparaten erzeugt wurden), sondern dass es nicht Szenen, sondern Begriffe bedeutet, (dass diese Aufnahmen eben nicht die Mondoberfläche bedeuten, sondern Begriffe astronomischer Texte, welche Bilder bedeuten, die sich die Autoren dieser Texte von der Mondoberfläche zu machen versuchten). Kurz: die vorgeschlagene Definition von "Technobildern" versucht, das Wesentliche, und immer noch schwer Zugängliche, an dieser Kode herauszuschälen, um ihre Manipulätön zu erleichtern. Das ist der Grund, warum sie "vorläufig" ist; eine notwendige zurueckziehbare Arbeitshypothese.

Nimmt man sie provisorisch an, dann erkennt man eine seltsame Verwandtschaft zwischen Technobildern und Ideogrammen: beide sind Bilder, welche "Begriffe" bedeuten. Es ist intuitiv klar, dass es sich um einen Irrtum handelt; das Wort "Begriff" hat in jedem Fall eine andere Bedeutung. Es ist aber ausserordentlich schwierig, diese intuitive Überzeugung in ein klares Argument zu übersetzen. Man "fühlt", dass die Zahl "2", als ein Ideogramm, eine ganz andere Art von Symbol ist als eine Fotografie eines Busses in Busenhaltereklamen, die ein Technobild ist, obwohl beide "Begriffe" bedeuten. Versucht man jedoch, diesen Unterschied klar auszudrücken, (zum Beispiel zu sagen: "2" bedeutet die Abstraktion der Szene "ein Paar", während die Busenfotografie den Imperativ "kauf einen Busenhalter!" bedeutet), merkt man, am Wesentlichen des Unterschiedes vorbeigegangen zu sein. Das ist fuer unsere Krise charakteristisch; das Wesentliche der Technokode verliert sich zwischen den Fingern, wann immer wir meinen, es gefasst zu haben. Um diesen vitalen Unterschied zwischen den Bedeutungsebenen der Ideogramme und Technobilder naeher zu untersuchen, sei ein Exkurs unternommen, der auch aus anderen Gründen wichtig ist, aber immer wieder verschoben werden musste. Naemlich in das Gebiet der Schriftsprachen: Alphabetsche und Ideographische. Koden laufen sozusagen nebeneinander. Beide uebersetzen Bilder in Begriffe. Der Satz "zwei und zwei ist vier" und der Satz " $2 + 2 = 4$ " scheinen aber nicht nebeneinander zu laufen, sondern der erste Satz scheint die Beschreibung des zweiten zu sein, welcher daher zu einem "Bild" wird. Daher unsere Tendenz, in ideographischen Koden, obwohl sie linear sind, Bilderschriften zu sehen. Wir haben den Eindruck, als ob " $2 + 2 = 4$ " ein Bild einer linearen Sachlage sei, naemlich wie das Bild , nur eben ein-dimensional, weil wir beide Bilder beschreiben koennen. Das ist selbstredend ein Irrtum. Der Satz " $2 + 2 = 4$ " ist eine Beschreibung einer Szene, etwa dieser: , und bewegt sich auf derselben Bedeutungsebene wie der Satz "zwei und zwei ist vier". Ideogramme sind nicht Bilder, sondern Symbole von der Art "Buchstabe". Das heisst; es sind Begriffe, welche Bilder bedeuten. Technobilder hingegen sind, laut vorgeschlagener Definition, Bilder, welche Begriffe bedeuten.

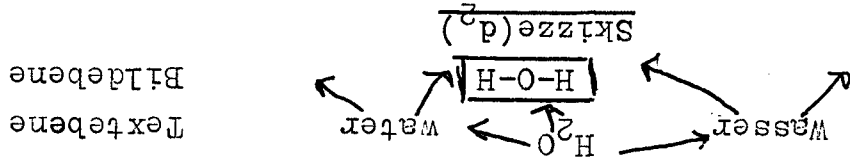
Und doch ist mit dieser scheinbar eleganten Erläuterung der Verwir-

rung zwischen Ideogramm und Technobild tatsächlich nicht das geringste geleistet worden. Denn die Funktion der Technobilder ist trotzdem doch irgendwie mit der der Ideogramme vergleichbar. Beide sind "uebersprachlich". Der Satz "2 + 2 = 4" kann als Satz "zwei und zwei ist vier", und als Satz "two and two are four" alphabetisch geschrieben werden, und die Busen fotografie kann mit dem Satz "kauft einen Busenhalter!" und mit dem Satz "buy a bra!" beschrieben werden. Zweitens liegt hier eine Tatsache vor, welche fuer die gegenwaertige Revolution in den Kodex ausserordentlich wichtig ist: Technobilder sind, wie Ideogramme, "uebersprachliche Symbole! Allerdings ist diese Aussage ungenuegend.

Traditionelle Bilder sind, sagen wir, "untersprachlich". Im Sinn:

sie werden besprochen. Menschen koenne sich zwar unter einander mit Bildern verstaendigen, obwohl es selbstredend falsch ist, zu glauben, Bilder koennen seien "allgemein verstaendlich"; man muss sie, wie alle Kodex, lernen. Die Kommunikation durch Bilderkodex laeuft unabhengig von sprachlicher Kommunikation, es sind zwei verschiedene Kodex. Und doch ist die Kode der gesprochenen Sprachen geeigneter, ueber Bilder zu sprechen, als die Bilderkode, um Gespraech abzubilden. Weil naemlich, wie zu zeigen versucht wurde, Bilder Szenen bedeuten, waehrend gesprochene Sprachen eine Welt bedeuten, deren Betrachtung ausserhalb der Kompetenz dieser Arbeit liegt. In diesem Sinn also sind traditionelle Bilder "untersprachlich"; gesprochene Sprachen koennen zu ihren Metakodex werden.

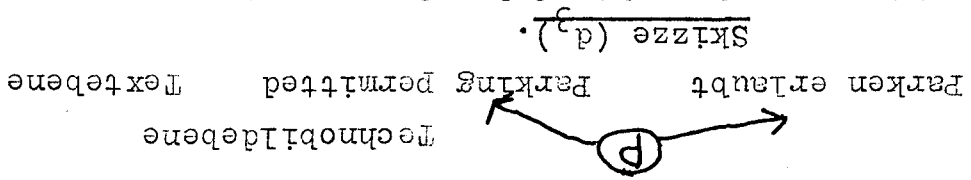
Ideographische Kodex liegen jenseits der gesprochenen Sprachen, aber in einer seltsamen Richtung jenseits der Sprachen. Das Ideogramm H₂O bedeutet eine Szene, etwa H-O-H, was ein Bild eines Sachverhalts ist. Aber das Ideogramm "bedeutet" auch die Worte "Wasser" und "water". Man kann dieses Bedeutungsverhaeltnis etwa so skizzieren:



Betrachtet man diese Skizze, dann kann man erkennen, warum ideographische Kodex, trotz ihrer "uebersprachlichkeit", die alphabetische Kode nie bedrohen koennen; ihre Symbole haben einen anderen Bedeutungsparameter als geschriebene Worte, obwohl sich diese Parameter im bedeuteten Bild ueber schneiden. Nicht nur bedrohen ideographische und alphabetische Kodex einander gegenseitig nicht, sie ergaenzen einander. In alphabetische Texte dringen Ideogramme, und Buchstaben dringen in ideographische Texte. Kurz: "H₂O" bedeutet "Wasser" in einem aehnlichen Sinn, in dem "Wasser" "water" bedeutet; es ist eine "uebersetzung".

Technobilderkodex liegen in einer ganz anderen Richtung jenseits der gesprochenen Sprachen; in Richtung "Schriftsprachen". Man kann das

so skizzieren:



Skizze (d₂).

Diese Skizze ist bemueht, folgendes zu zeigen: es sieht zwar so aus, als ob die Symbole "H²O" und "D" dem gleichen Kodentyp angehoren wurden, (als ob sie beide entweder Ideogramme oder Bilder waren), aber tatsaechlich ist das Symbol "D" von revolutionaerer Neuartigkeit: die Kodentyp, der es angehoert, muss mit der Zeit die alphabetische Kode vernichten, und zwar, weil es eine neue "Schriftsprache" bildet. Und zwar eine "internationale". Solange Texte handschriftlich waren, bestand ein undurchsichtiges Verhaeltnis zwischen Alphabet und gesprochener Sprache. Einerseits bedeuten die Buchstaben nicht Worte aener gegebenen Sprache, sondern konventionierte Loene, die vielen Sprachen gemein sind. Daher kann dasselbe Alphabet verschiedene Sprachen niederschreiben. Andererseits aber werden die weitaus meisten Sprachen nicht niederschrieben, weil ja das Schreiben das Privileg einer kleinen Elite ist. Es gibt nur ganz wenige "Schriftsprachen", zum Beispiel Griechisch, Latein, Arabisch und Hebraeisch. Und jede dieser Sprachen wird, aus historischen Gruenden, in einem spezifischen Alphabet niedergeschrieben. Also musste es den damaligen Schreibern scheinen, als ob zwischen den einzelnen Alphabeten und den einzelnen gesprochenen Sprachen eine enge Beziehung bestaende; hebraeisch lernen implizierte das hebraeische Alphabet lernen. Seltsamerweise wurde dadurch ein jedes Alphabet "universell": da jede darin geschriebene Sprache "uebersprachlich" war, naemlich ueber den Sprachen stand, die das "Volk" sprach.

Das wurde mit der Erfindung des Buchdrucks anders. Da die Buchstaben als Prototypen angefertigt wurden, musste ein eanziges Alphabet, (das lateinische etwa), als Kode zum Niederschreiben einer Reihe von Sprachen dienen. Die Druckerpraxis klaerte das Verhaeltnis zwischen Alphabet und gesprochener Sprache, brachte aber neue Probleme. Es war klar, dass Bucher in verschiedene Sprachen aufgelegt werden mussten, weil die lateinisch sprechende Elite zu klein war, um lohnende Auflagen zu erlauben. Andererseits war ebenso klar, dass gesprochene Sprachen, ("Vulgarsprachen"), ebensowenige Leser gefunden haetten; die Bucher kaufkraeftigen Rueger, die solche Sprachen benutzten, (etwa das Hessische, das Toskanische, das Provenzalische), waren da fuer zu wenig zahlreich. Also mussten Sprachen erfinden werden, in denen sich das Drucken lohnte, und die den gesprochenen genuegend verwandt waren, um ein leichtes Erlernen seitens der kaufkraeftigen Rueger zu gewaehrleisten. So sind die "Schriftsprachen" der Neuzeit, etwa Deutsch, Italienisch, Franzoesisch, erfinden worden. (Zwar waren Ansaeze zu ihnen schon im ausgehenden Mittelalter vor der Erfindung des Buchdrucks vorhanden, aber diese Ansaeze sind eben

von den Druckern und Setzern zum Ausbau der modernen Nationalsprachen

ausgearbeitet worden).

Es ist nicht nötig, auf die zum Teil entsetzlichen Folgen dieser Erfindung zu weisen; auf den Nationalismus, der nach Verbreitung der Alphabetisierung durch die Volksschulen wie eine Pest zuerst den

Westen, und dann die Menschheit infizierte. Wichtig ist nur, festzuhalten, dass die Nationalsprachen das ursprüngliche Verhältnis zwischen Alphabet und gesprochenen Sprachen umstülpten; ursprünglich

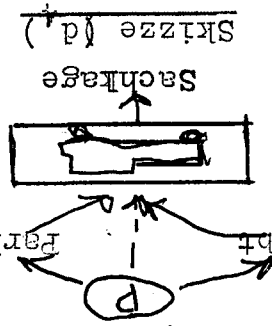
wurde das Alphabet vereinbart, um gesprochene Sprachen niederzuschreiben, und dann wurden Nationalsprachen vereinbart, um alphabetisch niedergeschrieben zu werden. Diese papierene Qualität der Nationalsprachen verflüchtete sich nach der industriellen Revolution, als sie begannen, die ursprünglichen gesprochenen Sprachen, zu Dialekten herabgewürdigt, zu verdrängen. Vor Ausbruch der technologischen Revolution

wurden fast ausschließlich nur noch Schriftsprachen gesprochen. Und es wäre wichtig, (aber leider in diesem Rahmen nicht möglich), zu zeigen, wie diese gesprochenen Schriftsprachen von der Struktur der alphabetischen Kode durchdrungen sind, für die sie konventioniert wurden. Das heißt; zu zeigen, dass Nationalsprachen anderen Regeln gehorchen als ungeschriebene Sprachen, selbst als jene, aus denen sie selbst konventioniert wurden.

Die Zeit des Nationalismus geht ihrem Ende entgegen. Denn die Nationalsprachen haben in unserer kodifizierten Welt ihre Funktion verloren, und wenn sie sich vorläufig auch noch in der steigenden Inflation gedruckten Papiers über die Menschheit ergießen, so nur, weil man noch nicht gelernt hat, sich der Technokoden richtig zu bedienen. Denn die Technokoden sind die "Schriftsprachen" der Zukunft. Um dies vor Augen zu führen, sei die Skizze 3 folgendermaßen abgewandelt:

Technobildenebene
 Textebene in Nationalsprache
 Bildenebene

Parken erlaubt
 Parking permitted



"konkrete" Welt

Die Skizze soll zeigen, dass die Textebene funktional ausgeschaltet wurde; man kann lernen, das Technobild \textcircled{P} zu entziffern, ohne über einen Text zu verfügen. Es wäre aber trotzdem falsch, zu glauben, dass das Technobild \textcircled{P} wie ein Ideogramm das Bild des geparkten Wagens bedeute, wie der gestrichelte Pfeil in der Skizze anzeigt. Es bedeutet einen Text, der ein Bild bedeutet. Es ist aus einem alphabetischen Text entstanden, und trägt die Struktur dieses Texts in sich. Es bedeutet das Bild nur mittelbar durch Texte, aber

eben so, dass die Textvermittlung auskammerbar wird. Um dies anders zu sagen; Skizze d⁴ will zeigen, dass Technokoden "international" sind, weil sie Texte in allen möglichen Nationalsprachen bedeuten, und darum jede einzelne Nationalsprache unnoetig machen. Sie sind nicht Bilder von Bildern, sondern Bilder von Texten, aber so, dass die Texte in ihnen zu einem einzigen, univarsalen Kode aufgehoben werden. Es sind "Schriftsprachen" in einem neuen Sinn dieses Wortes; nicht alphabetisch/niedergerachschriebene gesprochene Sprachen, sondern Sprachen, welche in Bildern alle möglichen geschriebenen Texte bedeuten. Also Sprechen, fuer welche die Schritt nicht die Struktur der Kode ist, sondern ihre Bedeutung.

Der Exkurs in das Gebiet (∞), (Schriftsprachen), kann hienit abgeschlossen werden. Der Unterschied zwischen Technobild und Ideogramm ist klar geworden; Ideogramme sind, wie Buchstaben, Symbole, welche Bilder der bedeuten, und koennen gemeinsam mit Buchstaben funktionieren. Technobilder sind Symbole, welche Buchstaben bedeuten, aber so, dass sie die Buchstaben ueberflussig machen. Und es wird klar, warum die alphabetische Kode in Dekadenz ist, obwohl ihre Texte weniger opak geworden sind als die groesstenteils ideographischen Texte der Wissenschaft und Technik; weil sie angesichts der Technokoden ueberflussig wurde. Dadurch ist der Nationalismus, weil auf alphabetischen Koden beruhend, zum Tod verurteilt. Ob dies aber ein ungeteilter Segen ist, kann erst beurteilt werden, wenn man die Skizze (d⁴) genauer betrachtet.

Das Symbol, das in ihr auf der "Technobild"-ebene eingzeichnet ist, gehoert einer Kode an, die man die der Verkehrssignalisation nennen koennte. In dieser Kode sind aber nicht nur Flaechen von der Art der Tafel mit dem Buchstaben "P" enthalten, sondern auch Flaechen von der Art der roten Ampeln, Pfeile und Schilder mit Texten, und gepfeifte Warnsignale. Es scheint also eine Kode zu sein, deren Elemente heterogen sind, und von denen viele nicht unter die hier angegebene Definition von "Technobild" fallen. Die Kode der Verkehrssignalisation ist aber nur eine ~~und~~ vielen Technokoden, und andere sind die Kode der Filme, die des Fernsehens, die der Supermarkets, die der Plakate, die der Fotografie in den verschiedenen Zweigen der Wissenschaft, die des Designs in der Industrie, usw. Angesichts eines solchen Wirrwarrs von Symbolen und Regeln hat es scheinbar nicht nur keinen Sinn, diese Bedeutungsebene definieren zu wollen, sondern ueberhaupt von einer einzigen Ebene zu sprechen. Die Bedeutung von elektronisch-mikroskopischen Fotografien und die des Symbols \textcircled{P} scheint nichts gemeinsam zu haben. Skizze d⁴ bemueht sich zu zeigen, dass hinter dem scheinbaren Chaos dieser revolutionaeren neuen Koden doch eine einzige Bedeutungsebene verborgen ist, naemlich jene, welche erreicht wird, wenn man von Texten zuruecktritt. Und dass dies verborgen ist, weil wir diese Ebene noch nicht erreicht haben.

Man kann nämlich in der Skizze d, das Symbol fuer Parabeln durch andere Technobilder ersetzen, (zum Beispiel durch eine Fotografie im elektronischen Mikroskop, durch ein Bild aus einem Film, durch eine statistische Kurve,) und man wird die Struktur der Skizze d, nicht veraendern muessen. Man wird nur die auf der Textebene angefuhrten Texte und das auf der Bildebene angefuhrte Bild dem neu eingefuehrten Technobild anpassen muessen. Hingegen verliert die Skizze d, ihre Bedeutung, wenn man an die Stelle des Symbols fuer Parabeln ein traditionelles Bild setzt, (zum Beispiel eine Ikone, ein Renaissancegemaelde oder eine Landkarte). Denn in diesem Fall wird das Symbol auf der Technobildebene mit dem Symbol auf der Bildebene identisch. Die Skizze d, will also zeigen, dass das Bild auf der Bildebene die angebliehen Verhaeltnisse in der konkreten Sachlage abbildet, waehrend das Bild auf der Technobildebene die Verhaeltnisse in den Texten abbildet, welche es bedeutet. Die Fotografie im elektronischen Mikroskop bildet die Verhaeltnisse ab, die spezifische Texte bezueglich zum Beispiel eines Nuklearprozesses aufstellen, das Filmbild bildet die Verhaeltnisse ab, die Filmskripte bezueglich eines Ereignisses aufstellen, und die statistische Kurve bildet Verhaeltnisse ab, die oekonomische Texte bezueglich einer Wirtschaftstendenz aufstellen. So verschiedenen diese Symbole, und die Koennen, denen sie angehoreen, unter einander sein moegen, dies haben sie alle gemein: sie bedeuten Texte. Auch wenn man es ihnen nicht ansieht, und auch wenn sie vorgeben, nicht Texte sondern Sachlagen zu bedeuten; die Fotografie die Sachlage in einem Atom, das Filmbild die Sachlage in einer Szene, die Kurve die Sachlage in der Wirtschaft. Kurz: die Skizze d, versucht, die Technobilder zu demaskieren. Zu zeigen, dass die Technobilde, an die sie nicht glauben kann, und zwar, um sie glaubhaft zu machen. Technobilder demaskieren heisst sie entziffern. Also versucht die Skizze d, die Koden der Technobilder zu entziffern. Zu lesen, was die in ihnen kodifizierte Welt, die Welt der Verkehrszeichen und wissenschaftlichen Illustrationen, die der Fernsehprogramme und technischen Designs, die der Lichtreklamen und der Filmprogramme, bedeutet. Das ist aber ein seltsames Unterfangen. Lesen wir denn diese so kodifizierte Welt nicht alle, auch ohne Hilfe von solcherart Skizzen, und zwar beinahe ununterbrochen, da ja diese Welt staendig von allen Seiten in unsere Poren dringt, um uns zu informieren? Die Antwort auf diese Frage fuehrt die vorliegende Arbeit in den Kern der gegenwaertigen Krise. Sie lautet: Nein, wir lesen die uns programmierende Welt nicht, wir wissen nicht, was sie bedeutet. Dass sie uns trotzdem programmiert, ist unsere Krise. Wie kann sie uns programmieren, wie empfangen wir ihre Informationen, ohne sie entziffern zu koennen? Wie funktioniert sie? ES IST

relativ einfach, eine phänomenologische Antwort auf diese Frage zu geben;

bei Anblick einer roten Ampel drücken wir auf die Bremse, eines Plakates kaufen wir ein spezifisches Produkt, eines Films erleben wir spezifische Sensationen, eines Fernsehprogramms wählen wir einen spezifischen Kandidaten. Und bei Anblick einer Fotografie im Elektromikroskop, einer Kurve in Statistiken, und einer Röntgenaufnahme eines gebrochenen Arms bilden wir uns Bilder über Bedeutungen von Begriffen. (Über den Begriff "Atom", "wirtschaftliche Tendenz" oder "Knochenbruch"). Aber wie kann man diese Art von Antworten interpretieren?

Tatsächlich enthalten diese Antworten zwei verschiedene Empfangsarten. Sie zeigen, dass Plakate anders als Röntgenbilder empfangen werden. Sie werden tatsächlich entziffert; man weiß, dass sie Begriffe bedeuten. Und das wieder heißt, dass man bei solchen Technobildern weiß, dass ihr Entziffern gelernt werden muss. Man muss gelernt haben, Fotografieren im Elektromikroskop, Kurven in Statistiken, und Röntgenbilder zu lesen, und zwar können im Grunde nur "Spezialisten" solche Kodex entziffern. Plakate werden hingegen anders empfangen, nämlich ohne entziffert worden zu sein. Daher weiß man bei ihnen nicht, was sie bedeuten, und auch nicht dass man eigentlich lernen müsste, sie zu entziffern. Und das erlaubt, die Technokodex in zwei Klassen zu teilen: in solche, die entziffert werden können, (und wollen), und solche die unentziffert empfangen werden (und empfangen werden wollen). Man kann die erste Klasse die "elitären Technobilder" und die zweite die "Massentechnobilder" nennen. Das dritte Kapitel dieser Arbeit wird sich mit dieser Unterscheidung befassen. Aber hier ist schon klar, dass es sich hier um den Kern unserer Krise handelt.

Die folgenden Überlegungen können die elitären Technobilder vorläufig beiseite lassen. Wenn sie messen nicht demaskiert werden, da jene, welche sie empfangen, sie entziffern, und jene, die sie nicht entziffern können, sie nicht empfangen. Die oben gestellte Frage; wie funktionieren Technobilder, ohne entziffert worden zu sein?, bezieht sich (mit noch zu zeigenden Reserven), auf Massentechnobilder.

Die Antwort auf diese Frage, die phänomenologisch schon oben angedeutet wurde, ("man befolgt sie"), ist, wenn man nicht ins Psychologistieren verfallen will, schwierig. Denn wenn man bei Anblick der roten Ampel auf die Bremse drückt, hat man denn die Bedeutung des Symbols, nämlich den Text "Bremse drücken" entziffert? Und wenn man nach Anblick eines Plakats einen Busenhalter kauft, hat man nicht das Imperativ, das er bedeutet, entziffert? Man fühlt, dass es sich hier nicht um ein echtes Entziffern, im Sinn von Entschlüsseln der die Kode ausmachenden Regeln, handelt. Im Gegenteil, dass es sich um einen "Betrug" handelt; man hat, gerade weil man die Bedeutung der Kode falsch gelesen hat, im Sinn des Senders gelesen. Massentechnobilder "lügen".

Da wir alle Opfer dieser "Ingen" sind, ist es fuer uns schwer, sie zu entlarven. Ein Vergleich mit der Situation der analphabetischen Menge zur Zeit der ersten Texte kann zur Verstaendnis unserer eigenen Lae ge beitragen. Als Moses mit den Gesetztafeln den Berg herunterstieg, sind die Israeliten vor diesem Text zu Boden gefallen, und im ersten Teil der Metamorphosen, wo von voralphabetischer Lage gesprochen wird, (dem "goldenen Zeitalter"), wird gesagt, dass noch nicht "droehende Worte von starrem Erz" gelesen wurden, und die Menge noch nicht auf den Knien lag. Wie haben diese im Staub liegenden Alphabeten diese Texte empfangen? Ungefaehr so wie wir Fernsehprogramme. Maemlich "falsch". Sie wussten nicht, dass die mosaischen Gesetztafeln und die "duodecim tabularum" magische Riten bedeuten, welche zu Prozessen aufgerollt wurden, denn sie konnten nicht lesen. Und selbst die Schreiber dieser Tafeln waren sich nur dunkel bewusst, dass die "Gesetze" magische Bilder in Zeilen aufrollen, um sie zu ent-magistieren, denn sie waren noch schlechte Schreiber. Infolge dessen funktionierten diese Texte eben magisch: als ob sie Bilder der waren. Die "Verlogenheit" dieser Urtexte laeg nicht in irgendeiner ideologischen Absicht der Gesetzgeber, (obwohl diese Absicht sicherlich auch als Faktor hinzukam), sondern in der Struktur der noch unverstahren Kodex selbst: ihre lineare Bedeutungsebene, (das historische Bewusstsein), obwohl bereits geschafren, blieb unzugänglich. Und es bestand daher die Gefahr, (die sich in Aegypten auch tatsaechlich verwirklichte), die Kommunikationssituation so zu strukturieren: in eine inkompetente Schreibeerschichte, welche Informationen sendet, und eine analphabetische Menge, welche sie unverstahren empfaengt und gerade darum im Sinne der Sender befolgt.

Der damalige Sprung aus dem Bild in den Text ist unserem eigenen Sprung aus dem Text ins Technobild mindestens schematisch vergleichbar. Die Bedeutungsebene, von der aus Technokoden vereinbart werden, ist fuer uns unzugänglich, obgleich wir selbst diese Vereinbarung treffen. Daher koennen wir die Kodex, die wir selbst erzeugen, nicht entziffern. Aber hier endet der Vergleich mit der damaligen Lage. Wenn wir empfangen die Informationen der Technokoden nicht etwa so, als ob wir Texte empfangen, sondern, genau wie die "supplex turba" der Alphabeten, als ob wir magische Kodex empfangen. Die damaligen Alphabeten blieben auf ihrem magischen Bewusstseinsniveau, auch beim Empfang von Texten. Wir hingegen bleiben nicht auf dem historischen Bewusstseinsniveau, wenn wir Technokoden empfangen, sondern wir versetzen uns in das magische Bewusstsein. Wenn wir bei Anblick der roten Ampel auf die Bremse druecken, so tun wir nicht, als ob wir einen Text "Bremse druecken!", laesen, sondern so, als ob wir ein Bild eines Bremsen drueckenden Fusses saehen. Und das ist, kurz gesagt, die "Luege" der Technobilder; dass sie funktionie-

ren, als waren sie traditionelle, magische Bilder, und darum glauben wir, sie nicht lesen lernen zu müssen; weil wir ihnen auf den Teilm gehen, und sie fuer traditionelle Bilder halten, die wir ja zu lesen gelernt haben.

Hat man nun die Funktion der Technokoden als "verlogene" Bilderko- den erkannt, und zwar so, dass diese "Luege" entlarvt wird, sofern es sich um elitaere Technobilder handelt, so koennte man versuchen, die Skizze d, und ihre Ausarbeitung d, in die allgemeine Skizze a einzubauen. Es stellt sich aber heraus, dass vorher ein zweiter Exkurs unvermeidbar ist, naemlich in das Gebiet der (3) Apparate-Operatoren: Das Wort "Apparat" kann in diesem Kontext so definiert werden: "Werkzeug zur Erzeugung von Technobil- dern". Auf den ersten Blick scheint diese Definition nicht dem allgemei- nen Gebrauch zu entsprechen. Bedenkt man jedoch, wie weit der allgemeine Gebrauch ist, (einerseits zum Beispiel "Messapparat" und "chirurgischer Ap- parat", und andererseits zum Beispiel "Parteiapparat" und "Verwaltungsap- parat"), dann erzieht man, dass die vorgeschlagene Definition einen all- man in diesem Kontext so definieren: "Techniker fuer Apparate". Diese bei- den Definitionen sollen die Situation erfassen, in welcher sich Informati- onen in Technokoden verschlüsseln, also jene Situationen, aus denen sich die Programme staendig ueber uns erguessen, welche unser Leben vorschrei- ben.

Betrachtet man die Skizze d, so sieht man vor allem, dass sie versucht, Apparat und Operator als eine untrennbare Einheit zu sehen. Es ist naemlich fuer diese Lage charakteristisch, dass das Verhaeltnis zwi- schen Mensch und Werkzeug darin nicht die beiden klassischen Formen hat, von denen die Analysen der Arbeit handeln. Weder funktioniert der Appa- rat in Funktion des Operators, (etwa wie sich der Schmied des Hammers be- dient), noch funktioniert der Operator in Funktion des Apparates, (etwa wie der Arbeiter in Funktion der Maschine und des Industrieparks). Son- dern die Funktion des Apparats und des Operators sind verschmolzen. Es ist ebenso richtig und unrichtig, zu sagen, der Fotograf saehe im Apparat ein Werkzeug, um sich ein Bild von seinem Begriff, (Standpunkt), auf eine Szene zu machen, wie es richtig und unrichtig ist, zu sagen, er saeche sich selbst als eine der Funktionen des Apparats waehrend des Bilderma- chens, als eine Art Selbstausloeser. Weder "befreit" der Apparat den Pho- tographen, (wie es Werkzeuge tun, die Menschen dienen), noch "verschafft" er ihm, (wie es Maschinen tun, denen Menschen dienen), sondern Apparat und Fotograf bedingen einander. Daher sind nicht nur traditionelle "Wertana- lysen" wie die marxistische vor dieser Situation unfruchtbar, sondern sie erfordert geradezu neue anthropologische Konzepte: Ein "Operator", (oder Apparatschik), ist ein "Mensch" in einem neuen, posthistorischen Sinn:

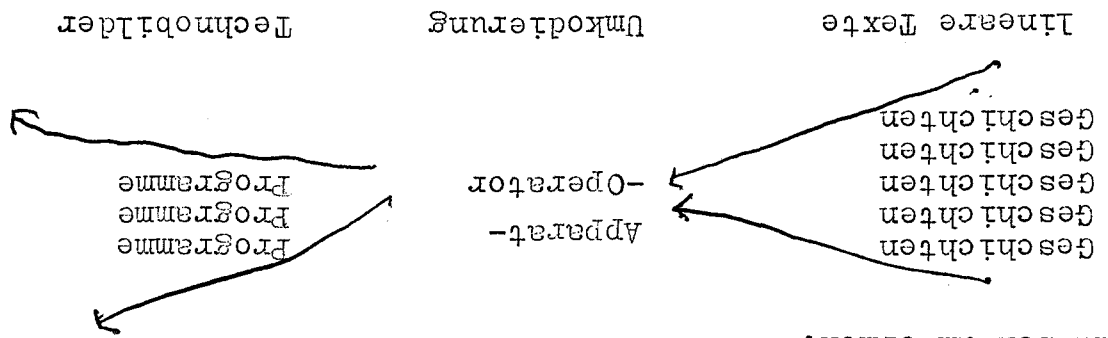
weder ist er "taetig", (ein Handelnder, ein "Held"), noch ist er "leidend" (ein Behandelnder, ein "Dulder"), sondern erfunktioniert in Funktion von Funktionen die in seiner Funktion funktionieren. Dieses nach geschichtliche Dasein, dieses Dasein nicht nur jenseits von gut und böse, wahr und falsch, schon und haesslich, sondern ^{handt} ~~handt~~ jenseits der Kategorie "aktiv - passiv", umgibt uns seit Jahrzehnten von allen Seiten, (Beispiele; Reichmann, Manager, Parteisekretaer, General, kurz "Funktionaerer"), kann aber trotz gruendlicher Analysen noch nicht in unsere anthropologischen Kategorien eingebaut werden. Sobald uns das gelingt, ist das geschichtliche Dasein beendet.

Skizze d bemueht sich zu zeigen, dass dieser fuer die Gegenwart so bezeichnende Komplex "Apparat-Operator" Texte verschlingt, um sie als Technobilder wieder auszuscheiden. Dass also die "Informationsquellen", welche uns staendig programmiert, funktional ein gigantisches Relais ist, welches lineare Koden in Gechokoden, Geschichte in Nachgeschichte, umkodet. Die Geschichte fliesst aus den Texten, (und vor allem aus den wissenschaftlichen und technischen Baumdiskursen), in die Komplexe "Apparat-Operator", (zum Beispiel in die Amphitheaterdiskurse des Fernsehens, der Filmindustrie, der Reklame, der illistrieren Presse), um als Nachgeschichte, (in Flaechenkoden), ueber eine zu Masse verschmolzene Menschheit rundgefunkt zu werden. Man kann also sagen, dass der Komplex "Apparat-Operator" in unserer Kommunikationsstruktur ungefaehr jene Rolle spielt, welche die Literatur, (Schreiber, Priester, Moenche), zur Zeit der Manuskripte spielte. Das voellig neue an unserer Situation ist, dass diese Relays nicht Menschen sind, (wie etwa die Autoritaeten in den pyramidalen Diskursen waren), sondern ein unentwirrbares Gemengsel von Menschen und Apparaten. Das ist es, was man meint, wenn man behauptet, unser Kommunikationslage sei "aemenschlich" geworden.

Die Texte, die in den Komplex "Apparat-Operator" einstromen, fuertern ihn aber selbstredend nicht nur mit dem immer wilder werdenden Sturzbaeh der aus dem Diskurs der Wissenschaft und Technik entstomenden Informationen, sondern auch mit ueberhaupt allen vertuegbareren Informationen; mit dem, was fruener "Politik", "Kunst", "Philosophie", "Religion" usw. genannt wurde. Die ganze Geschichte stromt gegenwaertig dem Komplex "Apparat-Operator" entgegen, um dort in Nachgeschichte umgekodet zu werden. Dadurch wird der Komplex "Apparat-Operator", von links in der Skizze Gesehn, zu einem Staudamm der Geschichte, also zu dem, was einst "Utopie", "Quelle der Zeit", Reich Gottes, "kommunistische Gesellschaft" usw. genannt wurde. Das Ziel der Geschichte ist, ein Fernsehprogramm zu werden. Von rechts aus in der Skizze Gesehn wird der Komplex "Apparat-Operator" zu einem Geschichtsgedaechtnis, zu einer historischen Konserve. Man kann Gesar oder die Mondlandung immer wieder im Film sehen.

Man kann, um diese Lage zu illustrieren, die Skizze d folgender-

massen umformen:



Daraus soll ersichtlich werden, dass gegenwärtig jedes histori-

sche Engagement in Funktion des Komplexes "Apparat-Operator" geschieht, um dort zu Programm zu werden. Jede wissenschaftliche Forschung, kunst-

lerische Tätigkeit und politische Handlung hat in letzter Analyse das Ziel, in Technobilder umgekodet zu werden, um in einem Amphitheater aus-

gestrahlt zu werden. Gemeint ist nicht nur, dass jeder Roman ein virtu-

eller Filmskript ist, sondern vor allem, dass jede Handlung, beginnend mit einer politischen Rede, und endend mit einer Revolution oder Krieg,

tuer einen Apparat-Operator-Komplex gemeint ist. Wenn nun jede histo-

rische Handlung ein Engagement an einem Apparat-Operator-Komplex ist, dann geht, strikt gesprochen, die Geschichte ihrem Ende entgegen. Denn

das bedeutet, vom Standpunkt der Kodex gesehen, dass alle Texte auf ein Umkodieren in Technobilder zielen.

(In/diesem Zusammenhang muss betont werden, dass die häufig erho-

bene Frage nach dem Verhältnis zwischen Elite- und Massen"kultur" meist falsch gestellt wird. Es handelt sich nicht darum, ob sich ein Maler am

Fernsehen engagieren soll oder dagegen protestieren, ob man Kinos fuer "Kunstfilme" reservieren soll, oder ob Philosophen in illustrierten Zeit-

schriften vom Typ "Playboy" veröffentlichen sollen. Sondern es handelt sich um die Frage, ob die geschichtsaufsaugende Funktion der Apparat-Op-

eratoren, diese sogenannte "ent-ideologisierende" Funktion, ueberhaupt noch von links in der Skizze aus, von der Geschichte aus, beeinflussbar

ist, oder ob man sie nicht von rechts in der Skizze aus, von den Techno-

bildern aus, angehen sollte. Ob also jene buddhistischen Muenche, die sich selbst vor TV-Kameras verbrennen, nicht besser als "engagierte Phi-

losophen" erkannt haben, worum es sich gegenwaertig handelt; um runde-

funkte Technobilder aus Apparaten-Operatoren).

Es ist nun moeglich geworden, den Exkurs (3) in das Gebiet der Ap-

arate-Operatoren abzuschliessen, und Skizze d in Skizze a einzubauen zu

versuchen: Die Fragezeichen, welche in Skizze a den Pfeil "Verfremdung"

abschliessen, koennen als Fragen bezueglich des Komplexes "Apparat-Opera-

tor" angesehen werden, und der gestrichelte Pfeil, welcher diese Fragezei-

chen mit dem Rechteck "Technobild" verbindet, kann als hypothetische

Funktion dieses Komplexes, namentlich die Funktion, Texte in Technobilder umzukodieren, gelesen werden. Und dies erlaubt, aus der Standpunktslosigkeit, so wie sie rechts unten in Skizze a dargestellt ist, folgenden tendenden Versuch einer Interpretation der Funktion der Technobilder zu un-

ternehmen;

Es gibt eine den Texten inhärente Tendenz, sich von den gemeinsamen Bildern autonom zu machen, und immer begrifflicher, unvorstellbarer zu werden. Da aber Texte eben Bilder bedeuten, Begriffe eben Vorstellungen, werden die Texte immer bedeutungsloser. Es gibt einen kritischen Moment, ab welchem die Texte nicht mehr zu Bildern vermitteln, und daher indirekt zur Welt, sondern ab dem sie undurchdringliche Wände werden, also so den Weg zur Welt verschließen. Dieser Moment wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts für die okzidentale Elite erreicht, und wird immer wieder von jedem einzelnen von uns erreicht, wenn wir den "Glauben" an Erklärungen und Theorien, an Ideologien und Lehren, kurz an Geschichte als Fortschritt, verlieren. Und dieser Moment manifestiert sich dadurch, dass sich beim Lesen von Texten nichts mehr vorstellbar kann, nichts mehr vorstellen soll, und daher hinter ihnen nicht mehr die Welt steht, sondern den Menschen, der sie geschrieben hat. Das Umdrehen der Texte im kritischen Moment heißt also, dass sie für die Welt opak und für den sie kodifizierenden Menschen durchsichtig werden. (Das hinter den biblischen Texten die "Ideologie" ihrer Autoren, hinter den marxistischen eine andere "Ideologie", hinter den gedachten Schillers eine dritte, und hinter der Darwinischen Theorie eine vierte gesehen wird heißt, dass diese Texte bedeutungslos wurden).

Sobald dieser Moment eintritt, (in Skizze a an jenem Punkt, da Pfeil "Verfremdung" das Rechteck "Text" verlässt), entseht die Gefahr, in den Abgrund des Wahnsinns, in die Absurdität eines sinnlosen Lebens, in einer sinnlosen, weil unzugänglichen Welt zu verfallen. (Wittgenstein, Kafka). Die menschliche Kommunikation bricht zusammen, und man steht der Einsamkeit, dem Nichts, gegenüber. In solcher Lage kann man, im Grunde, ~~keine~~ Wege einschlagen; (1) man kann verstummen, das heißt in Skizze a in die "Korrektheit der Welt" sinken, die Kommunikation aufgeben. ("Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen"). (2) Man kann versuchen, zu den verlorenen Bildern zurückzukehren, das heißt in Skizze a das magische Bewusstsein zurückzugewinnen, (Nazismus). (3) man kann versuchen, den Texten, und damit der Welt und dem Leben, eine neue Bedeutung zu geben, das heißt in Skizze in Richtung der Fragezeichen zu gleiten. Versuch (1) und (2) sind verloren, denn es ist unmöglich, Verfremdungen ungeschehen zu machen, (natürlich zu wollen). Wittgenstein kann kein "echtes" Schweigen, und Hitler keine "echte" Magie erzwingen. Wir sind verdammt, uns vorzustellen, und diese Vorstellungen zu

begreifen. Daher ist nur Versuch (3) eine Hoffnung, unsere Krise zu ne-

berwinden, und dem Wahnsinn eines sinnlosen, wertlosen Lebens zu entgehen.

Dieser Versuch ist das Unternehmen, eine neuartig kodifizierte Welt

zwischen Mensch und Text aufzustellen, also eine Brücke zu bauen, deren Ab-

sicht ist, den Texten eine neue Bedeutung zu geben. Begriffe vorstellbar zu

machen. Bilder zu machen, welche Begriffe bedeuten. "Modelle von Begriff-

fen" zu erzeugen. Theorien und Erklärungen, Ideologien und Lehren als Bil-

der zu entwerfen. Und das heißt: nicht mehr "prozessual", eindimensional,

Linienförmig, begreifen zu wollen, sondern "struktural", mehrdimensional,

bildlich, die Begriffe auseinanderzufallen. Nicht "histotisch" neber Szenen

nachzudenken, sondern, sagen wir, "phänomenologisch" neber Prozesse nachzu-

denken. Aus der Geschichte das Bedeutete, und nicht mehr das Bedeutende zu

machen. In der Geschichte nicht mehr eine Methode sehen, wie Szenen zu ver-

ändern, sondern einen Prozess, der von "ausssen", von "unten", von "oben",

das heißt von aussergeschichtlichen Dimensionen her, veränderbar ist. Es

ist, im Grunde, der Versuch, die Welt so zu kodifizieren, dass sie nicht

mehr erklärbar, beschreibbar sei, sondern als eine Beschreibung, sagen wir

"kybernetisch", in ihrer unerklärten Komplexität ausgefaltet werden könne,

um einen Sinn zu bekommen.

All dies ist schwer zu sagen, denn der Standpunkt, von dem aus dies

vereinbart werden kann, ist noch unartikulierte, und die Bewusstseins-

der dieser Standpunkt entspricht, ist noch nicht erklommen, (obwohl sie sich

allerorts, in Wissenschaft und Technik, in Kunst und in Politik, anzumelden

im Begriff ist). Und doch ist der Sprung aus Text in Technobild, aus Begriff

in Techno-Imagination, auf eine nicht ganz geheure Weise, gelungen. Die neu-

artig kodifizierte Welt als Brücke zwischen Mensch und Text ist aufgestellt

worden, und umgibt uns von allen Seiten in ihrer schillernden Buntheit und

grundlegenden Monotonität, um unser Leben von absurder Binanzkeit zu retten,

und um uns zu programmieren. Diese Welt verdeckt uns die Texte so, dass sie

uns nicht erlaubt, deren Bedeutungslosigkeit zu sehen. Sie macht uns zu An-

alphabeten zweiten Grades. Der Sprung aus der Welt der Begriffe in die der

Technobilder ist so ausserordentlich gut gelungen, weil sich der Komplex

"Apparat-Operator" dazwischen geschoben hat, und er hat sich dazwischen ge-

schoben, weil die Flut der aus dem technischen Diskurs strömenden Informa-

tionen erlaubt hat, ihn aufzustellen. So befinden wir uns sozusagen auto-

matisch und bewusstlos "jenseits der Geschichte".

Das ist aber nicht die ganze Wahrheit. Es gibt auch Kodex von

Technobildern, die nicht durch den Sog der alles zu Stereotypen zermahlen-

den Komplexe "Apparat-Operator" gehn. Die "elitären". Sie sind neberall

zu beobachten; in Wissenschaft und Technik, in Politik und Kunst, und man

kann sie von Massentechnobildern daran unterscheiden, dass nur Spezialisten

sie lesen können. Solche Kodex sind bewusste Versuche, Begriffe vorstell-

bar, zu machen. Das heißt; es sind Versuche, den Verlust des Glaubens an die Geschichte durch eine neue Sinsgebung zu überwinden. Nur sind eben diese Versuche "elitärer", das heißt; sie haengen sozusagen an den neuereu Endeu der Zweige hochspezialisierter Baundiskurse. Und das heißt wieder; die Bewusstseinsene, die in ihnen erklaumen wird, ist nicht auf das taegliche Leben zu uebertragen, um ihm einen Sinn zu geben. Die Spezialisten, welche Atommodelle, Modelle genetischer Information, Modelle eines zu fuehrenden Krieges oder Modelle einer primitiven Kultur als Technobilder entwerfen, sind unfaehtig, diese Bewusstseinsene beizubehalten, wenn sie ins Kino gehen. Ja, sie sind unfaehtig, hinter den Technobildern der Fernsehprogramme dieselben Konventionen zu erkennen, welche sie selbst treffen, wenn sie Hologramme oder Aufnahmen fuer archeologische Untersuchungen machen.

Es ist klar; unsere Lage erlaubt nur zwei Prognosen; (1) entweder werden die "Apparate-Operatoren"-komplexe alle Texte aufsaugen, um sie in Technobilder umzukoden und dann rundzuzunken, und dabei ~~xxx~~ auch die elitaeeren Technobilder in ihren Fleischmassschlinien zu Brei zermalmen, (2) oder die elitaeeren Technobilder werden zur Ausarbeitung einer neuen Bewusstseinsene fuehren, von welcher aus es moeglich wird, die in Technobildern kodifizierte Welt aus dem "riff der autonomen und automatischen Komplexen "Apparat-Operatur" zu befreien, und in den Dienst einer echten menschlichen Kommunikation zu stellen.

Der vorliegende Paragrah hat die Kodex der Techno-Imagination keiner Analyse unterworfen, wie es die Paragraphen "Bild" und "Text" in Bezug auf die von ihnen gemeinten Kodex taten. Er tat dies nicht, weil eine solche Analyse unerlaesslich ist, soll eine Hoffnung fuer die literarivative (2) tatsaechlich bestehen, und weil daher dieser Analyse ein ganzes Kapitel gewidmet werden soll. Infolgedessen ist der vorliegende Paragrah als eine Art Einleitung ins folgende Kapitel, und nicht als selbststaendige Untersuchung zu lesen.

Bevor aber das Problem der Techno-Imagination neu aufgegrieffen wird, muss ein weiterer Paragrah eingeschoben werden. Naemlich einer, in welchem besprochen wird, wie sich die drei in diesem Kapitel behandelten Kodex, naemlich Texte, Bilder und Technobilder, in unseren Programmen, (unserem "Bewusstseiu") ueberschneiden.

(d) Synchronisation der drei Kodex: Die in Skizze a dargestellten Verhältnisse können als Versuch angesehen werden, die Struktur unserer gegenwärtigen Programme wiederzugeben. (Falls man unter "Programm" die Informationen versteht, die in einem Gedächtnis gelagert sind, und die Art, wie sie gelagert sind.) Idest man die Skizze von einem solchen Standpunkt aus, dann ergibt sich etwa folgende Interpretation: Wir werden staunlig von Informationen gespielt, und lagern sie, um sie zu Erleben, Erkennen und Werten der Welt zu verwenden, um sie mit anderen auszutauschen, und um daraus neue zu erzeugen. Diese Informationen kommen in Kodexen, verschlüsselt an, und jede Kode erfordert, auf eine spezifische Art gelagert, (das heißt: entziffert), zu werden. Die Skizze zeigt drei unter den zahlreichen Kodexen, in denen wir Informationen empfangen. Die Frage, die bei dieser Interpretation gestellt wird, ist diese: wie integrieren sich diese drei Kodexen in unserem Gedächtnis? Wie verhalten sie sich zueinander in unseren Programmen?

Diese Frage lässt sich so auseinandersetzen: wie verhalten sich in unseren Programmen, (gegenwärtig), Bilder zu Texten? Wie verhalten sich Bilder zu Technobildern? Und wie verhalten sich Texte zu Technobildern? Um Beispiele zu geben: wie verhält sich ein Aquarell zu einem gedruckten Buch? Wie verhält es sich zu einer Fotografie? Und wie verhält sich das Buch zu einer Fotografie? Nur jene, welche die vorangegangenen Paragraphen verfolgt haben, ist klar, dass es sich hier nicht um "formale" Fragen handelt, etwa: wie kann ich Bilder in Texten, oder Texte in Filmen unterbringen? Es handelt sich, im Gegenteil, um existenzielle Fragen: wie kann ich in meinen Erlebnissen, Erkenntnissen und Handlungen verschiedene Daseinsebenen integrieren? Also um jene Art von Fragen, die man mit dem Ausdruck "Suche nach Identität" meint. Allerdings erlaubt der hier vorgeschlagene Standpunkt, diese existenziellen Fragen "formal", das heißt eben: von den Kodexen aus, anzugehen.

Man kann, stark verkürzt, auf diese drei Fragen folgende Antworten versuchen: (a) Bilder können Texte illustrieren, Texte können Bilder beschreiben, und Bilder und Texte können unabhängig von einander funktionieren. (b) Bilder können Technobilder in sich einverleiben, Technobilder können Bilder in sich einverleiben, und beide können unabhängig von einander funktionieren. (c) Texte können Technobilder beschreiben, Texte können innerhalb von Technobildern funktionieren, Texte können Technobilder vorschreiben, Technobilder können Texte illustrieren, Technobilder können Texte projizieren, Technobilder und Texte können in einer noch undurchsichtlicher Weise ineinandergreifen, aber sie können scheinbar nicht mehr eine andere Funktionen. Selbstredend überkreuzen einander diese drei stark verkürzt beantworteten Verhältnisse in unserem Bewusstsein.

Beispiele fuer die gemeinten Verhaeltnisse sind; (a) illustrierte Lehrbuecher, Bilderbuecher, Bildergallerien und Bibliotheken. (b) Foto- grafischer "Hyperrealismus", TV-Programme ueber Gemaelde, action painting und fotografisches Album. (c) Erklaerung einer astronomischen Fotografie, Texte in Stummfilmen, Filmskripte, die Skizzen in der vorliegenden Arbeit, Mikrofilme, beschriebene Tonbaender, "Seifenblasen" in comic strips, mathematische Berechnungen der Spuren in der Wilsonkammer, Filmkriktiken in Zeitungen, usw. Bei Betrachtung der angefuehrten Beispiele wird klar, dass sich das Problem einer Bewusstseinsintegration vor allem in (d), im Verhaeltnis zwischen dem historischen und dem nachhistorischen Bewusstsein, ereignet. Also in jener Gegend, welche in Skizze a mit der Reihe von Fragezeichen gemeint ist. Was aber selbstredend nicht ausschliesst, dass diese gegenwaertige Problematik nicht auch auf die anderen Verhaeltnisse ausstrahlt.

(e) Bild/Text: Diese dialektische Spannung zwischen Imagination und Konzeption, zwischen Vorsteltung und Begriff, zwischen Magie und Historizitaet, ist, wie zu zeigen versucht wurde, ueberhaupt das Thema der Geschichte sensu stricto. Wobei festzuhalten ist, dass Texte erfunden wurden, um Bilder zu beschreiben, also in Funktion von Bildern. Die wilde Dramatizitaet dieser Spannung, die Bilderstuermeret der Schreiber und die Bucherverbrennungen seitens der Magier ist noch immer als Leses Beben in der Stimmung spuerbar. Man kann die ganze Geschichte als den schwindenden Vormarsch der Ikonoklasten betrachten, und die Bucherverbrennungen im NaziDeutschland als eine Niederlage der ganzen Geschichte, muss aber dann hinzusetzen, dass der gegenwaertige Umbruch der Koden im Begriff ist, diesen dramatischen Antagonismus zuzuehueten.

Diachronisch gesehen, ist das Schwanke zwischen der explikativen Funktion der Texte, (zum Beispiel auf mesopotamischen Ziegeln), und der illustrativen Funktion von Bildern, (zum Beispiel auf mittelalterlichen Manuskripten), ein Leitfaeden zum Verstaendnis der Bewusstseinsstrukturen. Wenn Texte in Funktion von Bildern verwendet werden, (etwa in romantischen Kirchen), dann ist das begriffliche Denken in den Dienst der Magie gestellt worden. Und wenn Bilder in Funktion von Texten verwendet werden, (zum Beispiel in Bibeln), dann ist das magische Denken in den Dienst der Historisierung, (der Alphabetisation), gestellt worden. Romantische Kreuzgaenge sind dann die umgekehrte Verwendung dieser beiden Koden wie Bibeln; im Kreuzgang soll man lernen, sich hinter den (biblischen) Texten etwas vorzustellen, in der Bibel, Bilder in Begriffe zu beschreiben. Dass romantische Kreuzgaenge und illuminierte Manuskripte zeitgenoessisch sind, beweist, wie komplex jede spezifische Kommunikationslage ist.

Synchronisch gesehen hingegen stellt sich die Frage anders. Bild der sind gegenwaertig aus dem Zentrum der kodifizierten Welt gegen den Horizont verdraengt worden: Bilderbuecher sind entweder zu teuer oder zu bild-

lie geworden, um eine romanischen Kreuzgängen und illuminierten Manuskript-
 ten vergleichbare Rolle zu spielen. Die Frage stellt sich heute als Span-
 nung zwischen Imagination und Konzeption innerhalb eines immer weitgehender
 von Technobildern programmierten Bewusstseins. Inmitten von immer bunter,
 schillernder und bewegter werdender Technobilder, inmitten einer Welt, in
 welcher ein Spaziergang durch eine nachtschöne Stadtstrasse weit "imagine-
 rer" ist als ein Gang durch eine Pinakothek, verandert sich die Struktur
 der Dialektik zwischen Bild und Text im Bewusstsein des gegenwärtigen Men-
 schen. Vorstellungen und Begriffe ordnen sich wie Spiegel, welche einan-
 der so spiegeln, dass sie den uns aus Spiegelkabineten bekannten boden-
 losen Abgrund der unendlichen Reduktion aufstellen. Wir versuchen staaen-
 losen Begriff dann wieder vorstellbar zu machen. Unsere Imagination und unsere
 Konzeption überbieten einander, und werden immer phantastischer, je mehr
 sie die eine über die andere klettern. Wir werden "surrealistisch".
 Seit Bilder nicht mehr die Welt vermitteln, und Texte nicht
 mehr Bilder, seit sie beide opak geworden sind, funktionieren sie als
 einander spiegelnde Spiegel, und zwar so, dass sie dabei von den Techno-
 bildern in die Winkel des Bewusstseins verdraengt werden. Dieses Über-
 bieten der Imagination durch Konzeption, und der Konzeption durch Imagina-
 tion, bei welcher Bilder "konzeptuell" werden, (conceptual art), und Tex-
 te "imaginär", (science fiction), ist ein wichtiger Aspekt dessen, was
 gewöhnlich "Krise der Kunst" genannt wird. Es handelt sich dabei genau
 um das Gegenteil des Renaissancebegriffes "Fantasia essata". Leonardo ver-
 suchte, im Augenblick des Sieges der Texte und der heranbrechenden Wissen-
 schaft, ein Gleichgewicht zwischen Bild und Text herzustellen, und also
 die Tendenz der Texte zur Unvorstellbarkeit zu bekämpfen. Es schwebte
 ihm eine "phänomenologische" Wissenschaft vor, deren Begriffe Bilder von
 Szenen, und nicht "reine Verhältnisse" bedeuten; die Akustik mit einem
 singenden Vogel, nicht mit Schwingungszahlen zu tun hat. Was heute ver-
 sucht wird, da Texte unvorstellbar wurden und die Wissenschaft, autonom
 von jeder individuellen Entscheidung, ihre Informationen lawinenartig ver-
 breitet, ist, ihr eine zweite Lawine von unbegreifbaren Bildern entgegen-
 zu stellen. Falls dieser Versuch "Kunst" genannt werden sollte, dann kann
 man sagen, die Kunst gehe ihrem Ende entgegen.

(f) Bild/Technobild: Als die Fotografie erfunden wurde, (also
 das erste Technobild), glaubte man, die Stunde der Malerei und Zeichnung
 habe geschlagen. Man glaubte nämlich, dass Technobilder "besser" sind
 als traditionelle, weil sie Szenen "objektiver" wiedergeben. Etwas spä-
 ter begann man zu glauben, dass Technobilder, im Gegenteil, die traditio-
 nellen "befreien", weil man glaubte, dass von nun ab traditionelle Bilder
 nicht mehr Szenen wiedergeben "müssen", sondern bedeutungslos, im Sinn

von "rein", "schoen", "abstrakt" usw. werden "duerfen". Beide glauben haben sich inzwischen selbstredend als Irrtum erwiesen. Je mehr man naemlich das Wesentliche an Technobildern entdeckte, desto klarer wurde auch das Wesentliche an traditionellen Bildern. (Wobei sofort zu bemerken ist, dass man noch weit entfernt ist von einer Erkenntnis des Wesens der Technobilder.) Als sich herausstellte, dass Technobilder um nichts "objektiver" sind als traditionelle, sondern dass sie nur ihre "Subjektivitaet", (naemlich den Standpunkt, von dem aus sie projiziert werden), besser als traditionelle zu konkurrieren, (die sogenannten achte, neunte, und n-te Kunst zu werden), und es stellte sich heraus, dass die Fotografie und der Film die traditionellen Bilder nicht veraengen, weil sie "objektiver" sind, sondern im Gegenteil, weil sie "besser truegen". Und was die "Betreuung" der traditionellen Bilder von Wiedergabe betrifft, so stellte sich einerseits heraus, dass Technobilder ebenso "betreibbar" sind, und andererseits, dass von Bedeutung betriebe Bilder, (seien sie traditionell oder "technisch"), nur ganz marginale Elemente in der kodifizierten Welt sein koennen, naemlich nur einer ganz spezifischen Art von Verfermdung als Vorwand dienen koennen, so wie wir ihr in Bilderausstellungen und Kunstkinos begegnen.

Der wahre Gegensatz zwischen Bild und Technobild, naemlich dass das traditionelle Szenen und das "technische" Begriffe bedeutet, ist seit samerweise weder von den Herstellern traditioneller, noch von den Herstellern der Technobilder, sondern von den wissenschaftlichen Spezialisten herausgefunden worden. Nur Archaelogen und Astronomen, Physiker und Biologen usw. verwenden Technobilder "richtig", naemlich als Symbole von Begriffen. Hersteller von traditionellen und technischen Bildern halten sich beide fuer "Kuenstler", sodass man nicht nur von "video-art", sondern auch von Kunstbeteiligungen bei Werbeagenturen redet. Solange der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Bildformen unbewusst bleibt, wird sich die Spannung zwischen beiden im Bewusstsein der Beteiligten sekundaeer manifestieren. Und zwar vor allem als Tatsache, dass traditionelle Bilder nicht gut geeignet sind, durch Amphitheater ausgesstrahlt zu werden. Solange man nicht erfasst hat, dass die gegenwaertigen Amphitheater in sehr komplexem Verhaeltnis zu Technobildern stehen, (dass sie einerseits, wie in der Tagespresse, mit Texten arbeiten koennen, und andererseits das Wesen der Technobilder vergewaltigen, obwohl sie, selbstredend, ihren Triumph den Technobildern verdanken), wird man glauben, dass Amphitheater und Technobilder fuer einander gemacht sind. Dass das Video fuer die TV, der Film fuer die Kinos, die Fotografie fuer Plakate gemacht sind, und dass die TV fuer Video, das Kino fuer den Film, und das Plakat fuer Fotografie gemacht sind. Und dieser Irrtum, (zu glauben, Technobilder seien die Koden der mass media), wird den Gegensatz zwischen den beiden Bildformen verzeichnen.

Es stellen sich, unter einem solchen, irrtümlichen, Ansicht, prägen, welche in der Zukunft als bedeutungslos erkannt werden müssen. Zum Beispiel die Frage, inwiefern sich ein "Künstler" an Massenmedien engagieren soll, und ob er dabei nicht Verrat begeht, "rekuperiert wird". Oder die Frage, ob es möglich ist, "echte" Kulturprogramme im Fernsehen, im Kino usw. ausstrahlen. Oder die Frage, ob die Plakate, diese auf fallendsten "Kunstmedien" im Stadtbild, als "Kunstmedien" verwendet werden können. Oder die Frage, ob man durch "Animation" die mass media gegen sich selbst umwenden kann, indem man die Technobilder wie traditionelle verwendet, (etwa Filme gegen Gebäude projiziert, oder Video-ausstellungen veranstaltet). Solche Art von Fragen, (die "ad nauseam" weiter gefragt werden können), machen den weitaus grössten Teil dessen aus, was man den "gegenwertigen künstlerischen Dialog" nennen könnte. Da sie nur die Beteiligten Existenzfragen sind, (es handelt sich darum, ob sie Geld verdienen werden oder vernünftigen, ob sie benehmt werden oder vergessen), und da sie ideologisch unterbaut sind, (sie stellen die Amphitheater, und damit das herrschende System in Frage), ist der gegenwertige künstlerische Dialog ausserordentlich hitzig. Aber er interessiert nur die Beteiligten, und lässt die Gesellschaft völlig kalt, eine Gesellschaft, welche nur an den Technobildern, so wie sie amphitheatralisch ausgestrahlt werden, interessiert ist. Und zwar mit Recht; denn die hitzig gestellten Fragen sind eben falsch gestellte Fragen.

Erst bis man erkannt haben wird, dass es sich bei den beiden Bildformen um zwei verschiedene Imaginationen handelt, wird man die wesentliche Spannung zwischen ihnen erkennen, und die richtigen Fragen stellen. Zum Beispiel die Frage nach der Verzerrung, welche Technokoden im Ausstrahlen durch Amphitheater erleiden, und was man dagegen tun kann. Oder die Frage, auf welche Methoden Technobilder traditionelle Bilder bedeuten können. Oder die Frage nach der Stellung, welche technische Multiplis von traditionellen Bildern, (Stereotypen von Prototypen), in der Spannung zwischen den beiden Bildtypen einnehmen. All diese, und ähnliche, Fragen, werden nur die nächste Zukunft ausschlaggebend werden, und vielleicht das Wort "Kunst" überhaupt unnötig machen. Aber solange die wesentlichen Aspekte der Technobilder nicht ins Bewusstsein rücken, solange wir über keine "Theorie der Technobilder" verfügen, ist es vorzuziehen, sie zu stellen.

(2) Text/Technobild: Wissenschaftler sind sich schon längst des Problems bewusst, das vom Komplex "Apparat-Operator" gestellt wird. Und zwar erscheint ihnen das Problem von seiner erkenntnistheoretischen Seite. Der Glaube, dass die Beobachtung ein "Zusammentreffen" des Beobachters mit dem Beobachteten innerhalb eines Apparats ist, (zum Beispiel dass der Astronom mit dem Stern im Teleskop zusammentrifft), ist schon längst

ge erschuetert. Man ist im Gegenteil eher geneigt, zu glauben, dass die Beobachtung innerhalb eines Apparats das Primare ist, und der Beobachter und das Beobachtete sekundare Grenzsituationen, (zum Beispiel hier drinnen nur innerhalb des Teleskops zu "Stern" und "Astronom" werden). Wenn man bedenkt, dass es keine Beobachtung ohne Apparat gibt, (dass beim Teleskop-Losen Beobachten eben das blosser Auge der Apparat ist), dann erkennt man, wie sich hier eine neue Bewusstseinsstufe anbahnt. Die traditionelle Dichotomie "Realismus - Idealismus", (was ist wirklichlicher; "Stern" oder "Astronom"?) wird bedeutungslos, und die Frage nach dem Verhaeltnis, nach der Vermittlung, nach dem Spannungsfeld, wird zentral, kurz nach dem, was Husserl "universale Methesis" genannt hat. "Stern" und "Astronom" sind leere Begriffe, solange sie nicht im Teleskop eine Bedeutung gewinnen, und zwar eine Bedeutung, die sich aus dem Teleskop "herausstellt".

Verwendet man, statt erkenntnistheoretischer, kommunikologischer Kategorien, dann ist das eben "esagte eine Schilderung der Funktion der Technobilder. Die im Teleskop gemachte Fotografie ist ein Bild, welches die Begriffe "Stern" und "Astronom" bedeutet. Und sie bedeutet sie, indem sie sie vorstellbar macht. Diese beiden Begriffe sind im Lauf des Fortschritts der astronomischen Texte unvorstellbar geworden; man kann hinter ihnen keine Bilder von Szenen mehr sehen. Fotografien im Teleskop werden gemacht, um den Begriffen in astronomischen Texten eine Bedeutung zuzugeben. Es sind "Technobilder". Es waere also falsch, zu glauben, dass in einem Astronomiebuch, das solche Fotografien enthaelt, die Texte diese Bilder beschreiben. (Etwas wie die ptolemaischen Texte die Planaufnahmen beschreiben, daeren Zeichnungen sie illustrieren.) Im Gegenteil: die Texte beschreiben die Fotografien nicht, sondern sie entspringen aus ihnen. Sie betasten nicht die Oberflaeche der Fotografien, wie ptolemaische Texte die Oberflaeche der Zeichnungen betasten. Sie sind den Fotografien "unter"-geordnet. (Siehe Skizze a). Und das heisst; in solchen astronomischen Texten werden Technobilder richtig verwendet.

Aber damit ist selbstredend das Problem des Apparats noch nicht erfasst worden. Das Teleskop ist doch zum Zweck der Beobachtung der Sterne hergestellt worden. Das heisst; es fuesst auf dem Glauben, dass es unabhueugig von ihm selbst Sterne gibt, die beobachtet werden koennen. Auf einem Glauben also, den es selbst bei seiner Benutzung erschuetert.

Der Apparat, welcher Technobilder erzeugt, ist das Produkt einer Bewusstseinsstufe, welche nicht jene ist, auf der die Technobilder funktionieren. Oder: Apparate sind historische Produkte, Produkte von linearen Texten, und die aus ihnen entstehenden Technobilder ueberschlagen sich und springen in eine andere Ebene ueber. Bedenkt man dazu, dass Apparate mit Operatoren in einem einzigen Komplex zusammengefasst sind, erkennt man das

ausserordentlich komplexe Verhaeltnis zwischen Technobildern und Texten, so wie es versucht wurde, in Skizze d vereinfachend darzustellen.

Man erkennt, dass Apparate von Texten entworfen werden. Dass

Apparate, zusammen mit Operatoren, Technobilder erzeugen. Dass diese

Technobilder Texte produzieren. Dass diese Texte wieder zu Apparaten

fuehren koennen. Dass aber diese Texte nicht Technobilder bedeuten

koennen, weil sie selbst erst ihre Bedeutung von den Technobildern ge-

winnen, weil sie selbst jene Bedeutung sind, welche die Technobilder

meinen. Kurz; dass es sich im Verhaeltnis "Text/Technobild" weder um

eine Linie "Text - Technobild", noch um einen Kreis "Text - Technobild -

- Text", sondern um eine Art kybernetischem Feed-back handelt; Techno-

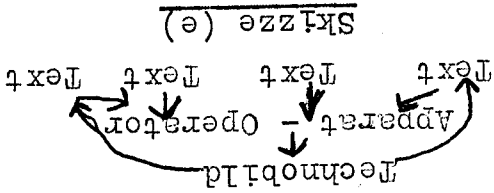
bilder naehren sich von Texten, verschlinggen Texte, und produzieren Tex-

te, um sie verschlinggen zu koennen. Bleibt man bei diesem Bild, (das

selbst ein Technobild ist), dann kann man den Komplex "Apparat-Operator"

als Verdauungs- und Geschlechtsapparat der Technobilder ansehen. Infolge-

dessen kann man die Skizze d wie folgt modifizieren:



Skizze (e)

Diese Skizze sei an Hand von zwei Beispielen gelesen; dem eben

geborenen der astronomischen Fotografie, und dem eines Films. Erste

Lesart: Spezifische Texte fuehren zur Ausarbeitung von Teleskopen, und

von Fotoapparaten. Diese Apparate erzeugen Fotografien. Diese Fotogra-

fien provozieren andere spezifische Texte, naemlich Texte, die nicht

mehr Fotografien meinen, sondern von Fotografien gemeint werden. Und

trotzdem koennen sie zu Verbesserungen von Teleskopen fuehren, also doch

Fotografien meinen. Zweite Lesart: Spezifische Texte fuehren zur Ausar-

beitung von Filmapparaten. Diese Apparate erzeugen Filme. Diese Filme

provozieren andere spezifische Texte, zum Beispiel Filmkritiken. Sie

"bedeuten" nicht Filme, sondern werden von Filmen bedeutet. Trotzdem

koennen sie auf zukuenftiges Filmischen Einfluss haben. Der Unterschied

in den beiden Lesarten ist, dass sich die Astronomen, aber nicht die

Filmleute, des Verhaeltnisses zwischen Text und Technobild bewusst sind.

Dritte Lesart: Der eben gelesene Text ist selbst einer, der aus dem

Technobild Skizze e entspringt, von ihm gemeint ist, aber doch zu einer

Veränderung der Skizze fuehren kann, also sie "meinen" kann.

Solange das Verhaeltnis zwischen Text und Technobild undurch-

sichtlich bleibt, (und es bleibt trotz des eben gemachten Versuchs un-

durchsichtig, weil sein Verstaendnis eine Bewusstseinsenebene fordert,

auf der wir nicht standhalten koennen), solange werden wir der Gefahr

ausgesetzt bleiben, dass unsere Begriffe von Technobildern verschlinggen

werden. Oder, um das Gleiche anders zu sagen; solange sich in unserem Bewusstsein nicht jene Ebene gefestigt hat, auf welcher Technobilder funktionieren, werden wir in einer von ihnen kodifizierten Welt herumtorkeln, ohne uns der Programme, nach denen sie uns manipuliert, bewusst zu werden. Dieser Zustand des halb-bewussten, oder fast unbewussten, Programmierens kann sehr lange andauern, denn der feed-back, welchen die Skizze e zu illustrieren sich bemueht, funktioniert von selbst; er wird von der Dynamik der Texte, (und vor allem des "Fortschritts" der Wissenschaft und Technik), angetrieben. Diese Behauptung ist keine Mythisation oder Anthropomorphisation unserer kommunikologischen Lage; sie ist tatsächlich anthropomorph, weil ja Menschen, (Operatoren), in den Apparaten funktionieren, und sie ist tatsächlich mythisch, (im Sinn von uebermenschlich) weil die in den Apparaten funktionierenden Operatoren nicht mehr als Menschen im ueberbrachten Sinn angesehen werden koennen.

Nicht nur kann die gegenwaertige Situation lange andauern, sie kann sich festigen und verhaerten, je laenger sie dauert. Es werden naemlich im Verlauf dieses Zustands immer mehr Menschen in die Apparate aufgesogen, um dort als Operatoren zu funktionieren. Daher ist eine Grenzsituation denkbar, in welcher dem Wort "Operator" in der Skizze e die ganze Menschheit entspricht; sie wurde von den Apparaten aufgesogen. In diesem Grenzfall wird dann aus der Skizze e eine Illustration nicht nur der Funktion der Technobilder, sondern der Gesellschaft ueberhaupt; eine Illustration des nachgeschichtlichen totalitaeren "Staaes". Man kann diesen "Staat" als Apparat definieren, innerhalb welchem die ganze Menschheit funktioniert, um Texte in Technobilder, Geschichte in Programme, Begriffe in Technowahrnehmungen, kurz das Leben in Sensationen zu uebertragen. Diese Lesart der Skizze e ist volllaet moeglich, denn die Tendenzen, die in unserer kodifizierten Welt spaerbar sind, deuten darauf. Nur kann man selbstredend diese Lesart in andere Worte kleiden. Man kann zum Beispiel sagen, die Skizze e illustriert den Zustand der "reinen Kontemplation", des "totalen Konsums", der "Gesellschaft der Heiligen", der "kommunistischen Gesellschaft".

Es gibt nur eine ersichtliche Methode, diese Errichtung des Paradieses auf Erden, diesen Sturz der Geschichte in den Abgrund der Bedeutungslosen, weil undurchblicklichen Technobilder zu vermeiden. Naemlich den Versuch, diese Technobilder entziffern zu lernen. Das Verhaeltnis zwischen Text und Technobild zu durchblicken. Das ist nicht unmoeeglich. Wenn ein Astronom die Fotografie eines Sterns betrachtet, kann er, was er dort sieht, entziffern. Er sieht einen Fleck, von dem er weiss, dass er die Folge einer chemischen Veraenderung auf der Oberflaeche eines Films ist. Er weiss, dass diese Oberflaeche so hergestellt wurde, um solche Flecke zu ermoeeglichen. Er kennt Texte, welche behaupten, dass diese

Art von Flecken von spezifischen elektro-magnetischen Strahlen hervorgerufen werden. Und er kennt noch eine ganze Reihe weiterer, hermetisch verkodeter Texte, welche ihn schliesslich dazu fuhren, den sichtbaren Fleck auf der Oberflaeche der Fotografie als ein Symbol zu entziffern, welches den Begriff "Stern" in diesen Texten bedeutet. Er weiss also von dem ausserordentlich komplizierten Verhaeltnis zwischen der erstlichen Oberflaeche und den sie erzeugenden Texten. Er wird von dem Technobild, das er entziffert, nicht behaupten, es bilde einen Stern ab, so wie es etwa eine Weltmachtskarte tut. Das heisst; er steht auf jener Bewusstseinsebene, auf welcher Technobilder tatsaechlich funktionieren.

Leider steht er nicht sehr solid auf ihr, denn sobald er aus dem Observatorium nachhause geht, um das Fernsehprogramm anzusehn, wird er sie verlassen haben. Er wird die Bilder auf dem Fernsehschirm nicht wie die Bilder auf der Fotografie entziffern, sondern er wird sie unkritisch, falsch empfangen, als ob es traditionelle Bilder waeren, und wird sich von ihnen programmieren lassen. Kurz gesagt; er wird an den ganzen Komplex "Apparat-Operator" und Texte vergessen, der zwischen den Bildern auf dem Fernsehschirm und jenen Bildern steht, welche sie vorgeben, zu sein. Die einzige ersichtliche Methode, dem Paradies auf Erden zu entkommen, ist, das Bewusstseinsebene des Astronomen im Observatorium auch im taeglichen Leben durchzuhalten. Es scheint sich also um eine erkenntnistheoretische Anstrengung zu handeln; so, als ob wir alle immer wie Wissenschaftler denken muessen. Aber das ist sicher ein falsche, naemlich aus der historischen Bewusstseinsebene kommende, Ansicht. Jede erkenntnistheoretische Anstrengung ist auch eine politische und aesthetische, denn diese drei Parameter sind im konkreten Leben nicht trennbar. Die einzige Methode, dem Paradies zu entkommen, ist die Anstrengung, das wissenschaftliche Bewusstseinsebene auf das ganze taegliche Leben, mit seinen politischen und aesthetischen Parametern, auszuuehnen.

Das heisst; wir koennen die sich anbahnende Bewusstseinsebene erklimmen, (und dem Paradies entgehen), wenn wir eine neue Faehigkeit, naemlich "Technomaginatation", in uns entwickeln. Die Faehigkeit, bewusst Bilder von Begriffen zu machen, und sie dann auch so zu entziffern. Diese neue Faehigkeit meinten die Studenten im Mai 68, als sie "L'imagination au pouvoir" riefen, und falls sie sie nicht meinten, dann haetten sie sie meinen sollen.

Die Technomaginatation wird das Thema sein, mit dem sich das letzte Kapitel dieser Arbeit beschaeftigt. Zum Abschluss des zweiten Kapitels laesst sich sagen; es endet mit einer aehnlichen Skizze, (Skizze e), wie das erste Kapitel (Skizze 4). Beide versuchen, die droehende Automatisierung und Autonomie des heranrueckenden totalitaeren States zu illustrieren, das eine vom Standpunkt der Kommunikationsstrukturen aus, das andere

vom Standpunkt der Kodex. Aber das zweite Kapitel endet auch mit dem Versuch, unsere gegenwärtige Bewusstseinsverwirrung vom Standpunkt der Kodex aus, also vom Standpunkt der uns programmierenden Informationen aus, zu beleuchten. Das Bild, welches bei so einem Versuch sich bildet, kann so zusammengefasst werden: die Welt, in welcher wir leben, ist fuer uns unvorstellbar und unbegreiflich geworden. Gleichzeitig werden wir so programmiert, um auf jede Vorstellung und jedes Begreifen der Welt zu verzichten, und uns mit Technobildern anstatt Welt nicht nur zu begnuegen, sondern auf diese Fagon gluecklich zu werden. Es gibt nur eine ersichtliche Moeglichkeit, diesem Glueck zu entgehen: unsere Programme mit Hilfe einer neuen Faehigkeit, der Technomagination, zu durchblicken, und also wieder zu versuchen, die Welt, welche diese Bilder verdecken, zu begreifen und sie uns vorzustellen.

Diese Aufgabe, vor welche uns unsere Krise stellt, ist ausserordentlich schwierig. Sie bedeutet das Aufgeben aller Kategorien, fuer die wir programmiert sind. Nicht nur der sogenannten "Werte", sondern vor allem jener Kategorien, durch welche bisher die Welt erkannt, gewertet und erlebt wurde. Es handelt sich um die Anforderung, Hals ueber Kopf in den Abgrund des Unbekannten zu springen. Die Alternative ist, zu funktionieren anstatt zu leben. Das heisst: die menschliche Kommunikation als Sinnerfahrung, und als Methode des Ueberlebens im anderen, aufzugeben. Angesichts einer solchen Alternative wird das Wagnis, zu dem uns unsere Krise auffordert, weniger verzweifelt.

Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wurde versucht, den Begriff "Technobild" provisorisch zu definieren. Blickt man jedoch um sich, laesst man den Blick in der Welt schweifen, so wie sie seit dem zweiten Weltkrieg umgibt, dann scheint es aussichtslos zu sein, all diese bunten Bilder, die uns auf Strasse und in den Bueros, im Wohnzimmer und in den Wartezimmern, in den Fabriken und auf den Autobahnen ^{umgeben} unter einen Hut, naemlich eben um der den Begriff "Technobilder", fassen zu wollen. Zwar; es kann kein Zweifel darueber bestehen, dass diese Bunteit der uns umgebenden kodifizierten Welt auf irgend einem allgemeinen Prinzip beruht, dass in ihr etwas Gemein-sames zum Ausdruck kommt, dass sie ein "Stil" ist. Nach der grauen Stillosigkeit der industriellen Gesellschaft leben wir wieder in einer Welt, in der es unmoglich ist, nicht immer wieder und ueberall den gewaltigen Atem dessen zu spueren, was einst "Zeitgeist" genannt wurde. Wieder, wie zur Zeit der Gotik und seither nie mehr, ist ein einheitlicher Wille nur Form ueberall am Werk, nur ist er heute an keine geographischen, sozialen oder rassischen Grenzen gebunden; unser "Stil" ist kosmisch. Aber; sobald man beginnt, dieses all dem bunten Gewirr Gemeinsame fassen zu wollen, et-wa das der Packung eines Hot-dog und der Illustration in einem Atlas Gemein-same, verliert man es zwischen den Fingern.

Allerdings hoert man oft Aussagen, welche eben dieses allgemeine Prinzip hinter der gegenwaertigen kodifizierten Welt zu meinen scheinen. Man sagt zum Beispiel, dass sich die Welt "amerikanisierter", und meint damit, dass der revolutionaere Prozess, welcher unsere Welt verwaendelt, und in den Vereinigten Staaten am weitesten fortgeschritten ist, alle vor-revolutionaeren Kulturformen ueberschattet. Man sagt auch, dass die sozi-alistischen Laender Osteuropas, trotz ihrer laut betonten "Fortschritt-lichkeit", irgendaewie altmodisch wirken, und meint damit, dass der Uebruch in den Koden dort nicht so radikal ist wie im Westen, (dass diese Laender weniger "bunt" sind). Oft wird auch behauptet, dass die gegenwaertige kodifizierte Welt die Welt der Natur "verdecke", "verpестe", "bedrohe", und was diese oekologischen Argumente im Grunde meinen, ist, dass sich die Welt der Koden zwischen den Menschen und die gemeinte Welt stelle, an-statt zu ihr zu vermitteln, und dass es daher immer sinnloser wird, innerhalb schon bedeutungsloser Koden zu leben.

All dies und aehnliches sind Versuche, das Gemeinsame hinter dem bunten Gewirr der in Verwaendlung begriffenen Kulturwelt zu fassen, und sie sind richtig. Tatsaechlich "amerikanisierter" sich die Welt ueberall, falls man den Konsum von bunten Ice creams als "amerikanisch" anzu sehen bereit ist. Tatsaechlich sind die sozialistischen Laender unmodern, falls man die leuchtenden Geschaeftsauslagen und schillernden Autokarosserien als Symptome fuer Modernitaet ansieht. Und tatsaechlich verpестet die

die kodifizierte Welt gegenwärtig die Natur, falls man die Haufen von bunten Wohnzügen als eine Art von Festbeulen auf der Haut der Meeresstränge ansieht. Und doch; so richtig diese Argumente auch sind, sie treffen nicht das Wesen der gegenwärtigen Krise. Und zwar erkennt man dieses Vorbeigehende solchermaßen und ähnlicher Argumente am Wesentlichen daran, dass sie sich negativ zu unserer Krise stellen, dass sie "reaktionärer" sind. In der Behauptung, die Welt amerikanisiertere sich, ist ein Anti-amerikanismus impliziert, und die Behauptung ist pessimistisch. In der Behauptung, die Ökonomie sei ein Anti-sozialismus impliziert, und obwohl sie optimistisch zu sein scheint, ("wir sind die Stärkeren"), ist sie tatsächlich pessimistisch, ("Modernität ist Anti-Fortschritt"). Und in der Behauptung, die Kultur sei Naturverpestung, ist ein radikaler Kulturpessimismus impliziert, den keine wie immer garteten Blumenplakate der Ökologen zu decken können, (zumal es sich bei diesen Plakaten selbst um Technobilder handelt). All diese, und ähnliche, Versuche, das Wesentliche hinter der gegenwärtigen Explosion in der kodifizierten Welt zu erfassen, gehen fehl, weil sie dieses Wesentliche verneinen, bevor sie es gefasst haben.

Es gibt selbstredend auch Versuche, diesen sich um uns herum herausstellenden neuen Stil zu bejahren, und etwa von Manhattan zu sagen, es sei eine "pop"-Stadt, wie Florenz eine Renaissancestadt ist, oder Salzburg eine Barockstadt. Aber gegen solche Versuche ist nicht nur einzuwenden, dass wir nicht genügend Abstand haben, um die Gestalt dieses neuen Stils zu erblicken, sondern vor allem, dass es sich bei der gegenwärtigen Explosion nicht im Wesentlichen um ein Auftauchen eines neuen Stils, um ein "ästhetisches" Phänomen handelt. Die immer wilder werdende Bunttheit unserer Häusertagaden und Socken, unserer Konserven und unserer Zeitschriften, unserer Plakate und Fernsehprogramme, ist nicht nur, und nicht vor allem, der Ausdruck eines neuen Lebensgefühls, (wie es etwa beim Aufkommen der Gotik oder der Renaissance der Fall war), sondern es handelt sich vor allem um die revolutionäre Tatsache, dass die Oberlächen der Häusertagaden und Socken, der Konserven und der Zeitschriften, der Plakate und der Fernsehschirme Träger jener Informationen wurden, welche uns prägrammieren. Was Manhattan zu einer "pop"-Stadt macht, ist nicht so sehr der "Stil", sondern die Tatsache, dass es eine Stadt ist, deren Oberlächen in so ausserordentlich hohem Mass fuer das Aussenden von amphitheaterartigen Informationen dienen.

Diese Behauptung ist selbstredend eine Verteidigung der hier unterbreiteten These, wonach es sich bei unserer Krise im Wesentlichen um ein Umklopfen aus Texten in Technobilder handelt. Der These naemlich, dass all dieser explosiven Bunttheit und verwirrenden Vielgestaltigkeit der uns umgebenden Welt Gemeinsame die Tatsache ist, dass gegenwärtig Plakate (und zwar ganz neuartige Plakate), und nicht mehr Zellen jene Botschaften

Wie radikal dieser Ansatz zum Aufrollen unserer Krise ist, muss nach den in den beiden ersten Kapiteln dieser Arbeit unterbreiteten Argumenten nicht betont werden. Von solch einem Ansatz aus gesehen erscheint die gegenwärtige Lage nicht etwa "nur" als eine politische, soziale, kulturelle, wirtschaftliche, erkenntnistheoretische, religiöse usw. Krise, sondern überhaupt als "Ende der Geschichte" im engen Sinn dieses Wortes, und es stehen bei ihr nicht etwa "nur" alle überbrachten Kategorien, sondern Erkenntnis, des Wertens, des Erlebens), in Frage, sondern die menschliche Existenz im überbrachten Sinn dieses Wortes überhaupt steht bei ihr in Frage. Es handelt sich bei ihr, von einem solchen Ansatz aus gesehen, nicht "nur" um das Entstehen einer neuen Wissenschaft, Kunst und Religiosität, sondern um das Entstehen einer neuen Kultur, in welcher diese Begriffe ihre Bedeutung verlieren, und es handelt sich bei ihr nicht "nur" um das Entstehen eines neuen politischen Bewusstseins, sondern um eine neue Bewusstseins-ebene überhaupt, die im Entstehen ist. Mit anderen Worten: vor solch einem Ansatz aus gesehen werden alle Fragen, welche uns täglich betreffen, (etwa solche, wie sie in Zeitungen besprochen werden), irrelevant wie bedeutungslos; sie betreffen Zustände, welche nicht mehr lange gel-

.....

tragen, dank derer wir die Welt erleben, erkennen und werten. Kurz der These, dass die graue Stillosigkeit der industriellen Gesellschaft vom wilden Technicolor der Gegenwart abgelöst wurde, weil die nachindustriellen Gesellschaft nicht mehr von schwarz auf weiss gedruckten Texten, sondern von schillernden, bewegten und tosenden Bildern programmiert wird. Diese These erhebt keinen Anspruch auf irgend einen Vorrang gegenüber den erwahnten und unerwahnten Versuchen, dem Wesentlichen und aller der gegenwertigen Verwirrung Gemeinsamem an den Leib zu rucken; es ist eine Arbeitshypothese. Anstatt zu behaupten, die Krise sei in der allgemeinen Naturvernichtung, oder im Aufkommen eines neuen Lebensstils zu fassen, (oder in zahllosen anderen unerwahnten Aspekten), behauptet die hier verteidigte These, es sei der Muehe wert, das Wesen der Krise vom Aufkommen neuer Koden her aufrollen zu wollen. Das heisst; die hier verteidigte These gibt zu, dass die verwitternde Bunttheit der Explosion um uns herum zahlreiche, und wahrscheinlich zahllose, Ansätze fuer Versuche bietet, sich in ihr zu orientieren, schlaegt aber vor, von der Kommunikationstheorie aus anzusetzen. Das ist der Grund, warum im zweiten Kapitel dieser Arbeit der Begriff "Technobild" vorgeschlagen und provisorisch definiert wurde; er soll als Ansatz zum Aufrollen der gegenwertigen Krise dienen, und zwar so, dass man diese Krise als einen Zusammenbruch der fruher vorherrschenden eindimensionalen Koden und das Aufkommen neuer zweidimensionaler, (und dadurch mit zusätzlichen Dimensionen versehenen), Koden ansieht.

werden, und infolgedessen eigentlich schon nicht mehr gelten. Andererseits aber kennen wir jene Fragen noch nicht, welche kommende Zustände betreffen, also tatsächlich etwas bedeuten.

Eine solche Radikalität der Analyse ist ungenügsbar, und erinnert an apokalyptische Weltuntergangsprophetien der zahlreichen Sekten, wie sie charakteristischweise gegenwärtig aus dem Boden sprössen, solange sie nicht mit genauen und ins Einzelne gehenden Beobachtungen unterbaut ist. Zwar; wir sind an katastrophale Voraussagen, (und nicht an solche seitens der erwählten Sekten), so gewohnt, dass wir sie nicht mehr ernst nehmen können; die Atombombe, die Verpestung der Atmosphäre und radioaktive Wolken haengen ueber unseren Koepfen, waehrend wir auf einem Boden schreiten, dessen mineralische, energetische und biologische Reserven im Begriff sind, aufgebraucht zu werden. In einer Lage, in welcher wir entweder alle verbrennen, oder ersticken, oder verhungern, oder verdursten werden, kann uns die Voraussage eines Endes der geschichte wenig erschrecken, und die Voraussage einer neuen Bewusstseins Ebene wenig begluecken. Und doch; die Neigung, all solchen Prognosen mit Skepsis entgegenzusehen, (entweder aus Vertrauen zur Bestaendigkeit des Zustands, oder im Gegenteil aus Vertrauen zur menschlichen Faehigkeit, sich veranderingen Zustanden anzupassen), wird immer schwaecher, und es praesentiert sich eine Stimmung aus, welche an Apathie erinnert. Wir nehmen die Weltuntergangsprophetien in Kauf, nicht nur, weil wir an sie nicht glauben, sondern auch, weil wir am Erhalten der Welt nicht mehr so sehr interessiert sind. In dieser aus Skepsis und Apathie gemischten Stimmung, welche unsere Krise so sehr charakterisiert, ist die Radikalitaet der hier vorgeschlagenen Analyse ungenügsbar, ausser sie stuetze sich auf Beobachtungen, welche erlauben, Auswege zu erkennen.

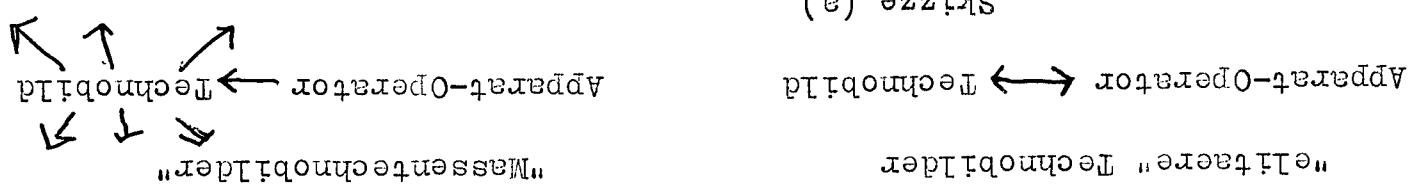
Das vorliegende Kapitel hat vor, solche Beobachtungen anzustellen. Das heisst; es hat vor, einige Technobilder genau zu untersuchen, um zu erkennen, wie im Einzelnen sich das nachgeschichtliche Bewusstsein anbahnen und wie versucht wird, dem Leben einen neuen Sinn zu geben. Leider waeren de eine Untersuchung selbst nur aller wichtigsten Technobilder nicht nur den Rahmen dieser Arbeit, sondern auch den der Kompetenz ihres Autors, sprengen. Was also gemeint ist, ist die Herausforderung, die hier begonnenen Beobachtungen weiterzufuehren, um der Radikalitaet der Analyse neuerer Lage vom Standpunkt der Kommunikation aus, also vom Standpunkt der Sittung aus, den Stachel der Verantwortungslosigkeit zu nehmen, und s zur ueberwindung der Krise beizutragen.

Wenn man im Kino sitzt und einem Film zusieht, wenn man in einer illustrierten Zeitschrift blaettert, wenn man die Gebrauchsanweisungen auf einer Suppenkonserve liest, wenn man versucht, sich im Gewirr der Verkehrszeichen zu orientieren, dann ist man sich nicht bewusst, dass man daran ist "Technobilder" im Sinn der vorgeschlagenen Definition zu entziffern. Dass man also eigentlich dasselbe tut, was ein Roentgenologe mit einem Roentgenbild, ein Bauingenieur mit einem blue-print, ein Oekonom mit einem analogischen Computermodell, ein Kernphysiker mit einer Fotografie einer Wilson-Kammer tun. Man glaubt im Gegenteil, (und zwar auf ganz verworrene Weise), traditionelle Kodex vor sich zu haben. Im Kino meint man etwa, man koenne den Film wie einen Roman lesen, oder ihm wie einem Theaterstueck zusehn. Die illustrierte Zeitschrift blaettert man, als ob man ein Buch lesen wuerde, oder in einer Bilderausstellung Gemaelde ansehen wuerde. Die Suppenkonserve nimmt man in die Hand, als ob sie ein geschlachtetes Huhn waere, oder man liest sie, als ob sie ein Kochbuch waere. Und die Verkehrszeichen liest man, als waeren es Strassenschilder, oder als waeren es Strassenkarten. Es ist einem nicht bewusst, dass die Technobilder weder unsere Imagination im traditionellen Sinn, noch unsere Konzeption herausfordern, sondern eine andere, und vorher nie herausgeforderte, Entzifferungsweise, welche in dieser Arbeit eben "Techno-Imagination" genannt wird.

Dass man sich dessen nicht bewusst wird, verleiht den aus den Technobildern empfangenen Informationen jenen sonderbaren, "magischen", Charakter: sie sind "undurchsichtig". Weder versteht man, wie sie hergestellt wurden, noch, wie man trotzdem von ihnen programmiert wird. Die Schwierigkeit, das Herstellen von Technobildern zu durchblicken, hat seltsamerweise nichts mit "technischer Schwierigkeit" zu schaffen; man versteht nicht, wie sie hergestellt werden, selbst wenn man sie selbst herstellt, (etwa fotografieren oder filmen). Und die Schwierigkeit, den Empfang von Technobildern zu durchblicken, hat seltsamerweise nichts mit der Faehigkeit zu schaffen, sich von ihnen programmieren zu lassen; im Gegenteil, je besser sie programmiert sind, desto weniger weiss man, was sie "eigentlich" bedeuten. Die Undurchsichtigkeit der Technobilder beruht auf dem Umstand, dass es sich bei ihnen um Kodex handelt, welche auf einer BewusstseinsEbene ausgearbeitet werden, auf der wir nur mit aeusserstes Schwierigkeit Fuss fassen koennen. Auf jener Ebene naemlich, auf welcher Bilder von Begriffen gemacht werden. Kurz, wir sind uns nicht dessen bewusst, was wir tun, wenn wir im Kino sitzen, weil wir die Anstrengung, uns dessen bewusst zu werden, nicht durchhalten. Nun scheint es eine einfache Methode zu geben, diesen sonderbaren magischen Kreidekreis zu durchbrechen, in den uns die Technobilder bannen; jene Spezialisten zu Rufe zu ziehen, welche sie durchblicken. Der Roentgenologe zum Beispiel weiss doch ziemlich genau, wie Roentgenbild

der hergestellt werden, (er kennt die Funktion des Apparats mit dem er operiert, und die Theorien, auf welchen der Apparat aufgebaut wurde), und er weiss auch ziemlich genau, was die Röntgenbilder bedeuten, (zum Beispiel welche Krankheitssymptome laut welchen medizinischen Texten aus ihnen entziffert werden koennen). Und der Volkswirtschaftler weiss ziemlich genau, wie Computermodelle hergestellt werden, (er kennt die Programme, die in den Computer gefuettert wurden, und die Theorien, auf Grund welcher diese Programme ausgearbeitet wurden), und er weiss auch ziemlich genau, was diese Modelle bedeuten, (naemlich bildlich dargestellt die Thesen betrifft spezialischer oekonomischer Tendenzen). Diese elitaeren Spezialisten also mussten doch eigentlich faehig sein, uns beim Entziffern von Filmen und Suppenkonserven zu helfen; dank ihrer mussten wir Filme wie Röntgenaufnahmen, und Suppenkonserven wie Computermodelle entziffern lernen, sie also "durchblicken".

Diese so nahe liegende Methode fuehrt aber nicht zum gewuenschten Ziel, wie die zahlreichen Versuche in dieser Richtung, (zum Beispiel die sogenannte "video-art" oder "motion-analysis" usw.), zeigen. Die Erklaerung liegt nicht im Umstand, dass sich die Spezialisten selbst in ihrer Spezialitaet nicht voellig dessen bewusst sind, was sie da eigentlich machen; fragt man einen Kernphysiker, einen Astronom, oder einen Volkswirtschaftler, was seine Bilder bedeuten, wird er ungeduldig. Er glaubt naemlich, man stelle ihm nicht eine semantische, sondern eine "metaphysische" Frage, was beweist, wie schwierig es fuer ihn ist, die Bewusstseins-ebene der Techno-Imagination selbst in seiner Spezialitaet beizubehalten. Aber das ist nicht der Grund, warum er uns nicht helfen kann, die uns prägnantierenden Technobilder zu entziffern. Der Grund ist, dass in Massenkommunikationen, (in den Amphitheatern), die Technobilder anders als in Eliterekommunikationen, (in den Baundiskursen), funktionieren. In den Baundiskursen sind die Empfanger von Technobildern auch ihre Sender; sie sind mit dem kodifizierenden Apparat verbunden. In den Amphitheaterdiskursen befinden sich die Apparate der Kodifizierung ausserhalb des Horizonts der Empfanger. Das laesst sich so illustrieren:



Skizze (a)

Beim elitaeren Technobild ist der Operator der Empfanger, und er leitet das empfangene Bild im Baundiskurs an weitere Operatoren weiter. Beim Massentechnobild ist der Empfanger am Horizont des ausstrahlenden Amphitheaters. Solange Massentechnobilder ausschliesslich in Amphitheatern ausgestrahlt werden, und solange Elitetechnobilder ausschliesslich in der

Baundiskursen der Wissenschaft und Technik funktionieren, solange wird die Bewusstseins-ebene der Techno-Imagination nur fuer Spezialisten, und nur in ihrer engen Spezialitaet, beim Entziffern der Technobilder ins Spiel kommen. Und solange wird es aussichtslos sein, die elitaeeren Spezialisten beim Entziffern von Massentechnobildern zu Rate ziehen zu wollen.

Das ist aber selbstredend eine unertraegliche Lage. Wir koennen uns nicht damit abfinden, dass wir unbewusst, bewusstlos, programmiert werden, und dass, (wie noch zu zeigen sein wird), die uns programmierenden "Apparat-Operatoren" Komplexe unbewusst, bewusstlos funktionieren. Und wir koennen nicht darauf warten, dass eines Tages die Amphitheater aufknacken, und die in ihnen ausgestrahlten Technobilder so zugaenglich werden wie es die elitaeeren Technobilder sind. Denn wir befinden uns, beim erwaehnten Kreidekreis, in einem viziösen Zirkel; je besser die Amphitheater funktionieren, desto undurchsichtiger werden die in ihnen ausgestrahlten Technobilder, und wenn wir die Amphitheater aufknacken wollen, um die Technobilder durchsichtig zu machen, dann wird diese Aufgabe immer schwerer, je laenger wir warten. (Zur Zeit laumieres war der Film durchsichtiger als heute, und man war sich damals besser als heute bewusst, was es heisst, im Kino zu sitzen).

Es muessen daher andere Methoden gefunden werden, um das bewusste Entziffern von Massentechnobildern zu ermoeglichen, das heisst: um der Techno-Imagination im taeglichen Leben Spielraum zu gewaehren. Eine dieser Methoden ist, den Versuch zu unternehmen, die Herstellung dieser Bilder unter die Lupe zu nehmen. Die Hoffnung dabei ist, die Bewusstseins-ebene aufzudecken, auf welcher sich diese Herstellung abspielt. Eine zweite Methode ist, den Versuch zu unternehmen, den Empfang dieser Bilder zu untersuchen. Die Hoffnung dabei ist, dass sich das Verdraengen der techno-imaginieren Bewusstseins-ebene herausstellt. Der vorliegende Paragraeph wird beide Methoden versuchen, und zwar die erste im Fall der Fotografie, des Films und des Videotapes, und die zweite im Fall des Fernsehens und des Kinos. Es muss jedoch betont werden, dass es sich bei diesen beiden Methoden nicht um "Kommunikationsanalysen" im hergebrachten Sinn, sondern eben um Analysen handelt, bei welchen es auf das fuer Technobilder wesentliche ~~Kern~~ ankommt.

(a) Fotografien: Es gibt verschiedene Grunde, aus denen es ratsam erscheint, mit dem Entziffern dieser Technobilder zu beginnen. Erstens sind es die historisch seltesten unter den Technobildern. Zweitens haben wir alle Erfahrung mit fotografischen Apparaten, (Glaubens, mit ihnen operieren zu koennen). Drittens handelt es sich um Technobilder, welche nicht ausschliesslich durch Amphitheater wie Plakate

und illustrierte Zeitschriften ausgestrahlt werden, sondern auch in weniger typischen Kommunikationsstrukturen wie fotografischen Alben weitergegeben und aufbewahrt werden. Und viertens ist es bei Fotografien besonders einfach, ihre Erzeugung zu beobachten, da wir ihr im täglichen Leben häufig begegnen. Kurz: der Fotograf mit dem ihm auf dem Bauch baumelnden Apparat ist der zugänglichste aller "Apparat-Operator"-Komplexe, welche Geschichten in Programme umkodieren, (siehe Kapitel II, Skizze d₅). Betrachtet man nun die Gesten eines solchen mit Apparat versehener Operator, dann stellt man fest, dass es sich vor allem um ein Suchen nach einem Standpunkt handelt. Nehmen wir zum Beispiel an, dass ein Tourist vor hat, seine Frau in irgend einer Szene aufzunehmen. Seine Gesten zeigen, dass er nach einem Standpunkt sucht, von dem aus er sich entschließen wird, seine Frau abzubilden. Man kann diese Gesten als eine Frage formulieren: "Von wo aus im Raum, und fuer wie lang, soll ich diese Szene betrachten, um sie in einer Fotografie festzuhalten?" Es ist eine in die vierdimensionale Raum-Zeit gestellte Frage. Diese Fragestellung beweist, dass der Fotograf nach einem Standpunkt sucht, welcher in einer Beziehung zur abzubildenden Szene ist, welche von drei Elementen bedingt ist: (1) von der Szene selbst, (2) von der Funktion des fotografischen Apparats, und (3) von der Absicht des Fotografen. Es ist also vollkommen verfehlt, bei dem auf diese Weise gesuchten Standpunkt von "Objektivitaet" oder "Subjektivitaet" der abzubildenden Szene gegeneber sprechen zu wollen. Hat der Fotograf zum Beispiel die Absicht, auf der Fotografie eine Laecheln seiner Frau festzuhalten, dann wird er nach einem ganz speziellen Parameter von Standpunkten zu suchen haben, welcher mit den Parametern von Standpunkten nichts gemein hat, von denen aus die gotische Kirche im Hintergrund der Frau fotografiert wird. Der so gesuchte Standpunkt wird von den Lichtverhaeltnissen, vom Glanz der Zahne der Frau, von Zahllosen weiteren "objektiven" Faktoren bedingt sein. Aber genau so wird er von der Empfindlichkeit seines Apparats, vom Mechanismus des Apparats, von der Qualitaet des Films, kurz von Faktoren bedingt sein, die in einem ganz anderen Sinn "objektiv" sind. Die dialektische Spannung zwischen diesen beiden "Objektivitaeten" spielt sich dabei als Funktion einer Absicht ab, eine spezifische Fotografie zu erzeugen, also in Funktion der "Subjektivitaet" des Fotografen. Dabei ist die tatsächliche Dialektik beim Fotografieren noch weit komplexer als hier angedeutet wurde. Der Fotograf kann sich auf der Suche nach einem Standpunkt zum Beispiel ploetzlich entscheiden, statt das Laecheln der Frau eine Handbewegung zu fotografieren, und dieser Wechsel der Absicht kann selbst wieder als von der Suche nach einem Standpunkt bedingt angesehen werden.

Dass die Bewusstseins Ebene, auf welcher die Suche nach dem Standpunkt vor sich geht, nichts mit der Unterscheidung zwischen "Subjektivitaet

und "Objektivität" gemein hat, wird noch klarer, wenn man bedenkt, dass der Fotograf nicht nur in Funktion der abzubildenden Szene und des abbildenden Apparates sucht, sondern auch in Funktion des künftigen Empfängers des zu erzeugenden Bildes. Die Fragen, welche sich der Fotograf bei den verschiedenen Stufen der zu erzeugenden Fotografie stellt, sind also Fragen, welche ihm von der Szene, vom Apparat, vom Empfänger der zu erzeugenden Botschaft, und schließlich von der zu erzeugenden Fotografie selbst gestellt werden.

Betrachtet man diese Fragestellungen näher, dann stellt man fest, dass sie in ganz spezifischen Bahnen verlaufen, nämlich in den vier Dimensionen der Raum-Zeit. In der einen Dimension entfernt sich der Fotograf von der Szene, und nähert sich ihr wieder. In der zweiten bewegt er sich in verschiedenen horizontalen Winkeln im Verhältnis zur Szene. In der dritten betrachtet er die Szene aus verschiedenen vertikalen Winkeln, mehr von oben oder mehr von unten. Und in der vierten betrachtet er die Szene als verschiedenen Lang "belichtbar". Selbstredend verlaufen diese vier Dimensionen in einander, und das Suchen des Fotografen nach einem Standpunkt ist eine Art vier-dimensionales Schwimmen in einer homogenen Raum-Zeit. Das ausserordentlich charakteristische fuer diese Suchart aber ist, dass es sich um ein ruckartiges Schwimmen handelt. So als ob es Hürden in der Raum-Zeit gäbe, die es fuer den Fotografen heisst, immer wieder zu ueberspringen. Fuer den Fotografen ist die Raumzeit in verschidene Kategorien aufgeteilt, die weder mit den kartesischen, noch mit den kantischen, verwandt sind. Es gibt zum Beispiel in der Raum-Zeit eine Region der Vogelperspektive, und eine der Froschperspektive. Eine des seitlichen Schielens aus den Augenwinkeln, und eine des frontalen archaischen Starens mit weit geöffneten Augen. Eine des blitzlichtartigen Auflebens, und eine der geduldigen, langwierigen, bedaechtigen Beschauung. Jeder entspricht dieser Regionen ist eine spezifische "Wahrnehmungsform", jeder entspricht eine spezifische Stimmung auf der zur erzeugenden Fotografie, jede ist wendend von der Szene, vom Apparat und von der Absicht des Fotografen bedingt, und zusammen ergeben diese Regionen die Kategorien einer "fotografischen Weltanschauung". Die Frage, um welche "Welt" es sich bei so einer Anschauung handelt, ist auf der Bewusstseinssebene des Fotografierens sinnlos: es ist eine "vorfotografische" Frage, welche beweist, dass der Frage nicht ueber jene Techno-Imagination verfügt, aus welcher Fotografien herzustellen werden.

Der Fotograf sucht ruckartig nach seinem Standpunkt; er springt von Region zu Region der fotografischen Raum-Zeit, er "quantität". Zum Unterschied von der Filmkamera und der Videokamera erlaubt der fotografische Apparat kein "travelling", kein "fluessiges Suchen". Er erlaubt kein freies Schweben in der Raum-Zeit, keine Standpunktlosigkeit auf der Suche nach einem Standpunkt. Der Mechanismus des Fotoparates erfordert, dass der Fotograf von moeglichem zu moeglichem Standpunkt springt, bevor

er sich fuer einen unter ihnen entscheidet und ihn durch einen Druck auf den Ausloeser "verwirklicht". Diese quantelnde Bewegung des Fotografi-
schen Suchens kann als eine Serie von provisorischen Entscheidungen ange-
sehen werden. Bevor man sich aber dem Problem der Freiheit des Fotografen
zuwendet, das hier auftaucht, muss ein anderer Aspekt dieses Quantelns
ins Auge gefasst werden.

Der Mechanismus des Fotoapparats erzeugt einzelne, klar von
einander zu trennende, Bilder, wenn sie auch in einer Rolle aufeinander
folgen, wie beim Filmen. Also zielt der Apparat auf eine "clara et dis-
tincta perceptio" der abzubildenden Szene. Dieser arithmetische Charak-
ter des Fotoapparats hat nicht nur das quantelnde Suchen des Fotografen,
sondern auch die quantitative Struktur der fotografischen Welt zur Folge.
Zwar ist dieser Charakter nicht unumgaenglich. Man kann Fotografie auf
Fotografie exponieren, und Fotokollagen machen, (ebenso wie man Filme zer-
schneiden kann und den Fluss der dort fließenden Bilder zerreißen). Un-
doch schimmert das Wesentliche der fotografischen Kode, naemlich eben ih-
re arithmetische Struktur, durch alle solche Versuche. Bei Fotografieren
funktioniert die Techno-Imagination arithmetisch.

Das Verhaeltnis zwischen dem Fotografen und dem Apparat wird
bei der Betrachtung der Geste des Suchens nach einem Standpunkt ersicht-
lich. Man kann es das "funktionellen Entscheidens" nennen. Es be-
leuchtet das Problem der sogenannten "Technokratie", also des Verhaeltni-
ses zwischen gigantischen Apparaten und den sie operierenden Funktionaeren
mit besonderer Schärfe: der Fotograf und sein Apparat kann als Miniatur-
modell fuer dieses Problem dienen. Bei seiner Suche nach einem Stand-
punkt bewegt der Fotograf den Apparat in Funktion seines Suchens, aber
er sucht in Funktion des Mechanismus des Apparates. Er benutzt den Ap-
parat beim Treffen seiner Entscheidungen, aber er trifft diese Entscheidun-
gen mit Hinblick auf den Apparat. Er bewegt sich also nicht etwa mit
dem Apparat, oder gegen ihn, oder bewegt ihn, oder wird von ihm bewegt,
(all dies sind Kategorien, welche auf der fotografischen Ebene nicht mek-
 gelten), sondern er befindet sich in einer komplexen Bewegung, in welche
es sinnlos ist, zwischen ihm und dem Apparat unterscheiden zu wollen. Die
Entscheidungen, welche bei dieser Bewegung getroffen werden, sind weder
"menschlich" noch "mechanisch", sondern Entscheidungen des Komplexes "Ar-
parat-Operator". Falls man die Raehigkeit zum Entscheiden "Freiheit" ne-
nen will, dann ist zu sagen, dass der Fotograf weder dank, noch trotz,
noch mit, noch gegen den Apparat frei ist, sondern das Erheit fuer ihn
bedeutet, in Funktion des Apparats zu entscheiden.

Aus dieser Betrachtung wird klar, dass die hergebrachten
Analysen der Freiheit, welche mit Werkzeugen und mit Veraenderung der
Welt zu tun haben, fuer diese Situation nicht mehr gelten. Ein Appa-
rat ist kein Werkzeug, denn er bewegt sich nicht, um die Welt zu ver-

ändert, und in diesem Sinn leistet er keine "Arbeit". Daher ist die
 klassische Frage nach dem Besitz der "Produktionsmittel", (welche tat-
 sächlich die Frage nach der Freiheit ist), auf dieser Ebene sinnlos;
 Gegen Apparate sind Revolutionen sinnlos, weil sie nicht Produktions-
 mittel sind, und daher weder bedrücken noch betreiben können. Der
 Schmied wird frei, falls er den Hammer in seinen Besitz bekommt, denn
 anstatt sich in Funktion des Hammers zu bewegen, bewegt er nach der "Re-
 volution" den Hammer in Funktion seiner Abticht, die Welt, (das Eisen),
 zu verändern. Aber der Fotograf steht einem solchen Gedankenengang ver-
 ständnislos, (ungesichtlich), gegenüber. Das Problem der Freiheit
 ist fuer ihn nicht eine Frage der Befreiung von entfernender Arbeit,
 sondern eine Frage des Funktionierens. Weil naemlich der Fotograf, zum
 Unterschied vom Schmied, nicht ein Arbeiter, sondern ein Funktionaer ist
 Das bedeutet aber nicht, dass der Fotograf die Welt etwa nicht
 verändern wuerde. Nur kann eine solche Weltveränderung mit dem Begriff
 "Arbeit" nicht gut erfasst werden. Man kann naemlich beobachten, wie die
 Geste des Suchens nach einem Standpunkt in die Szene uebergreift, der ge-
 genueber der Fotograf sich entscheidet. Er fordert seine Frau auf, zu
 laecheln, den Arm zu heben, er schirmt spezifische Strahlen ab, er ver-
 schiebt Gegenstaende, kurz; er handelt. Gleichzeitig manipuliert er
 den Apparat, setzt Filter ein und aus, verwendet Blitzlichter und Stati-
 ve. Diese Veraenderungen der abzubildenden Szene und des sie abbilden-
 den Apparats koennen nicht "Arbeit" im hergebrachten, (historischen),
 Sinn genannt werden, weil sie anders motiviert sind. "Arbeiten" heisst
 die Welt verändern, weil sie nicht so ist, wie sie sein soll. Es ist
 eine "politische", (deontologische), Bewegung. Der Fotograf hingegen
 ist nicht daran interessiert, wie die Welt sein soll, sondern wie die
 Fotografie sein soll, und er veraendert die Welt in Funktion des Symbols
 das er herstellt. Es handelt sich um ein Umkehren des hergebrachten Ver-
 haeltnisses zwischen der Welt und ihrer "Erklaerung". Marx sagt, die Phi-
 losophen haetten sich auf ein Welt'erklaeren beschaenkt, waehrend es sich
 darum handle, sie zu veraendern. Der Fotograf veraendert die Welt, um
 zu fotografieren, also zu "erkl'aeren". Eine eindrucksvolle Illustration
 des Endes der "Geschichte".

Die Geste des Suchens nach einem Standpunkt und die des
 Veraenderns der Welt und des Apparats sind unzer trennlich. Das Suchen
 nach einem Standpunkt ist ein Weltverändern, und das Weltverändern ist
 Suchen. Wenn ein Fotograf einen Vorhang verschiebt, dann, weil er nach
 einem Standpunkt sucht, und sein Suchen verschiebt Vorhaenge, weil sich
 ja Standpunkte hinter Vorhaengen verbergen. Diese Tatsache, dass naem-
 lich die Beobachtung das Beobachtete und den Beobachter veraendert, ist
 fuer den Fotografen selbstverstaendlich. Die enorme Schwierigkeit, die

se Tatsache zu akzeptieren, (welche ja einen grossen Teil der Krise der
Wissenschaft ausmacht), ist nur auf der Bewusstseins-ebene des histori-
schen Denkens, nicht auf der des Fotografen, vorhanden. Falls man näm-
lich die "Wahrheit" als ein Zusammentreffen zwischen einem Beobachter un-
einem Beobachteten ansieht, (und das muss man, will man "Fortschreiten"
und immer mehr und neues "entdecken"), dann kann man nicht verdauen, das
bei einem solchen Zusammenreffen sowohl Beobachter als auch Beobachtetes
verändert werden. Akzeptiert man das, dann kann von "Wahrheit" nicht
mehr gesprochen werden. Das gilt aber nicht fuer den Fotografen. Seine
Fotografie ist "wahr", nicht wenn sie eine unveränderte Welt abbildet,
sondern wenn sie die Veränderungen, die er in der Welt und im Apparat
durchgefuehrt hat, abbildet. Die "Epistemologie" des Fotografierens,
genau wie seine "Ethik" und "Politik", sind mit historischen Kategorien
nicht zu fassen, und daher in Antikennungszeichen zu setzen.
Wenn also das Motiv des Fotografierens weder "ethisch" ist,
(die Welt so zu verändern, dass sie sei, wie sie sein soll), noch "e-
pistemologisch", (die Welt zu erkennen, so wie sie ist), was also tut
der Fotograf bei seinem Suchen? Die Antwort ist aus der Geste des Fo-
tografierens selbst nicht ersichtlich, sondern sie stellt sich erst her-
aus, wenn man das Resultat, nämlich die Fotografie, betrachtet. Der
Fotograf sucht nach einem Standpunkt, von dem aus ein anderer, (der Be-
trachter der Fotografie), die Welt so sehen kann, wie er sie selbst sieht.
Er sucht nicht nach einem "objektiven" Standpunkt, (dass es einen sol-
chen auf der Ebene der Fotografie nicht gibt, ist selbstverständlich),
noch nach einem "subjektiven", (der Apparat macht ja jede Subjektivität
unmöglich), sondern nach einem "intersubjektiven". Man kann die sprunghaf-
ten Bewegungen des Fotografen als ein Suchen nach verschiedenen inter-
subjektiven Standpunkten der Welt gegenüber erkennen. Fotografieren sind
getroffene Ansichten auf die Welt, die auf der Suche nach Intersubjektiv-
ität entstanden. Das heisst: Ansichten, die von anderen geteilt wer-
den koennen.

Selbstredend wurde der Fotograf, waere er sich dessen be-
wusst, was er tut, entsetzt innehalten. Denn sein Handeln feht nicht
nur alle hergebrachten Kategorien der Politik und der Wissenschaft weg,
sondern beinhaltet ganz neue Auffassungen betrifft Guete und Wahrheit.
Da er sich aber nur halbwegs, und wie betäubt, auf der fotografisch
Ebene bewegt, glaubt er, sein Torke in zwischen Unterscheidungen in Punkt
des Apparats und in Richtung des ~~xxx~~ Fotografien betrachtenden anderen
mit der hergebrachten Kategorie "Kunst" fassen zu koennen. Er glaubt,
er entscheide sich aus "aesthetischen" Motiven; er will "schone Bilder"
machen. Es ist nicht zu leugnen; auf der Ebene des Fotografierens ver-
sammelt sich, was fruher Wissenschaft und Politik war, auf dem Ort der
Aesthetik, (und das wird bei Betrachtung anderer Technobilder noch kla-

rer). Aber mit der Behauptung, der Fotograf wolle "schöne Bilder" machen, ist das Motiv des Fotografierens verschleiërt worden. Denn der Fotograf entscheidet sich ganz anders als der Maler, (selbst wenn man dem Maler "rein ästhetische" Motive unterschieben wollte).

Der Apparat ist mit einem Spiegel versehen. In diesem Spiegel steht der Fotograf, wie die Fotografie vom eben eingenommenen Standpunkt aus gesehen wurde, falls er im gegebenen Augenblick auf den Auslöser drückt. Dieses Spiegelbild dient dem Fotografen zu seiner Entscheidung. Es ist ausserordentlich wichtig, die Funktion dieses Spiegels fuer die Techno-Imagination zu erfassen. Wir befinden uns hier im Wesentlichen der neuer radikal neuen Kodifizierung. Die Spiegelbilder sind Reflexionen, sie sind auf Grund eines Schritts zurueck aus dem Betrachteten entstanden. Sie sind Projekte, denn sie zeigen, wie Fotografien sein koennen, wenn man sich entscheidet. Sie sind Zukunftsvisionen, denn ihre Summe ist alle moeglichen Fotografien, und zugleich sind sie Visionen der Vergangenheit, denn ihre Summe ist alles moegliche Fotografierbare. (Da-her ist "Futurologie" ein Vorwegnehmen der Zukunft.) Vor allem aber sind solche Spiegelbilder eben nicht Bilder von Szenen, sondern von Standpunkten, auf welchen Apparate im Verhaeltnis zu Szenen stehen. Aus Grunden, die im zweiten Kapitel schon besprochen wurden, kann man sie Bilder von Begriffen von Bildern nennen. Auf Grund solcher, vom Apparat im Spiegel gelieferter, Technobilder, entscheidet sich der Fotograf, auf den Auslöser zu druecken. Fotografien sind verwicklichte Spiegelbilder von Begriffen, Folgen von Entscheidungen, die auf Grund technischer Reflexionen vom Komplex "Apparat-Operator" getroffen wurden. Das macht sie "schön"; dass sie reflexiv, spekulativ sind. Dass es sich bei ihnen um ausserordentlich "abstrakte", naemlich Begriffe vorstellende, Symbole handelt.

Die Beobachtung der Geste des Fotografierens hat sich auf eine einzige Phase beschraenkt, die des Suchens nach einem Standpunkt. Sie ist also alle anderen Phasen der Herstellung der Fotografie beiseite gelassen. Ausserdem hat sie alle Fragen nach dem Herstellen des Fotografischen Apparates beiseite gelassen. Und selbst die betrachtete Geste hat sie nur skizzenhaft und unvollkommen beschrieben. Und trotzdem ist aus dieser Betrachtung das atemberaubende Neue an der Techno-Imagination in den einigen seiner Aspekte ersichtlich geworden: Aspekte, die auf eine neue Bewusstseins Ebene deuten. Waren wir uns dessen bewusst, was wir tun, wenn wir fotografieren, wir wuerden die Welt ganz anders erkennen, erleben, und werten. Und da wir, wenn auch unbewusst, fotografieren, und da wir von Fotografien programmiert sind, so erleben, erkennen und werten wir die Welt tatsaechlich anders als fruher, auch wenn wir uns dessen nur selten, und nur mit Muhe, bewusst sind.

(b) Filme: Betrachtet man die filmische im Vergleich zur Fotogra-

fischen Kode, dann fallen zahlreiche Unterschiede ins Auge; die Bilder im Film scheinen sich zu bewegen, sie toenen, sie werden in an Theater erinnernden Raumen gezeigt, usw. Bedenkt man jedoch, was man beobachtet, dann erscheinen diese Unterschiede als sekundärer, im Vergleich zu einem ganz spezifischen filmischen Aspekt, in dem sich der Film radikal von der Fotografie unterscheidet: Filme sind Manipulation von Geschichten.

Das "trompe l'oeuil", dank welchem die Bilder auf der Kinoleinwand sich zu bewegen scheinen, und das bei schlechtem Funktionen des Projektionsapparats durch ruckartiges Platzen bewusst wird, findet seine Erklärung erst nach Überlegung der Geschichtsmantipation bei der Herstellung von Filmen. Die Tatsache, dass Filme toenen, dass also ihre Empfänger nicht nur einem Bild gegenüber sitzen, sondern in Schallwellen getaucht sind, (eine Tatsache, welche versucht wird, mit dem immer laecherlicher werdenden Begriff "audiovisuell" erfasst zu werden), hat die Theoretiker der Kommunikation seit Jahren verworren; wieviele Dimensionen hat die Film?

Die beiden Dimensionen der Leinwand, die drei Dimensionen des Schalles, die Zeitdimension des Abrollens, die der "Handlung"? Betrachtet man jedoch das Filmband, dann sieht man, dass der Schall ebenso wie das Bild in einer Oberflaeche kodifiziert ist, und dass es sich beim Film, inkonsistent seiner akustischen Funktion, eben doch um eine zweidimensionale, eine "techno-imaginäre" Kode handelt. Die Tatsache, dass Kinos an Theater erinnern, obwohl sie in Wirklichkeit eine ganz andere Struktur haben, (im Theater gibt es einen Sender, das Kino hingegen ist ein Ort, auf dem einer unter zahlreichen Rundfunkpunkten Strahlen gegen eine Leinwand faellt), ist zweifellos wichtig; sie zeigt ein "trompe l'imagination", welches an das "trompe l'oeuil" der Bildbewegtheit erinnert. All diese und aehnliche Aspekte des Films, welche ihn so stark zu charakterisieren scheinen, ihm so stark von der Fotografie zu unterscheiden scheinen, und in die Mechanik des Fernsehens zu ruecken scheinen, sind in Wirklichkeit Aspekte, welche beim Empfang der Information, aber nicht bei ihrem Senden, in den Vordergrund treten. Sie sind vom Sender im Empfänger provozierte Tauschungen deren grösstenteils unbewusste Absicht ist, das Wesen der Filmkode zu verdecken. So wichtig sie sind, sie treffen nicht das Wesentliche.

Die Geste des Filmmens hat ihren Schwerpunkt anderswo als die der Fotografie. Beim Fotografieren kommt es auf die Entscheidung an, einen Standpunkt einzunehmen; es ist eine "ideologische" Geste, eine Ansichtssache. Allerdings ist diese "Ideologisation" beim Fotografieren das Gegenstück einer historischen Ideologisation; der Fotograf wechselt ständigt seinen Standpunkt, waehrend sich der historische Ideolog in einem Standpunkt "engagiert", ihn "verteidigt". Darum ist bei der Beschreibung des Fotografierens die Geste mit dem Fotoparat das Entscheidende, denn sie zeigt, wie auf der Ebene des Fotografierens "Ideologie ueberholt wird".

Alle nebrigen Gesten des Fotografierens, zum Beispiel die des Entwickelns der Filmrolle, müssen daher bei einem Versuch, das Wesentliche zu fassen in den Hintergrund treten.

Ganz anders liegt der Fall beim Filmen. Nicht als ob die Geste mit dem Filmapparat unwichtig wäre, aber sie ist nicht im Mittelpunkt des Kodifizierens. Der Operator des Filmapparats liefert nur sozusagen das Material, (das Filmband), welches vom Operator des Apparats zur Herstellung von Filmen, (des "Betriebs"), manipuliert wird. Oder: der Operator des Filmapparats ist nur ein Teil eines Apparates, (andere Teile sind Scriptschreiber, Beleuchter, Schauspieler, Regisseur), und der Kern der Kodifikation ist das Bearbeiten des erzeugten Filmbands mit Schere und Klebstoff. Nicht, dass es nicht faszinierend wäre, die Gesten mit dem Filmapparat zu untersuchen. Es ist ein Apparat, der, zum Unterschied vom fotografischen, beabsichtigt, Entscheidungen auszusprechen. Er "travelt", schwebt schwerelos im Raum, "zoomed", beschreibt Kreise um einen Mittelpunkt, kurz: ist der zu Material geronnene unentschlossene Zweifel. Wobei zu betonen ist, dass dieser Zweifel nicht existenziell ist; er ist "methodisch". Der Operator leidet nicht an seinem Zweifel, wie einer leidet, der unfähig ist, sich zu entscheiden. Im Gegenteil: er funktioniert mit seinem Apparat in Funktion eines zu erzeugenden Filmbands, welches in einen Film verwandelt werden soll, und sein Zweifel ist eine Methode, das Band manipulierbar zu machen.

So faszinierend die Betrachtung dieser Geste wäre, so tiefe Einblicke sie nicht nur ins Wesen der Technobilder, sondern der Funktion der Apparate bietet, sie liegt nicht im Zentrum des Filmens. Die wahre Filmische Geste ist die eines Operators, welcher ueber einem langen Band steht, und von oben mit Schere und Klebstoff in dieses Band eingreift, um es umzugestalten. Man sage nicht, dass Band bestehe aus Fotografien von Szenen, welche mit Spuren von Tönen versehen sind, und der Operator manipuliere es, um diese Bilder umzugruppieren. So eine Schilderung wurde das Wesentliche verfehlen. Das Band besteht aus einer Serie von Ansichten von zweifelhaften Standpunkten aus, und der Operator behandelt es, um eine Geschichte, (einen Film), daraus zu machen. Das Band ist, vom Standpunkt des Filmbetriebs aus gesehen, (einem Standpunkt also, der ganz anders wo liegt als die Standpunkte, von denen aus das Band erzeugt wurde), das Rohmaterial fuer Geschichten, welche auf Kinoleinwänden projiziert werden sollen. Dieser Standpunkt, auf welchem der Kinobetrieb steht, ist also, so, strikt gesprochen, ein "transhistorischer" Standpunkt.

Was der Operator vor sich hat, wenn er schneidet und klebt, ist die "historische Zeit", so wie sie im zweiten Kapitel dieser Arbeit beschrieben wurde. Das Filmband ist ein "Text", eine lineare Kode, es "verzehlt", "kalkuliert", denn es ist eine Perlenkette, auf welcher kla-

re und distinkte Symbole, (Fotografien), aneinandergereiht sind. Man lasse sich nicht von der Tatsache beirren, dass diese Symbole Bilder sind und also verleiten, das Band schon als eine techno-imaginäre Kode anzusehen. Es ist nur Rohmaterial fuer solche Koden. Tatsächlich ist das Band eine allerdings sehr komplizierte und zweifelhafte Imitation einer piktographischen linearen Kode. Der Unterschied zwischen den Filmband und echten linearen Texten ist nicht so sehr, dass das Filmband von Apparaten erzeugt wurde, sondern dass es nicht beabsichtigt, gelesen zu werden. Sondern es ist ein Text, der beabsichtigt, in einen Apparat gefuettert zu werden, (der Filmbetrieb), um dort in eine neue Kode, (die Filmkode), umgekodet zu werden. Das Filmband ist ein "Praetext" im striktesten Sinn des Wortes. Der Operator, der das Band behandelt, hat "Geschichte" im Sinn von fortschreitender Reihe von Ansichten, unter den Haenden. Das heisst: sein Rohmaterial ist die fortschreitende Sinngabung, die prozessuelle Sym-bollisation, dank welcher der linear programmierte Mensch in der Welt ist. Das Filmband ist das letzte Glied an der Kette von Texten, dank welchen die Menschheit seit Jahrtausenden versucht, die Welt aufzurollen, um ihr einen Sinn zu geben, sie zu "erzaehlen" und zu "kalkulieren". Und der Operator versucht nun, mit Schere und Kleister, diesem letzten Glied der Geschichte von oben einen neuen Sinn zu geben. Aber er steht dabei nicht wie ein transzendentaler Gott ueber der Geschichte. Zwar sieht er, ganz wie jener Gott, den Anfang und das Ende der Geschichte zu gleich, und kann sie zusammenfuegen, (er kann das Filmband an den beiden Enden zu einem Kreisband zusammenkleben), aber er kann in die Geschichte auf eine Weise eingreifen, die dem transzendentalen Gott nicht zusteht; er kann die Reihenfolge der Ereignisse umorganisieren. Der die Geschichte transzendieren-der Gott der Judenchristen und Aristoteles ist eben doch noch "historisch" er ist ein unbewegter Bewegter. Der Apparat, in welchem der Operator ueber der Geschichte steht, ist ein unbewegter Erzaeher. (Der "Gott" Kafkas). Der Operator kann das Filmband in ein Kreisband verwandeln, und so die Geschichte wieder zusammenbliegen, und dadurch beenden. Also Texte wieder in den Bildnahmen zurueckfliessen lassen. Aber das ist nicht seine Absicht. Er kann einzelne Phasen der Geschichte umstellen, ihren Ablauf verlangsamern oder beschleunigen, er kann sie ruckelaeufig machen, und er kann sie an verschiedenen Stellen der Geschichte wiederholen. Kurz; er beabsichtigt nicht, die ewige Wiederkehr des Gleichen wieder herzustellen sondern die historische Zeit in ihrer Linearitaet in verschiedene Dimensionen abzubliegen. Aus der Linie nicht einen Kreis, sondern verschiedene Flaechenformen zu machen, (Dreiecke, Spiralen, Labryrinthe). Der Operator im Apparat des Filmbetriebs ist ein Komponist der geschichtlichen Zeit, er verwandelt sie in Akkorde. Er kann, was der transzendentaler Gott der Geschichte nicht konnte; die historische Zeit aus ihren linearen Rufen heben, und auf die Flaechen projizieren.

Das ist eine vorher nie dagewesene Geste. Die Zeit ist aus den Fugen, nicht nur weil Vergangenheit und Zukunft bei dieser Geste jeden Sinn verlieren; die ganze Zeit ist gegenwärtig. Sondern sie ist aus den Fugen, weil man sie behandeln kann, ohne an ihr teilzunehmen. Für das historische Bewusstsein ist jedes Handeln ein Akt in der Geschichte; die Geschichte verändert sich in dem Mass, in dem Menschen in ihr handeln. Das macht die Zeit dramatisch: dass wir in ihr handeln, dass wir Akteure sind in ihrer Handlung. Für das Bewusstsein des Filmoperators hingegen gibt es zwei Arten von Handeln: jenes der Akteure, welches das Rohmaterial der Geschichte liefert, und sein eigenes Handeln, welches dieses Handeln behandelt. (Dabei sind "Akteure" für ihn nicht nur Schauspieler, sondern auch Beleuchter, Scripischreiber usw.; er ist für Helldenerhebung unzugänglich.) Daher ist für die BewusstseinsEbene des Filmmens die Zeit nicht dramatisch, sondern Rohmaterial für Dramen. Bevor man den Sprung wagt, im Filmoperator den Prototyp des Manipulators zu sehen, für den die historisch Handelnden Marionetten sind, (oder den strukturalistisch analysierenden Verwältiger für den Ereignissen in formale Schemen eingebaut werden können), ist es angebracht, sich zu fragen, wie die Manipulation der geschichtlichen Zeit im Apparat des Filmbetriebs vor sich geht. Die Antwort ist ueberprisingly einfach: man lässt die einzelnen Fotografien auf dem Filmband, (und die sie begleitenden Schallspuren), in verschiedenen Reihenfolgen und mit verschiedenen Schnelligkeiten so laufen, dass sie die Illusion von Prozessen erwecken. Das heisst: man lässt die quantitative Struktur der Bänder zu Linien zerlaufen. Das ist ueberprisingly, denn; tut man denn dies nicht immer, wenn man lineare Texte liest? Ist denn dieses uebertragen von Quanten zu Linien, von Szenen zu Prozessen, nicht eben das Wesen linearer Texte? Ja, das eben ist das Wesentliche an Filmbänden; dass sie das Wesen der linearen Kodex auf die Spitze treiben, um es aus den Fugen zu heben. Zu Zeiten, dass die lineare Zeit, die Zeit der Prozesse und des Fortschritts, der Erzahlungen und der Kalkulationen, ein "trome-1'oeil" ist. Man kann dies als einen Glaubensverlust ansehen. Etwa so; am Grunde des historischen Bewusstseins ist der Glaube, dass "Sein" ein "Werden" ist und daher "Leben" im Grunde "Handeln". Am Grunde der Filmbänder ist die Bereinkunft, dass der Eindruck von "Werden", von "Handeln" entsteht, wenn einzelne Bilder schnell genug projiziert werden. Die Filmbänder kann als Folge des Glaubensverlustes an die Geschichte angesehen werden. Aber nicht als Folge eines neuen Glaubens. Der ewige Streit zwischen der Welt als "Sand" und der Welt als "Welle", (zwischen der "korpuskulare" und der "ondulatorische" Analyse), welcher seit Beginn des historischen Denkens (seit den Vorsokratikern und Sophisten), die Geschichte begleitet, ist auf der filmischen Ebene nicht "aufgehoben", sondern bedeutungslos geworden. Die Filmbänder besagt, dass, wenn Sandkornener fließen, sie wie Wellen

len aussehn, und dass, wenn Wellen stehn bleiben, (etwa im "Still"), sie wie ein Sandkorn aussehn. Nicht also ist die filmische Bewusstseinsbe- ne eine Verneinung der historischen, (Prozesse sind Illusionen), sondern sie steht dem Problem methodisch gegenüber, (es gibt Methoden, um Pro- zesse vorzutauschen). Wie die "Welt in Wirklichkeit strukturiert ist", ist auf dieser Ebene eine nicht nur sinnlose, sondern auch uninteressan- te Frage.

Erst nach dieser Überlegung kann man beginnen, die posthistorische Bewusstseins Ebene, so wie sie sich im Film manifestiert, nachzufühlen. Es handelt sich nicht um ein Uninteresse an der Geschichte. Im Gegenteil. Geschichte kann überhaupt erst jetzt "gemacht" werden. Denn erst jetzt kann man sie durchblicken, sich "Bilder" von ihr machen. Erst jetzt kann man sie erkennen, was "Geschichte" ist; ein Aufrollen von Bildern in Be- griffe. Und daher kann man erst jetzt die so entstandenen Rollen manipu- lieren. So eine Manipulation erscheint nur vom Standpunkt des geschichtl- chen Bewusstseins aus als ein Verwandeln der handelnden Menschheit in Ma- rionetten. Vom Standpunkt der neuen Bewusstseins Ebene aus erscheint es als ein Aufdecken der Tatsache, das handelnde Menschen, ("Engagierte"), nichts anderes als Marionetten sein können, weil die "Freiheit" nicht im Handeln innerhalb der Zeit ist, sondern im Sinnen dieses Handelns. Der Filmoperator manipuliert nicht den Schauspieler, sondern er gibt dem, was der Schauspieler tut, und was fuer sich allein sinnlos ist, eine Be- deutung. Es waere ja auch absurd, den Schauspieler manipulieren zu wol- len; der Operator hat am Auseinanderrollen der Ereignisse, (des im Freu- gen begriffenen Filmbandes), nur jenes Interesse, welches der Erzeuger an Material hat. Zu sagen, der "uns manipulierende Apparat versklave uns", ist ein Missverständnis. Der Apparat hat daran kein Interesse.

Es ist nicht noetig, die hier zutage tretende Gefahr besonders zu be- tonen. Die nach-geschichtliche Mentalitaet, wie sie beim Film beson- ders beeindruckend ersichtlich wird, ist anti-humanistisch, weil der Hu- manismus eine historische Ideologie ist. Es ist sinnlos, diese neue Men- talitaet als "strukturalistisch", "formalistisch", usw. beschimpfen zu wollen. Es ist eine Mentalitaet, welche nach dem Verlust des Glaubens an den Fortschritt, (und damit an die "historische Freiheit"), unvermeidlich wurde. Was man tun muss, ist, sie ins Bewusstsein zu ruecken. Denn dann koennen sich an ihr Aspekte zeigen, welche nicht nur in Richtung des tota- litaeeren Apparates weisen. Wir muessen versuchen, die nachgeschichtliche Bewusstseins Ebene zu "erobern". Und dabei kann uns das Betrachten der Filmkode helfen, selbst wenn es nur so skizzenhaft geschieht, wie es hier unternommen wurde.

(c) Video: Zum Unterschied von Fotografie und Film ist das

Video ein relativ neues Element in der kodifizierten Welt, und die Apparate, dank denen es funktioniert, (vor allem der Aufnahme- und Wiedergabeparat und der Monitor), sind noch relativ teuer. Daher geht von Videobildern noch eine Faszination aus, welche sich fuer Fotografie und Film schon verbraucht hat. Es ist dadurch weniger schwierig, im Falle des Videos das Wesentliche aufzudecken; die Gewohnheit hatte noch nicht Gelegenheit, es zuzudecken.

Die Faszination, welche von neuen Apparaten ausgeht, ist doppelt: sie faszinieren, weil man noch nicht voraussetzt, wie sie funktionieren. Sie sind "gefuehrlich", (etwa wie Laserstrahlen und Computers).

Und sie faszinieren, weil es bei ihnen noch moeglich ist, sie von der Ansicht abzulenken, fuer die sie erzeugt wurden. Sie sind "revolutionaer", (etwa wie es "revolutionaer" ist, Autos fuer Geschlechtsverkehr statt fuer Strassenverkehr zu verwenden).

Diese zweite Faszination, welche von neuen Apparaten ausgeht, kann als Vernichtung der ersten angesehen werden: neue Apparate beinhalten noch verborgene Moeglichkeiten, und die Entdeckung dieser Moeglichkeit kann von der Gefuehrlichkeit der Apparate betreffen.

Das Video ist ein Apparat, der mit der Absicht hergestellt wurde, dem Fernsehen zu dienen. Es soll ausstrahlende Programme auf einem Band vorprogrammieren, sodass eine Zensur der Ausstrahlung im Vorhinein moeglich ist, und dadurch ueberraschungen beim Ausstrahlen ausgeschaltet werden. Aber es enthaelt Moeglichkeiten, welche erlauben, das Video nicht nur unabhengig vom Fernsehen, sondern gegen das Fernsehen zu verwenden, und dadurch die Absicht, in der es erzeugt wurde, umzustuelpen.

Das Videoband ist ein Gedachtnis, auf welchem Informationen auf eine Weise verkodet sind, welche an die Kode der Filmbänder erinnert. Aber das Filmband ist eine Serie von Fotografien, welche durch Manipulation eines Operators in einen Film umgestaltet werden. Das Videoband hingegen kann nicht "redigiert" werden; es rollt ab, so wie es aufgenommen wurde. Daher ist seine zeitliche Dimension eine ganz andere als die des Films: sie ist nicht ein Produkt eines neuerseren Ringreifens in die Geschichte, sondern eine ganz neuartige Wiederholung der Geschichte, (wie noch zu zeigen sein wird; das Video kann die Zeit raumlich sichtbar machen, indem auf dem Band "fruher" als "hinter" gesehen wird).

Man kann daher versuchen, das Videoband mit einer Skulptur zu vergleichen. Es besteht, wie die Skulptur, aus drei Dimensionen; nur eben aus anderen, naemlich aus den beiden des Band und aus der dritten des Abrollens des Bandes. Beide, Video und Skulptur, sind Koden, welche die historische Zeit einfruehen lassen. Und doch ist das Video Techno-Imaginar, was keine Skulptur sein kann. Denn die Zeit friert bei ihm nicht im Raum ein, sondern auf einer Oberflaeche.

Das Videoband hat weit grössere Ähnlichkeit mit linearen Texten als das Filmband. Man kann es als eine Art Pergamentband verwenden, und sozusagen zwischen den schon geschriebenen Zeilen noch einmal schreiben. Nur wird bei einer solchen Verwendung des Bandes als Palimpsest ein wesentlicher Unterschied zwischen Text und Technobild ersichtlich; Nimmt man auf denselben Band zwei Szenen auf, dann wird die zweite "vor" der ersten erscheinen. Die erste wird den Hintergrund der zweiten bilden. Und nimmt man die "selbe" Szene zweimal auf, dann wird die erste Aufnahme den Hintergrund der zweiten, also sozusagen einen zeitlichen Schatten bilden. Der Begriff der historischen Zeit ist auf dem Videoband vorstellbar geworden.

Man kann die historische Zeit auf dem Videoband nicht ebenso wie auf dem Filmband manipulieren. Denn die Struktur des Videobandes ist nicht auf klaren und distinkten Elementen, (Fotografien), aufgebaut, sondern auf nicht unmittelbar manipulierbaren, (allerdings auch quantitativen), Elementen. Daher aber kann man die Zeit "ausradieren", (etwa wie auf Schultafeln mit Kreide geschriebene Texte). Und zwar kann man verschiedene Verfahren mit Kreide Zeitschichten so ausradieren, dass unter ihnen andere Vorzeichen kommen. Dadurch wird ein Aspekt der Zeit vorstellbar, welcher als Begriff in Disziplinen wie Psychoanalyse, Archäologie usw. als "Hemmergenz" bekannt ist.

Die Geste mit dem Aufnahmeapparat erinnert an die Geste mit dem Filmapparat und mit dem fotografischen Apparat, unterscheidet sich aber radikal von beiden im folgenden Umstand: der Operator sieht die aufzunehmende Szene nicht in einem Spiegel, der in den Apparat eingebaut wurde, sondern er sieht die Szene und sich selbst in einem "Monitor" genannten Spiegel, welcher mitten in der Szene steht, die er aufnimmt. Und er steht sich nicht nur in diesem Spiegel, sondern er sieht in ihm auch, wie er von anderen gesehen wird. Seine Geste ist daher eine Art Dialog mit sich selbst und mit anderen in diesem Spiegel. Er trifft seine Entscheidungen nicht nur in Funktion des Apparats und der aufzunehmenden Szene, (wie der Fotograf), und er schwebt nicht in Entscheidungslosigkeit, (wie der Filmoperator), sondern er entscheidet sich im Dialog mit anderen. Alle in der Szene mit ihm Anwesenden werden im Monitor seine Mitarbeiter. Es gibt dort daher weder "Objekte der Fotografie", noch "Filmschauspieler sondern Partner. Daher ist klar, dass der Monitor den Kern des Videos ausmacht, (was ja aus Zukunftsfantasien ersichtlich wird, wo er als "großer Bruder" oder "allgegenwärtiger Spion" auftritt).

Der Monitor ist kein klassischer Spiegel. Er kehrt nicht rechts und links um, und bietet daher nicht ein "Spiegelbild" im klassischen Sinne dieses Wortes. Das ist für Menschen, die noch nicht an ihn gewohnt sind, amüsant verwirrend. Dass sich im Monitor eine Sachlage ohne Umkehrung

spiegelt, verwirrt, weil wir programmiert sind, in "Spekulation" und der Reflexion, (der Spiegelung), undialektisch vorzustellen. Er ist aber auch kein klassischer Spiegel, weil er nicht Strahlen reflektiert, welche von den gespiegelten Gegenständen aussehn, sondern weil er Kathodenlicht ausstrahlt. Da dies eine der ganz seltenen Lichtformen ist, welche nicht, (direkt oder indirekt), aus der Sonne kommen, ist das Bild im Monitor, ganz buchstäblich, in ein ausserordentliches und revolutionäres neues Licht gebadet.

Der Monitor schaut wie ein Fernsehempfänger aus, und man kann tatsächlich Fernsehempfänger wie Monitore benutzen. Aber wenn man dies tut, wird der funktionelle Unterschied ersichtlich. Der Fernsehapparat funktioniert wie ein Fenster, durch welches jenseits des Horizonts ausgestrahlte Bilder ersichtlich werden. Der Monitor funktioniert wie ein Spiegel gegenwärtiger oder vergangener Ereignisse, (je nach dem ob man ihn mit dem Aufnahmeapparat oder mit dem Wiedergabeapparat kopiert). Die ständige Verwechslung zwischen Fernsehapparat und Monitor, und zwischen den beiden Funktionen des Monitors, ist ein handgreiflicher Beweis für unsere Unfähigkeit, die Bewusstseins Ebene einzunehmen, auf welcher die Technokoden funktionieren.

Eine noch verderblichere Verwechslung ist die zwischen Video und Film. Sie beruht auf der oberflächlichen Ähnlichkeit zwischen den beiden Erzeugungsmethoden, ("travelling", "close-up" usw.), und auf der Tatsache, dass man Filme auf Videokassetten aufnehmen kann, sich eine Videothek anlegen kann, und dann zuhause im Monitor Filme ansehen kann, als wäre man im Kino. Die Verwechslung ist verderblich, weil sie nicht erlaubt, dass für das Video Wesentliche zu erkennen. Der Film ist ein auf eine Leinwand projiziertes Technobild, das Video ist ein Technobild, das von einer Glasoberfläche ausstrahlt. Der Stammbaum des Films ist: Hohlenwand, Hauswand, eingeraumtes Bild, Fotografie. Der Stammbaum des Videos ist: Teichoberfläche, Spiegel, Mikroskop. Zwar: im Film sieht ein sich auf dem Zweig "eingeraumtes Bild - Fotografie" ebenso Texte, wie im Video auf dem Zweig "Spiegel-Mikroskop", denn beides sind Technobilder. Aber es sind zwei verschiedene Arten von Technobildern. Der Film ist seiner Genealogie her, eine "Kunstform". Das Video ist, seiner Genealogie her, eine "wissenschaftliche Beobachtungsform". Daher ist, was gegenwärtig "Video-art" genannt wird, ein Missverständnis.

Dieses Missverständnis ist verderblich, weil es ausserordentlich erschwert, das Video von seiner Absicht abzulenken. Die Absicht ist, wie gesagt, Videobänder als Vorprogramme für das Ausstrahlen von Fernsehprogrammen zu verwenden. Ausserdem kann man Monitore als Spione in Supermärkten, auf Strassenkreuzungen, und in verborgenen

nen Winkeln verwenden. Mit anderen Worten; die Absicht des Video ist, der Ausstrahlung der Amphitheater und dem Feed-back zwischen Netzdialog und Amphitheater zu dienen, und somit Erreichung jener Synchronisation zwischen Rundfunk und öffentlicher Meinung beizutragen, die im ersten Kapitel dieser Arbeit der "perfekte totalitäre Staat" genannt wurde. Da das Video relativ neu ist, kann man diese in ihm schlummernde Gefahr noch ziemlich klar erkennen, (was bei Fotografie und Film nicht ebenso klar ist Die an "Video-art" Engagierten wollen versuchen, dieser Gefahr zu begegnen. Sie wollen Band und Monitor den totalitären Apparaten und ihren Operatoren entreissen, und der "Massenkultur" eine "Gegenkultur" entgegenstellen. Aber da sie das Wesen des Videos verkennen, müssen sie scheitern, (wenn nicht auch aus anderen Gründen). Das Wesentliche am Video ist, neben seiner eigentümlichen Reflexionsmethode und neben der eigentümlicher Art, die historische Zeit vorstellbar zu machen, sein ausgesprochen dialogischer Charakter. Nicht nur sehen alle Anwesenden einander im Monitor, so wie sie vom Operator gesehen werden, und sehen den Operator, wie er sie sieht, (ein erschütterndes Erlebnis, sich zu sehen, wie man gesehen wird, zum Beispiel sich von hinten zu sehen), sondern, was womöglich noch wichtiger ist; Bänder können unmittelbar nach der Aufnahme im Monitor projiziert werden, und die Anwesenden können ihre eigenen Gesten und die aller anderen wieder "rueckgaengig" machen, (sie auslösen oder andere auf sie drücken). Das ist eine Dialogform, fuer die wir nicht programmiert sind. Daher ist sie im ersten Kapitel dieser Arbeit unerwähnt geblieben. Vielleicht kennt man sie in China; die Kommentare auf Bänderrollen, welche dann selbst Teil der Rolle werden, die kalligraphische Qualität der aufeinanderfolgenden, aber in der Bildrolle synchronisierten Kommentare, die Struktur der Wandzeitungen, und die Allgegenwart von Graffiti auf Wänden und Strassenschilder scheitern darauf zu deuten. Erst bis man diesen Charakter des Video erkannt hat, wird man versuchen können, ihn gegen die Diskurse der uns programmieren den Amphitheater, namentlich eben dialogisch, zu verwenden. Das Video ist eine grosse Gefahr, wenn es im Apparat der Ausstrahlungen benutzt wird. Aber es ist in ihm auch eine der wenigen Möglichkeiten fuer eine neue Dialogform, also fuer singebende Beteiligung vorzulegen.

Im Video werden weitere Aspekte jener neuen Bewusstseins Ebene ersichtlich, auf welcher Technobilder kodifiziert werden. Die hier kurz aufgeworfenen Aspekte sind radikal genug, um kommentarlos bleiben zu können: es kommt in ihnen ein neues Zitterleben, eine neue Art, zu reflektieren, ein neues Mitseln mit anderen, kurz eine neue Art, dem Leben einen Sinn zu geben, von selbst zu Worte.

(d) Fernsehen: Vom Standpunkt des Empfängers sieht es so aus; im-

ter den Möbeln eines Wohnraums steht eine Kiste. Sie hat ein fensterähn-
liches Glas und verschiedene Knöpfe. Werden die Knöpfe zweckmassig be-
handelt, entsorgen aus dem Glas kinosähnliche Bilder, und aus einem nicht
leicht sichtbaren Lautsprecher kinosähnliche Töne. Die Kopfbehandlung

ist einfach, aber die Gründe, warum sie funktioniert, sind undurchsichtig.
Man nennt derartige Systeme "strukturell komplexe und funktionell einfache"
Ihr "egenteil sind "strukturell einfache und funktionell komplexe" Systeme,
bei denen der Aufbau durchsichtig ist, aber die bei der Behandlung Schwie-
rigkeiten bieten. Ein Beispiel dafür ist das Schachspiel. Was Systeme

vom Typ "Fernsehkiste" kennzeichnet, ist, dass der mit ihnen "Spielende"
selbst Spielball des Spiels wird; er scheint das Spiel zu meistern, ohne es
zu durchblicken, und das Spiel verschluckt ihn.

Die Bewohner des Wohnraums sitzen in einem Halbkreis um die Kiste
herum, um die ihr entstommenden Bilder und Töne zu empfangen. Daher nim-
mt die Kiste nach Meinung einiger Analytiker jene Stelle ein, die früher von
der Mutter in der Familie, oder vom Lehrer im Klassenzimmer, eingenommen wur-

de. Das ist ein Irrtum. Die Kiste ist kein Sender, (wie Mutter und Lehrer
sondern ein Endpunkt eines Strahles. Der Halbkreis ist ein Segment eines
eigenartigen, und fuer die Raumbewohner unsichtbaren, Kreises.

Die Empfänger entziffern die Bilder und Töne, als ob es traditi-
onelle Bilder wären. Sie bedeuten fuer sie Szenen "dort draussen", und die
Kiste ist fuer sie ein Fenster, (oder ein Teleskop, oder ein Periskop), dur-
welches die Welt dort draussen, oder dort weit, oder dort ueber der Oberflä-

che, zu sehn ist. Dabei verdrängen die Empfänger ihr nebelhaftes Wissen
von einem Apparat mit operierenden Spezialisten, aus welchem die Bilder und
Töne strömen, und wo sie kodifiziert wurden. Die Empfänger sind nicht
etwa gutgläubig bei diesem Entziffern, sondern sie kooperieren, (mit et-
was schlechtem Gewissen), mit der beachtlichsten Täuschung, die empfangen-

nen Bilder seien Zeichen, (Symptome), fuer Szenen.
Tatsächlich gibt den Empfängern ein ganz spezifisches Bild auf
dem Schirm den Schlüssel zum Entziffern aller anderen Bilder; der "Ansager

Dieses Bild "sagt an", ob die folgenden Bilder Fakten bedeuten, (zum Bei-
spiel Tagesschau), oder Fiktionen, (zum Beispiel Telegenovellen), oder Impera-
tive, (zum Beispiel Werbung). An den Bildern selbst kann man diese Unter-
schiede in der Bedeutung nicht erkennen. Aber der "Ansager" kann selbst

faktiv sein, (zum Beispiel ein Schauspieler, der einen Mörder darstellt).
Die Folge davon ist, dass es fuer den Empfänger gleichgültig ist, ob er
faktiv, fiktiv oder imperativ informiert wird; er entziffert die empfan-
genen Bilder auf alle Weelle faktiv, so als ob es nicht Technobilder wä-
ren. Da er so tut, als ob aus der Kiste Bilder von der "Welt" herkämen,
ist es ihm gleichgültig, ob diese Welt faktisch, fiktiv oder imperativ ist

Der Empfänger kontrolliert die Kiste. Er kann sie ein- und ausschalten, und er kann auf verschiedene Knöpfe drücken, und verschiedene Programme zu empfangen. Aber das Ausschalten der Kiste bedeutet, dass er auf eine der wichtigsten Mediatoren verzichtet, informiert zu werden. Es ist, als ob er eine Wabelschnur durchschneidet, welche ihn, wenn auch ausserst problematisch, mit der Welt und mit der Gesellschaft verbindet. Und er kann zwar tatsächlich unter verschiedenen, (nicht sehr zahlreichen), Programmen wählen, aber die in ihnen verschlossene Information ist dieselbe, weil naemlich alle Sender in einem Überapparat zusammengekoppelt werden. Daher ist die "Freiheit", welche die Kiste bietet, ebenso illusorisch wie die Bedeutung ihrer Botschaft. Die Kiste bedingt den Empfänger unter Vorsehung von Freiheit, (wobei unerwähnt bleiben kann, ob "Wahlfreiheit" tatsächlich mit Freiheit zu tun hat).

Der Empfänger hat den Eindruck, durch die Kiste mit dem "öffentlichen Raum" in Verbindung zu stehen, also "politisiert" zu werden. Das Gegenteil ist die Wahrheit. "Politisieren" heisst veröffentlichen, aus dem Privaten ins Publike treten. Beim Fernsehen tritt das Öffentliche ins Private. Die sogenannten "Politiker" betreten den privaten Raum des Empfängers in Form von Technobildern, und entpolitisieren. Da ausserdem das Betreten des öffentlichen Raums die Absicht hat, in einen Dialog mit anderen zu treten, die Fernsehkiste aber jeden Dialog mit den in Private eindringenden "öffentlichen Figuren" ausschliesst, wirkt das Fernsehen radikal entpolitisierend. Unter Vorsehung einer "Verbindung mit der Welt" isoliert die Fernsehkiste.

Die Bilder und Töne ueberschuetten den Empfänger mit Sensationen. Sie wirken wie Hauschgitt; je mehr man von ihnen geniesst, desto abhaenger wird man von kuenftigem Genieszen. (Dazu traegt auch die hypnotische Qualitaet des Kathodenlichts bei, in welchem die Bilder erscheinen.) In diesem Sinn bedingen die Bilder, ganz unabhangelig von ihrer Bedeutung, den Empfänger zu einem konsumierenden, passiven, leidenden Dasein. Sie sind, alle, "Verbung", auch von die Ansager vorgeben, dass es sich um "Indikative" (faktische Informationen), oder um "Kunst" handelt. Der imperative Charakter des Fernsehens ist im illusorischen Entschliessen seiner Kode, und nicht erst in seiner Information, verschliuesselt.

Das Glas in der Fernsehkiste funktioniert wie ein Fenster. Aber nicht wie ein klassisches Fenster. Klassische Fenster sind Loecher in Waenden, welche erlauben, die Welt dort draussen zu sehen, um sich in ihr zu orientieren. Sie haben nur eine Bedeutung, wenn sie mit einem anderen Wandloch, naemlich der Tuer, synchronisiert sind. Denn nach einem Blick aus dem Fenster kann man durch die Tuer in die Welt, um dort zu handeln, nachdem man sich durchs Fenster orientiert hatte. Fernsehkisten haben keine Tueren. Die Informationen, die sie bieten, koennen zu keinen Handlungen fuehren; es sind unverantwortliche Informationen.

Das Entscheidende an der Fernsehliste ist, dass sie unfaehig ist, zu senden. Ihr Name "Television", (der ja an "Telephon" anspielen will), ist, wie so vieles an ihr, faeuschung. Ebenso faeuschung ist, dass die rumfunkenden Fernsehsender sich "Netze" nennen, als waeren es Telephonsysteme. Die Unfaehigkeit der Kiste zum Senden ist nicht "technisch". Fernsehen kisten koennen ebenso wie Telephone funktionieren. Die Unfaehigkeit ist "ideologisch". Es handelt sich dabei um ein beinahe bewusstes Verdraengen des Wesens der Struktur des Fernsehens, und der in dieser Struktur ausgestrahlten Technologie.

Das wird bei einer Betrachtung einer gegenwaertigen Stadt aus der Vogelperspektive ersichtlich. Man sieht die zahllosen Antennen, welche die Stadt in jenen elektromagnetischen Ozean vorschiebt, in den sie sich getaucht weiss, ohne sich ihn vorstellen zu koennen. Diese Antennen sind der zu Material geronnene Wille, das Unvorstellbare zu konsumieren. Es sind aufgerissene Maenuler zum Fressen des Unvorstellbaren. Und was dann als letztes Resultat dieses Saugens am Unvorstellbaren aus der Kiste herauskommt, sind unbegreifliche Vorstellungen, (faelsch entzifferte Technologiebilder). Es handelt sich also beim Fernsehen um ein Umkehren des unvorstellbaren Begriffes in eine unbegreifliche Vorstellung, (des elektromagnetischen Felds in ein Fernsehprogramm). Es wird klar, wenn man die Sache so formuliert, dass bei einer solchen Einstellung von einem Umwandelnde der Struktur und der Kode des Fernsehens keine Rede sein kann; es ist eine alle Beteiligten ausserordentlich zutriedenstellende Kommunikationsstruktur, und sie funktioniert mit jedem Tag besser.

Allerdings: waere man bereit, sich ihres Wesens bewusst zu werden, haette man die grosse Energie, sich beim Empfang des Programms dessen bewusst zu werden, was man darueber weiss, (und das ist wenig), dann wurde das Fernsehen aufhoeheren, zu betrieidigne, und auch, zu funktionieren. Und verschiedene, heute verborgene, Moeglichkeiten dieser Kode wurden ins Bewusstsein ruecken. Es traet naemlich die Moeglichkeit ein, das Fernsehen tatsaechlich als Apparat zur Erzeugung eines "kosmischen Dorfes" anstatt eines "kosmischen Zirkus" zu verwenden. Also nicht zur Erriechung eines technologischen Totalitarismus der entpolitisiertesten Konsumation, sondern zur Erriechung einer "Demokratie" in einem noch nicht fassbaren Sinn dieses Wortes. Aber wie sollte man zu so einer Anstrengung bereit sein, wenn es so bequem ist, die Fernsehliste, so wie sie ist, einzuschalten?

(d) Kino: Es ist, genauso wie das Fernsehen, Untersuchungen von den verschiedensten Standpunkten aus unterzogen worden. Zum Beispiel hat man versucht, in ihm jene archetypische Gebaermutter zu sehen, jene Fensterlose Hoehle welche zugleich die Geburt und den Tod bedeutet. Die auffallende Aehnlichkeit zwischen dem Kino und Platos Hoehle mit ihren bewegten Schatten zwingt ja geradezu, Platos Mythos als eine erste Filmkritik zu lesen. Die Berechtigung solcher und aehnlicher Untersuchungen soll

hier nicht zur Frage stehen, denn die hier verfolgte Absicht ist, nicht das Kino selbst, sondern den in ihm stattfindenden Empfang von Technobildern zu betrachten. Diese Absicht aber zwingt selbstsamerweise, das Kino in einem Kontext zu sehen, namentlich im Kontext der Welt der Technobilder. Das Kino ist einer der ganz wenigen Orte, an welchen Stille und Dunkelheit herrscht, bevor die Leinwand zu leuchten beginnt, und die Lautsprecher beginnen, loszulegen. Im bunten Gewimmel der uns von allen Seiten beriesenden und "zerstreuenden" Programme ist es einer der ganz wenigen Orte, an denen uns noch gestattet ist, uns zu sammeln. Das, und nicht der Inhalt oder die Form der Filme, ist der wahre Grund, warum in der Gegenwart der Film die vorherrschende "Kunst" ist; man kann sich auf ihn konzentrieren. Und das, und nicht seine tauschende Strukturanehnlichkeit, ist der wahre Grund, warum das Kino als Theater angesehen wird; es ist einer der ganz wenigen Orte, an dem wir in der Beschauung, ("Theoria") leben können. Tatsächlich kommt dem Kino innerhalb der technomagischen Welt eine scheinliche Rolle zu wie der Kirche innerhalb der mittelalterlichen Magieren; ein Ort der Konzentration auf den Empfang einer "transzendentalen", (religiösen), Botschaft. Filme werden auf eine Methode entziffert, welche an die Methode erinnert, dank welcher im Mittelalter Messagen entziffert wurden.

Das bietet einen Leitfaden zur Analyse des Kinos. Tatsächlich ist es, architektonisch gesehen, eine Entwicklung der römischen Basilika, und nicht des Theaters, (das es vorgibt, zu sein), und auch nicht des Zirkus, (das es seiner kommunologischen Struktur aus ist). Die Basilika, (zum Beispiel das römische Pantheon), ist eine Halle, welche ursprünglich als Markthalle, und später als Kirche diente. In der Gegenwart ist sie durch zwei Avatare vertreten, sie hat zwei Erben; den Supermarkt und das Kino. Der Supermarkt ist die profane Form der Basilika, das Kino die sakrale. Man muss versuchen, diese beiden Basilikaformen als Komplementär zu sehen, will man das Wesentliche am Empfang von Technobildern erfassen.

Im Supermarkt wird man durch einen Labyrinth von Technobildern gelenkt, in welches man durch ein weit geöffnetes Maul geklickschluckt wird. Die sperrangelweitte Öffnung des Supermarkts erweckt die Illusion, dass es sich bei ihm um einen Marktplatz, (die agora einer Polis), handelt. Dass dies Illusionärer ist, stellt sich nicht nur aus der Tatsache heraus, dass im Supermarkt kein wie immer gearteter Dialog möglich ist, (von sokratischen zu schweigen), weil dort Lautsprecher brüllen und Technobilder blinzeln, sondern vor allem aus der Tatsache, dass man nicht hinans kann. Der Supermarkt ist eine Ratenfalle; um herauszukommen, muss man Schlange stehen, und nur die Erlösung aus der Gefangenschaft an einer Kasse ein Opfer zahlen. Daher ist der Supermarkt das Gegenteil eines echten Marktes; er erlaubt nicht Austausch von Information, sondern er be-

rieselt mit Informationen, und er ist kein öffentlicher Raum, (politisch
sondern ein Gefängnis, (privat im strengsten Sinn des Wortes).
Das Kino funktioniert auf eine komplexere Methode. Obwohl
sein Eingang leuchtet und flimmert, und also die weite Offenheit des Su-
permarktes vortauscht, ist er in Wirklichkeit ein enges Schlupfloch, in
welches man sich zwängen muss, will man an seinem Mysterium teilnehmen.
Man bildet Schlängen vor dem Kinomaul, wie man sie im Bauch des Supermark-
tes bildet, und man zahlt den Obolus, um hineinzukommen, statt, wie im Su-
permarkt, um herauszuschlüpfen. Daher sperrt sich das Kino durch vor-
her ungeahnte Tore auf, und sperrt die andächtige Menge massenhaft auf
die Gasse, sobald das Programm beendet ist, welches ins Bewusstsein und
Unbewusstsein der Masse eingegraben wurde.
Man kann daher bei der Massenkultur von einer Synchronisation
zwischen Supermarkt und Kino sprechen. Beides sind lose Enden von ausstra-
henden Amphitheatern. Das eine saugt die Menge auf, welche vom andern
ausgespielt wurde, und zwar auf folgende Methode: Das Kino evakuiert die
programmierte Masse, sie strömt durch das offene Maul des Supermarktes,
wird durch Labyrinth an Technobildern vorbeigeleitet, um zu "empfangen",
(zu konsumieren), dann in Schlangen vor Kassen gelenkt, um den Apparat
zu nähern, dringt dann in einzelnen Tropfen, (welche an menschliche In-
dividuen gemahnen), auf die Gasse, wo sie, von weiteren Technobildern an-
getrieben, vor kinoeingenge gelenkt wird, um weiteres Schmiergeld zu zah-
len, in die Halle der Mysterien einzudringen, und reprogrammiert zu wer-
den. Dieser Zyklus ist selbstredend nur einer unter verschiedenen, wel-
che in der Massenkultur kreisen. Andere sind nicht dem Konsum, sondern
der Produktion von Konsumgütern gewidmet. Aber alle diese Zyklen haben
den gleichen, technoimaginären Charakter; sie sind pseudo-magisch.
In der Höhle des Kinos sitzt man im Prinzip unbeweglich auf
auf geometrisch geordneten und arithmetisch nummerierten, (also kartesi-
schen), Stühlen, und betrachtet riesige farbige Schatten, welche sich
auf leuchtender Silberleinwand laut- und grosssprecherisch bewegen. Hoch
über den Köpfen und weit hinten im Rücken befindet sich ein Apparat
mit einem Operator, welcher diese Schatten goetter gegen die Leinwand wirft
damit sie als Reflexionen empfangen werden. Man weiss von dieser Leinwand
na magica, weil man sie selbst beim Projizieren von Diapositiven manipu-
liert, weil sie manchmal schlecht funktioniert und dadurch sichtbar wird,
und weil man, wenn auch nebelhaft, weiss, wie Filmrollen hergestellt wer-
den. Trotzdem wendet man nie den Kopf nach dieser "Quelle" der Goetter,
wie die platonischen Gefangenen es in ihrem Durst nach der Wahrheit taten
Man tut es nicht, und zwar aus zwei verschiedenen Gründen. Erstens
weiss man, dass diese "Quelle" im Rücken nicht ein tatsächlicher Sender
ist, sondern nur das letzte Glied an einer ausstrahlenden Kette, und dass

man demnach im Kino keinen Einfluss aufs Programm ausüben kann, ausser es zu unterbrechen. Und zweitens hat man beim Eingang Schlangen gestanden und an der Kasse gezahlt, gerade um nicht zu wissen, dass man nicht eine "Geschichte" sehen wird, sondern die Projektion eines manipulierten Bandes. Wenn man ins Kino geht, kauft man Illusion, und dies nicht in jenem banalen Sinn, in dem dieses Wort oft gebraucht wird, (etwa um "Traume" zu sehen), sondern man kauft Illusion im exakten Sinn: man geht ins Kino, um Technobilder zu sehen, als ob sie traditionelle Bilder oder Texte waeren. Dieses halbwegsste Mitspielen des Empfängers mit dem Sender im Tauschen durch Technobilder, (welches auch beim Fernsehen festgestellt wurde), macht, dass die technomaginäre Welt nicht tatsächlich magisch wirkt wie die imaginäre. Die auf der Leinwand erscheinenden Schatten sind nicht wie die Goetter im malayischen Schattentheater. Man glaubt zwar an sie, aber "hala fide". Man glaubt an sie, weil man versucht, andie Filmrolle, an Schere und Klebstoff, an die Funktion von "Apparat-Operator" zu vergesse. Und man glaubt nicht an sie in jenem Mass, in dem man unfähig ist, daran zu vergessen. Selbstredend; man wurde sich aus der Hoehle des Kinobereichs betreten und das Strahlen der Wahrheit erblicken, wurde man sich entschliessen, den Kopf immer wieder auf die Kiste mit dem Projektor zu richten. Aber eine solche Kopfdrehung ist anstrengend und auf die Dauer ist sie schmerzhaft. Es besteht zwar dabei die Hoffnung, dass man vielleicht herausfinden werde, wie die Filmkode anders als fuer Kinoprojektionen zu verwenden. Wie durch diese Kode ganz anders gearbete Informationen zu erzeugen, zu uebermitteln, und dadurch dem Leben einen neuen Sinn zu geben. Aber diese Hoffnung scheint nicht stark genug zu sein, um Genickstarre zu kompensieren. Und solange man sich nicht so entscheidet, solange werden Filmoperatoren weiter historische Zeit so manipulieren, um die Menge aus dem Kino in den Supermarkt zu lenken.

.....

Zusammenfassend fuer diesen Paragraphen laasst sich sagen: Betrachtet man die Erzeugung und das Entziffern einiger charakteristischer Technobilder etwas naeher, dann stellt man fest, dass sie auf einer Bewusstseinsstufe kodifiziert werden, die ausserordentlich schwer selbst von jenen behauptet wird, welche die neuen Koden erzeugen. Was die Empfänger betrifft, so sind sie nicht willens, diese Bewusstseinsstufe ins Auge zu fassen, und ziehen es vor, in schlechtgelaubte Vorgeschichte zu fallen, anstatt zu versuchen, die Krise der Geschichte zu ueberholen. Darum funktionieren Technobilder gegenwaertig so wie sie funktionieren: in Richtung totalitaerer Verformung. Ausser in elitaeren Kommunikationen. Dort allerdings wird tatsächlich die neue Bewusstseinsstufe, wenn auch noch nebelhaft, ersichtlich. Es wird also noetig, den Versuch zu wagen, diese Ebene irgendetwie in Worte zu fassen.

Technomagination ist, wie hier vorgeschlagen wird, als jene Fähigkeit zu verstehen, sich Bilder von Begriffen zu machen, und solche Bilder dann als Symbole von Begriffen zu entziffern. Bevor man daran geht, tappend zu versuchen, diese Welt der Technomagination zu umrissen, sei an ihre Genese und ihre Funktion erinnert. Im Eingang zu dieser Arbeit wurde die These verteidigt, wonach der Mensch ein der Welt entfremdetes Wesen ist, welches versucht, durch zu Kodieren geordnete Symbole mit der verlorenen Welt wieder in Berührung zu kommen. Er erzeugt eine kodifizierte Welt mit der Absicht, sie moege ihn mit der Welt des "konkreten" Erlebens verbinden, sie moege vermitteln. Das tut er, weil sein Leben sinnlos wird; er weiss, dass er sterben wird, und dieses Wissen von seinem Tod ist seine Vertreibung. Die kodifizierte Welt, welche ihn mit dem "wirklichen" verbinden soll, gibt dieser "wirklichen" Welt einen Sinn, in dem sie sie "bedeutet". Und dieser Sinn der kodifizierten Welt ist eine Vereinbarung zwischen Menschen. Der Mensch ist einsam in seinem Wissen vom Tod und also von der Sinnlosigkeit des Lebens. Aber in seiner Sinngebung der Welt und des Lebens, (in seiner Verneinung des Todes), ist er in Kommunikation mit anderen begriffen. Die anderen sind, seine "Unsterblichkeit", und die kodifizierte Welt, (die kunstliche Welt, welche der "wirklichen" einen Sinn gibt), ist die Welt des Miteins mit andern.

Das ist die Grundthese der vorliegenden Arbeit. Sie impliziert eine Reihe von Konsequenzen, unter denen die jeder Mediation eigenentümliche Dialektik einen besonderen Platz einnimmt. Es ist naemlich klar, und wird bei naeherer Beobachtung immer klarer, dass Symbole nicht nur ihre Bedeutung zeigen, sondern sie auch verdecken, und dass sie also nicht nur sinngebend, sondern auch wahnstimmgebend funktionieren. Mit anderen Worten; es ist klar, und wird immer klarer, dass die kodifizierte Welt den an ihr Beteiligten nicht nur einen Raum bietet, in welchem sie trotz ihrem Wissen vom Tod ein sinnvolles Leben fuehren koennen, sondern auch einen Raum, in dem sie wie in einem Kerker herumtorkeln muessen. Und diese Hoelle entsteht, wenn die Beteiligten nicht nur an ihren Tod "vergessen", sondern auch daran, dass die sie umgebende Welt vereinbart wurde, um dieses Vergessen an den Tod zu erlauben. Das heisst; die Welt um ihre Bedeutung undurchsichtig werden, und "sich selbst" bedeuten.

Die vorliegende Arbeit hat versucht, die gegenwaertige Krise als einen Zustand zu charakterisieren, in welchem sich das Vorbereiten fuer einen solchen hoellischen Zustand abspielt. Und zwar hat sie bei diesem Versuch drei "Stufen" von Symbolisation unterschieden. Sie sprach von einer "ersten" Stufe, auf welcher die Menschen durch Bilder zwischen sich und der Welt vermitteln. Diese Bilder wurden vereinbart, Szenen

der "wirklichen" Welt zu bedeuten. Diese imaginäre Welt bildete jene kodifizierte Welt, in welcher die Menschen durch Imagination ihrem Leben Sinn gaben. Die Bilder wurden undurchsichtig, sie verdichteten sich zu Selbstzweck, und die Imagination schlug in Halluzination um. Um sich aus diesem Wahnsinn zu retten, vereinbarten Menschen unter sich, die Bilder in Texte aufzurollen, um ihnen einen Sinn zu geben. Dadurch entstand eine zweite kodifizierte Welt, die lineare Welt der Geschichte. In ihr lernen die Menschen, durch Konzeption ihrem Leben einen Sinn zu geben. Aber auch die Texte begannen, undurchsichtig zu werden, sich immer mehr zu ballen, sodass sie nicht mehr Bilder bedeuteten, sondern unvorstellbar wurden. Das heißt; die Texte hoerten auf, Bilder zu erklären, und begannen, ihre Linien autonom weiterzuspinnen. Um diese Verformung den eigenen Texten gegenüber zu überwinden, ~~und~~ dieses Umschlagen der Konzeption in Paranoia zu verhüten, (wie sie sich vor allem in der Wissenschaft und Technik andeutet), versucht man gegenwärtig, die Begriffe der Texte vorstellbar zu machen, und ihnen daher einen neuen Sinn zu geben. Dieser Versuch heißt "Techno-Imagination", und charakterisiert, laut der hier vertretenen These, unsere Krise.

Dazu sind selbstredend vorzichtshalber noch einmal zwei Bedenken zu betonen; die These erhebt keinen Anspruch auf "allgemeine Gültigkeit", sondern sie will nur als Ausgangspunkt fuer eine Analyse unserer Lage dienen, und gibt gern und hoffnungsvoll zu, dass es zahlreiche andere Ausgangspunkte gibt, ihr an den Leib zu rücken. Und zweitens ist die These ^{nicht} sehr interessiert, unsere Lage zu "erklären", (etwa historisch, psychologisch, sozial, politisch usw.), sondern weit mehr, Einsichten zu eröffnen, welche erlauben, in die Krise einzutreten. Da die These auf der Meinung beruht, dass in der gegenwärtigen Lage die kommunikologische Struktur als Infrastruktur angesehen werden kann, (wie wahr-scheinlich zahlreiche andere Strukturen), glaubt sie, die Lage verändern zu können, wenn es gelingen sollte, die Kommunikationsstruktur zu ändern. Mit diesem Geist soll nun versucht werden, die Welt der Techno-Imagination zu umreißen, wie sie laut der beschriebenen These beginnt, sich um uns herum aus den Nebeln der Verformung den Texten gegenüber herauszukristallisieren:

(a) Standpunkte: Die lineare Welt der Geschichte ist in Begriffen verkodet. Begriffe sind Symbole, welche Bilder bedeuten. Sie versuchen, Bilder zu fassen. Das tun sie von einem ganz spezifischen Standpunkt dem Bild gegenüber. Welches dieser Standpunkt ist, wurde erst langsam im Lauf der Geschichte ersichtlich. Es ist ein Standpunkt, der "über" dem Bild liegt, nämlich der sogenannte "objektive Standpunkt". Jener Standpunkt nämlich, von dem aus gesehen die Öffnung eines Trinkglases "rund" ist. Das Trinkglas wird als "rund" begriffen, weil der das Bild des Glases beschreibende Text "über" ihm steht. Dieser objekt-

tive Standpunkt ist fuer die lineare Welt ausserordentlich charakteris-
 tisch, denn er verleihlt ihr ihre Dynamik. Das Ziel der Geschichte ist,
 die ganze Welt, (und das heisst die Welt der Imagination), objektiv zu
 begreifen. Dies hat zuerst eine religiöse Seite: der "objektive Stand-
 punkt" ist "transzendental", (goettlich, theoretisch), und das Ziel der
 Geschichte ist, zum "Heil", (zum goettlichen Standpunkt), zu fuehren. Zu
 Ende der Geschichte gewinnt dies eine andere Seite: der "objektive Stand-
 punkt" ist "wertfrei", (wissenschaftlich, unparteilich, ehrlich), und es
 ist das Ziel der Geschichte, "subjektive Ideologien" durch "objektive Er-
 kenntnisse" zu ueberholen. Das heisst also: im Grunde doch den Menschen
 wie Gott werden zu lassen, naemlich "ueber der Welt stehend".
 Fuer die Technomagination ist der "objektive Standpunkt" ein
 Unsinn und ein Unding. Ein Unsinn, weil es kein Kriterium gibt, um zw-
 schen der Stellung verschiedener Standpunkte dem gemeinten gegeneueber zu
 unterscheiden; es ist ebenso "gueltig" das "Trinkglas" "rund", wie es "o-
 val", oder "streichfoermig" zu nennen. Jedes Phänomen ist von einem Pa-
 rameter unendlich vieler Standpunkte umgeben. Und der "objektive Stand-
 punkt" ist ein Unding, weil man von keinem Phänomen ins Transzendente
 zurueckschreiten kann, um es zu erblicken; wohin immer man auch zurueck-
 schreitet, dort ist noch immer die Welt, in welcher der Beobachter da
 ist. Dass ein "objektiver Standpunkt" fuer die Technomagination ein
 falsches Problem ist, wird aus der Manipulation von Fotografie, Film,
 Video, ueberhaupt aller Technobilder ersichtlich; denn fuer Technobilder
 ist das Problem eben der Winkel, von dem aus sie einen Begriff voranstel-
 len versuchen.
 Diese Äquivalenz der Standpunkte fuer die Techno-Imagination
 wird vorlaeufig noch unabsehbare Folgen haben. Eine ins Auge fallende
 Folge ist, dass "Fortschritt" auf so einer Bewusstseinsene einen ganz
 anderen Sinn haben wird als auf der Ebene der Geschichte. Er wird nicht
 "eine lineare Tendenz" sein, (etwa zur Objektivitaet hin), sondern eine
 "peripherale", (etwa im Einnahmen einer immer grosseren Zahl von Stand-
 punkten bestehen). Aber weniger voraussehbare Folgen sind etwa diese:
 wie wird eine Wissenschaft aussehen, fuer welche "Objektivitaet" ein un-
 moegliches und unerwünschtes Ideal ist? Wie wird eine Politik aussehen,
 fuer welche der Fortschritt nicht im Einnahmen eines Standpunkts, sondern
 im steigenden Wechsel der Standpunkte liegt? Wie wird sich das Verhaeltn-
 is zwischen Wissenschaft und Kunst, (zwischen Erkenntnis und Erlebnis
 des "Konkreten"), gestalten, wenn die Objektivitaet der Wissenschaft als
 eine Art Subjektivitaet, (also die Wissenschaft als Kunstform), hingegen
 die Subjektivitaet der Kunst als eine Art Objektivitaet, (die Kunst als
 Wissenschaftsform), erkannt wird?
 Diese Fragen haben selbstredend vorlaeufig keine Antwort,
 aber es gibt Anhaltspunkte, welche mit dem Begriff "Intersubjektivitaet"

zusammenhängen. Es ist namentlich einzusehen, dass, sobald der objektive Standpunkt durch die Technomagination ausser Kraft gesetzt wird, die Frage nach der Wahrheit, (die epistemologische Frage), neu formuliert wird. Für das geschichtliche Bewusstsein ist die "Wahrheit" ein Prozess, bei welchem sich der Erkennende dem Zu-erkennenden fortschreitend anpasst; "Adequatio intellectus ad rem" usw. Ob man in diesem fortschreitenden Anpassen ein Enthüllen und Entdecken des Zu-erkennenden durch den Erkennenden sieht, (griechische Variante), oder ob man darin ein Sich-Offenbaren des Zu-erkennenden für den Erkennenden sieht, (juedisch-christliche Variante): die "Wahrheit" wird immer als prozessual begriffen, und die "ganze Wahrheit" steht immer am Ende der Geschichte, denn sie wird aus einem linearen Text erlesen. Kurz: die "ganze Wahrheit" ist das happy end der Geschichte.

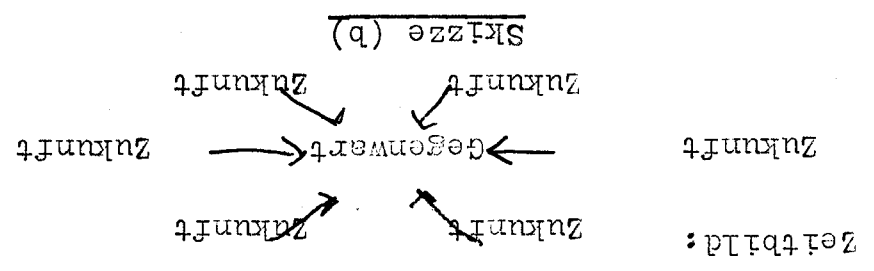
Versucht man jedoch, sich durch Technomagination ein Bild von einem solchen Begriff der Wahrheit zu machen, (ihn etwa zu fotografieren oder auf einem Videoband aufzunehmen), dann erscheint der Prozess des Angleichens des Erkenners an das Zu-erkennende als eine Art Tanz von Standpunkt zu Standpunkt. Die Suche nach Wahrheit erscheint dann als ein Umkreisen eines Problems, welches überhaupt erst durch dieses Umkreisen zu einem Objekt wird. (Die Frau des fotografierenden Turisten wird überhaupt erst durch die Gesten des Fotografen zu einem fotografischen Objekt, und ist vorher nicht irgendwie "objektiv" fotografierbar.) Und dieses Umkreisen des Problems durch die Technomagination hat nicht die Absicht, das Problem zu "entdecken", oder zu "enthüllen", und noch weniger die Absicht, es zu einer "Offenbarung" zu motivieren, sondern Bilder davon herzustellen, welche von anderen entziffert werden können. Und das führt selbstredend zu einer ganz spezifischen Vorstellung von der "Wahrheit": eine Aussage ist desto wahrer, je grösser die Zahl der Standpunkte ist, die zu ihr zu Worte kommen, und je grösser die Zahl der Objektivitäten, sondern "Intersubjektivität" ist das Kriterium der Wahrheit. Die Anhaltspunkte zu einer solchen Umwälzung der progressiven in zirkuläre Erkenntnisse sind zahlreich; man kann sie in der Phänomenologie (zum Beispiel bei den Neopositivisten), in der Philosophie (zum Beispiel, (seit Husserl), in der Kunstkritik, (zum Beispiel im sogenannten "close reading"), ebenso ersehen wie in den Methoden des Filmens und der Anfertigung von Hologrammen. Trotzdem handelt es sich um eine Umwälzung deren Folgen unsere Fantasie ueberschreiten. Denn die Suche nach Wahrheit erscheint dann nicht mehr, (wie zur Zeit der linearen Texte), wie ein Vormarsch in Richtung "Objekt", ("Welt"), sondern wie ein Ausstrecken der Hände den anderen, (der "Gesellschaft"), entgegen. Wahrheitssuche ist dann nicht mehr eine Entdeckungsfahrt, sondern der Versuch, sich mit

den anderen betrifft der Welt einzig zu werden. Kurz: man sucht dann nicht mehr nach Wahrheit, um die Welt zu erkennen und zu beherrschen, sondern gemeinsam mit anderen in ihr leben zu können. Die Folgen einer solchen Waelzung sind unvorstellbar, nicht "nur" weil die Wahrheitssuche dann die gegenwaertige Trennung von Wissenschaft, Technik, Kunst und Politik als sinnlos hinwegfuegt, sondern vor allem, weil das menschliche Leben in eine radikal neue Stimmung getaucht wird; Wahrheitssuche hoert auf, "epistemologisch" zu sein, und wird wieder, aber in einem neuen und noch ungenahmten Sinn, eine "religioese Suche".

Auf der Ebene der Technomagination werden alle Standpunkte zur "Welt" aquivalent, weil es Standpunkte sind, von denen aus Bilder von Begriffen entworfen werden. Das impliziert eine "Aufhebung" der Ideologien, in jenem Sinn, in welchem "Ideologie" das Einnehmen und das Verteiligen eines Standpunktes unter Ausschneiden aller anderen bedeutet. Aber es bedeutet gerade nicht eine "Aufhebung" des Wertens, wie die dekadente Toleranz des 18. Jahrhunderts. Aquivaenz aller Standpunkte ist nicht "Wertfreiheit", das heisst Gleichgueltigkeit allen Standpunkten gegueber. Sondern es ist die Einsicht, dass jeder Standpunkt einen ihm spe- zifischen Wert projiziert, einen spezifischen "Sinn gibt". Aber so etwas ~~kennt~~ nur "einzusehen", (wie es etwa in der Physik fuer das Licht als Quantum und Welle geschieht), heisst noch lange nicht, danach auch leben zu koennen. Zwar: wenn wir Fotografieren, spueren wir die Aquivaenz der Standpunkte als Sinngewinnungen am eigenen Koerper. Aber im taeglichen Leben in unserer politischen, wirtschaftlichen, sozialen Praxis und in unserer Reflexion darueber sind wir voellig unfaeig, auf der Bewusstseins/Ebene zu leben, von der aus wir Technobilder auf Begriffe projizieren.

(b) Zeiterlebnis: Im linear programmierten Bewusstsein wird die Zeit als Strom erlebt, welcher aus der Vergangenheit in Richtung Zukunft fliesst, und in diesem Stromen die "Welt" mit sich reisst. Das ist die "historische" Zeit, die Zeit der unwiderruelflichen Einmaligkeit alles Geschehens, und die Zeit der Ketten, (zum Beispiel der kausalen). Fuer ein techno-imaginaeres Bewusstsein ist so ein Zeiterleben der pure Wahnsinn. Nicht einmal so sehr weil, sobald man sich ein Bild vom Begriff der historischen Zeit macht, ersichtlich wird, dass sie in umgekehrter Richtung stromt: von der Zukunft in die Vergangenheit, (was "ankommt", ist nicht gestern, sondern morgen). Sondern vor allem, weil die Gegenwart als Zentrum der Zeit ersichtlich wird; die Zeit wird als Tendenz der Vergegenwaertigung ersichtlich. Fuer das historische Bewusstsein ist die Gegenwart ein Punkt auf der Linie der Zeit, den die Zeit durchlaeuft. Daher ist die Gegenwart unwirksam: sobald sie ist, ist sie nicht mehr. Wirklich ist nur das Werden. Fuer die Technomagination ist eine solche Ontologie ein klassisches Beispiel fuer Wahnsinn. Fuer sie ist nur Gegenwart wirkt

lich, weil sie der Ort ist, an welchem das nur Mögliche, (die Zukunft), ankommt, um verwirklicht, (eben gegenwärtig), zu werden. Auf der technologischeren Ebene ergibt sich etwa folgendes



Skizze (b)

Aus dieser Skizze soll ersichtlich werden, dass das neue Zeiterlebnis ein "relatives" ist, nämlich auf die Gegenwart bezogen. Und die Gegenwart ist wo ich bin, denn ich bin immer gegenwärtig. Das ist die existenzielle Definition der Gegenwart; der Ort, an dem ich mich befinde. Aber eine solche scheinbar ganz simple, Umformulierung und Relativierung des historischen Zeiterlebens hat unabhäbige Folgen. Und sie sind unabhäbbar, obwohl nicht nur jeder Filmoperator, sondern jeder, der je Fotografien in ein Album geklebt hat, die Umformulierung in die Praxis gesetzt hat.

Eine der Folgen ist, dass, da die Zukunft von ueberall einströmt, wo immer ich mich wende, es sinnlos ist, von einer "Zeitrichtung" zu sprechen, und etwa "Avantgarde" von "Akademismus", oder "Progressivität" von "Reaktion" unterscheiden zu wollen. Eine andere Folge ist, dass die Vergangenheit, (welche in der Skizze ueberhaupt nicht erscheint), als eine Art Loch in der Gegenwart angesehen wird, in welcher Zeit gestat wird, als nicht als eine dritte Zeitform, sondern als ein Aspekt der Gegenwart; als "Gedaechnis". Eine dritte Folge ist, dass die Beziehung des Zeiterlebens auf mich selbst, (ich bin die Konstante, die Welt ist variabel), zu einer Politisierung der Zeit fuehrt, naemlich zum Versuch, die Gegenwart so zu erweitern, dass andere in ihr mit mir das sein koennen. Eine vierte Folge ist, dass jeder Versuch, die Zukunft aus der Vergangenheit zu erlaeren zu wollen, (durch Kausalketten, historisch), ein Unsinn wird: die Zukunft kommt an, sie folgt nicht "aus" etwas. (Nicht; Voegeba bauen Mester, "weil sie von genetischer Information datuer programmiert sind, sondern; beim Mesterbauen stellt sich heraus, dass Voeegel eine genetische Information haben. Oder nicht; die franzoesische Revolution fuehrte zur russischen, sondern; in der russischen wird ersichtlich, dass die franzoesische einen inneren Widerspruch hatte.) Und solche Folgen koennen in unuebersichtlicher Menge weiter aufgezählt werden.

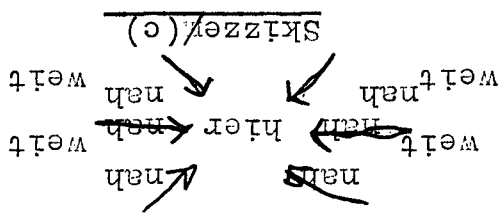
So ein Aufzaehlen hat aber nicht die Raehigkeit, uns die Bewusstsein der neuen Zeiterlebens zu erleichtern. Obwohl wir nicht mehr werden guten Glaubens von "Avantgarde" reden koennen, bleibt das Problem der Voraussicht, (der Futuration, der Projektion usw.), unvorstellbar. Obgleich wir die Vergangenheit als verdeckte Gegenwart erkennen, (Psychoanalyse, Archäologie, Strukturanalyse usw.), und obgleich wir "Vergangenheit"

mit "Kultur" oder mit "kultivierter Welt" gleichsetzen können, sind wir unfähig, die Funktion der Vergangenheit in der Gegenwart, (zum Beispiel ihre sonderbare Tendenz, in Zukunft umzuschlagen, und in Form von Abfall, Unrat, Unverdautes usw. anzukommen), zu durchblicken. Obgleich wir die Relativität des Zeitbegriffes anerkennen müssen, und infolgedessen das Mitseln mit anderen als Erweiterung des Zeitbegriffes anerkennen müssen, (zum Beispiel Minuten oder Jahrtausende), als "leere Begriffe" auszumengen. Obgleich wir einsehen, dass kausale und historische Erklärungen Unsinn und Unding sind, (Unsinn, weil sie bodenlos sind; es gibt keine "erste Ursache" und keinen "Anfang der Geschichte", und Unding; erst die Zukunft wird zeigen, was in ihr steckt) und zwar erst, wenn sie ankommt), so können wir doch nicht übersehen, dass die Wissenschaft richtig voraussetzt, (oder mindestens ziemlich richtig). Kurz; obgleich wir das neue Zeitbegriff "haben", haben wir nicht das Bewusstsein dieses "Habens".

Zwar; allerorts kann man beobachten, wie dieses techno-imaginaire Zeterleben sich aussert; in naturwissenschaftlichen, kulturwissenschaftlichen, existenzialen usw. Theorien, im sogenannten "neuen Roman" und "neuen Theater", bei halluzinogenen Drogen, in den uns umgebenden Gestalten. Es ist, als ob dieses Zeterleben geradezu drängen würde, ins Bewusstsein zu dringen. Aber zugleich können wir beobachten, welche ein Chor von protestierenden, ja schimpfenden Stimmen sich erhebt, sobald versucht wird, dieses neue Zeterleben tatsächlich zu formulieren, den Zeitbegriff tatsächlich vorstellbar zu machen. Das eben ist eine der Schwierigkeiten beim Versuch, unsere Krise zu überwinden; zugeben zu müssen, dass Fortschrittlichkeit gegenwärtig ein Symptom einer Bewusstseins-ebene ist, welche nicht mehr "mitkommt". Dass der Fortschritt in der Vergangenheit heißt "aufgehoben" ist, und dass eine neue, unfortschrittliche, unhistorische Zukunft im Begriff ist, anzukommen.

(c) Raumerlebnis: Das ausserordentlich Verwirrende am Versuch, sich ein Bild vom Zeitbegriff zu machen, ist die Tatsache, dass dieses Bild räumlich sein muss. Für das linear programmierte Bewusstsein sind "Raum" und "Zeit" zwei, sagen wir: "Anschauungsformen", (tatsächlich zwischen Zeit und Raum problematisch; die Zeit reisst den Raum irgendwo mit sich. Für die Technomagination hingegen ist es völlig unmöglich, sich Zeit ohne Raum oder umgekehrt vorzustellen; es werden "leere Begriffe".) Daher war zu Anfang dieses Jahrhunderts das Technobild "vierdimensionale Raum-Zeit" so abenteuerlich, und ist gegenwärtig für jene, die viel vorstellbarer als die Begriffe des Raums in der klassischen Physik. Nichts ist leichter, als diese radikale Umwandlung unseres

Raumerlebnisses bildlich darzustellen, und nichts schwerer, als diese Dar-
stellung ins Bewusstsein zu heben. Man kann es so illustrieren:



Auf den ersten Blick wird dabei klar, dass es sich bei Skizze (c) um die
gleiche Skizze (b) handelt, welche versuchte, das Zeiterlebnis zu illus-
trieren. Der Unterschied im Text der beiden Skizzen soll nicht irrefüh-
ren. "Hier" und "Gegenwart" sind ebenso synonym wie das Wortpaar "weit-
nah" und "Zukunft". Es ist also unrichtig, wenn man zu sagen versucht,
dass wir die Zeit wie eine Raumdimension erleben. Nein; wir erleben den
Raum als Synchronisation der Zeit, und die Zeit als Diachronisation des
Raumes. Beide Standpunkte: "Raum ist geronnene Zeit" und "Zeit ist zer-
ronener Raum", sind auf dieser Ebene äquivalent; zwei Bilder eines ein-
zigen Begriffs. Das lässt sich so schildern:

Der Raum ist relativ zu uns, denn wo wir sind, dort ist "hier", und
das Zentrum des Raumes. Oder: der "Ursprung" des kartesischen Achsenkreuz-
zes bin ich, also ist er nicht, wie fuer das lineare Bewusstsein, absolut
und dabei beliebig, sondern relativ zu meinem Dasein, und von diesem Dasein
gegeben. Um mich herum drängen sich Gegenstände, um "hier" gegenwärtig
zu werden. Sie sind "Gegenstände", (Objekte), weil sie mir entgegenste-
hen; mein Blickfeld der Zukunft entgegen verdecken, aber sie sind auch
"Gegenstände", weil sie sich mir widersetzen. Sie kommen aus der Zukunft
an, und je näher sie kommen, desto "wirklicher" werden sie; sie wirken
auf mich immer stärker. Versuche ich, das Gedraenge der ankommenden Ge-
genstände zu überblicken, (mich sozusagen futurologisch auf die Zehen-
spitzen zu stellen), dann bemerke ich, dass die Gegenstände gegen den Hor-
izont hin immer schuetterer und unwirklicher werden, um sich schliesslich
nebelhaft in Nichts aufzulösen. Sie sind zu weit, um Gegenstände zu sein
als solche "amerkannt" werden zu koennen. Dort draussen gegen den Horizo-
nt von "hier", (sagen wir ungenau Millionen von Kilometern und Jahren
weit), hat es kaum noch einen Sinn, ueberhaupt von "Gegenständen" zu spr-
chen. In diesem Sinn kann gesagt werden, dass der Raum als "endlich" er-
lebt wird. Naemlich als sich im Ungegenstaendlichen verlierend.

Aber selbstredend kann in einem solchen Raumerlebnis nicht mit
Massen wie Kilometern und Jahren gemessen werden. Die Entfernung eines
Gegenstandes ist nicht absolut, sondern relativ zu meinem Dasein messbar;
ein Gegenstand ist desto naeher, je mehr er mich angeht. Je mehr er mich
angeht, je "wirklicher" er wird", je mehr er sich in mich, und je mehr ich
mich in ihn einmische, (je "interessanter" er wird), desto naeher ist er.
Der Massstab eines solchen Zeit-und Raumerlebnisses ist mein Interesse.

Nicht als ob sei eine Norm weniger exakt sein müsste als die aus dem

linearen Bewusstsein hergebrachten; Die "Mathesis" einer techno-imagi-

naeren Welt kann ebenso genau messbar sein wie die der linearen. Man

kann Interesse genau so genau quantifizieren wie "objektive Intervall-

le". Aber es ist doch zuzugeben, dass sich hier ein Umbruch anbahnt,

dessen ~~Konsequenzen~~ Folgen unsere Vorstellungskraft weit ueberschreiten.

Zum Beispiel ueberschreitet es unsere Vorstellungskraft, wie in

der Zukunft gemessen werden wird, sollte die technologischere Raumvor-

stellung voellig ins Bewusstsein dringen. Zwar; es gibt schon heute

Methoden, welche auf eine solche kuenftige Messweise deuten, (zum Bei-

spiel die sogenannte "Proxemik"). Aber man bedenke; da alle Skalen

von mir aus, (naemlich von "hier" aus), entworfen sein werden, koennen

sie nicht linear endlos sein wie die hergebrachten Skalen. (Sie koen-

nen keinen Nullpunkt haben, von dem aus nach rechts und nach links hin

bis ins Unendliche Kerben eingetragten werden, sondern sie muessen die

Kerben ab "hier" in Richtung "Zukunft" messen.) Da alle Skalen Mess-

staebe nicht fuer die "objektive Welt", sondern fuer "mein Interesse an

der Welt" sein muessen, koennen sie hergebrachte Dimensionen nicht mehr

benutzen, weil die Trennung zwischen Raum- und Zeitdimension, (zwischen

Zentimeter und Sekunde), nicht erlaubt, Messungen des Interesses vorzu-

nehmen. (Die kuenftigen Masseinheiten koennen nicht "vierdimensional"

sein, weil klar ist, dass die hergebrachten vier Dimensionen begriffli-

che Abstraktionen von Bildern sind, aber es ist unvorstellbar, was diese

Dimensionen ersetzen soll, obwohl bereits heute beim Video diese neue Art

zu Messen ins Spiel kommt.) Und da alle Skalen in den Horizont des Mess-

baren weisen werden, werden sie nicht, wie die hergebrachten, in der Un-

vorstellbarkeit verschwinden, (in Millionen von Kilometern, von Jahren,

von Mikroskunden und von Millimikron), sondern sie werden ihre Kerben

immer enger reihen, je schuetterer die Gegenstaende werden, welche sie

mesen, bis schliesslich, wo alles Interesse, und daher die messbare Welt

aufhoert, die Messskala einschruemft. (Solche kuenftige Skalen, an wel-

chen die Einheiten nicht arithmetisch, sondern in geometrischer Progres-

sion zu einer Integration hin eingezichnet sind, sind allerdings auch ge-

genwaertig im Gebrauch, aber sie gruenden doch auf "objektiven" Masssta-

ben, was in der Zukunft nicht mehr moeglich sein wird).

Die "Science fiction" des eben Gesagten wirft, wenn man ver-

sucht, sie zu verdauen, alle unsere Kategorien, (und nicht nur die des

Raums un der Zeit), ueber den Haufen. Zum Beispiel nur; wenn die Welt

auf der einen Seite durch mein Hier- und Jetztsein, und auf der anderen

durch das Verschwinden meines Interesses an ihr begrenzt ist, dann stellt

sich die Frage nach dem ueberschreiten der Welt, (der "Transzendenz"), in

einen Kontext, der fuer das linear programmierte Bewusstsein undeckbar ist

Dann naemlich wird ersichtlich, dass ein solches "Uberschreiten" der Welt in Wirklichkeit ein Uberschreiten der Subjektivitaet ist. Ich kann die Begrenztheit der Welt auf der Seite "Hier-Jetzt" durch Einbeziehung anderer Menschen uberschreiten, das heisst; je mehr Menschen hier und Jetzt mit mir sind, desto grosser wird die Welt, in welcher ich da bin. Und ich kann die Begrenztheit der Welt auf Seite "Horizont" durch Erweiterung meines Interesses, (tatsaechlich; durch eine Erweiterung ueber neuen Tod hinaus), uberschreiten. Und jedes Uberschreiten der Welt hat eine Erweiterung der Welt zur Folge; sie dringt sozusagen nach, sobald ich ueber sie schreite. Kurz; nicht Raumfahrt und Kernforschung erweitert die technoimaginare vorgestellte Welt, sondern Engagement an andern und Erweiterung des Parameters der Interessen.

Das ist vorlaeufig unvorstellbar, obwohl wir die Tendenz dazu an vielen Orten beobachten koennen. Negativ; denn waere "Entdeckungen" werden immer weniger interessant, obwohl sie von Massenmedien zu Sensationen umgekodet werden, weil sie, laut dem Technobild des Raums und der Zeit, am Horizont des Interesses, ("dort draussen"), vor sich gehen. Und positiv; die "Entdeckungsreisen", die "Odyssseen" der Gegenwart sind eher "trips" dank Drogen als Raketenfluege, weil sie, laut dem Technobild von Raum und Zeit, den Parameter des Interesses erweitern. Trotz all solchen Beobachtungen um uns herum und in unserem eigenen Inneren ist das neue Raumerebnis vorlaeufig bewusst nicht vorstellbar, weil sein Bewusstwerdend fordert, aus der Geschichte auszuspringen.

Und zwar so: wenn der Raum durch Interesse, (und nicht durch "objektive" Massaeinheiten), messbar ist, wenn seine Kategorien "nah" und "weit" existenziell geladen sind, dann wird er wieder, wie in der magischen Bewusstseinsleben, "ethisch". Das Erlebnis der Naehel wird, wie das Erlebnis der "Erhabenheit" oder der "Richtigkeit" fuer das magische Bewusstsein, ein politisches, religiöses Erlebnis. Der Satz "Liebe deinen Naechsten" gewinnt dann eine Bedeutung, von deren Reichweite wir uns keine Vorstellung machen koennen. Zum Beispiel wird dann das Interesse fuer die mich eben belastigende Fluege als Welt "wertvoller" anerkannt werden muessen als mein Interesse fuer die politischen Entwicklungen an der chinesisch-sovietischen Grenze am Ende des 20. Jahrhunderts. Mit anderen Worten; es kann kein Zweifel darueber bestehen, dass das Bewusstwerden des technoimaginieren Weltbilds das Ende des Humanismus bedeutet. Aber dass der Satz "Liebe deinen Naechsten" in einem solchen Kontext die Naehel, und nicht den "Menschen" meint, dass der "andere" jener ist, der mir nahestehend und dass er desto mehr "du" ist, je naeher er mir steht, dass ist vorlaeufig nicht nur bewusst unvorstellbar, sondern im exakten Sinn des Wortes "entsetzlich". Es entsetzt aus der Geschichte und setzt in einen nachgeschichtlichen Kontext ueber.

Die Entzifferung von einigen Technobildkoden, so wie sie im Paragraph A. dieses Kapitels versucht wurde, hat erlaubt, zumindest nebelhaft einiger Aspekte der neuen Bewusstseinsstufe ansichtig zu werden, auf welcher sich diese Kodifikation abspielt. Es wurden nur drei unter einer Anzahl sich anbietender Aspekte aufgegriffen, namentlich "Standpunkte", "Zeit erlebnis" und "Raumerlebnis", und auch diese drei Aspekte wurden nur sehr schematisch behandelt. Trotzdem laesst sich zusammenfassend etwa das Folgende behaupten:

Betrachtet man einerseits die Versuche der Spezialisten in den wissenschaftlichen und technischen Baundiskursen, sich Bilder von den Bewusstseinsstufen zu machen, mit denen sie operieren, und betrachtet man andererseits die Manipulationen der Erzeuger von Massentechnobildern, dann kann man beobachten, dass eine neue Bewusstseinsstufe daran ist, sich auszubilden. Sie unterscheidet sich von der historischen vor allem dadurch, dass sie nicht linear ist. Daher sind fuer sie Kategorien wie "frueher-spaeter", "wenn-dann", "wahr-falsch", "wirklich-unwirklich" usw. entweder sinnlos, oder sie haben eine neue Bedeutung. Und andere Kategorien, fuer welche das geschichtliche Bewusstsein nicht programmiert ~~xxxx~~ ist, gewinnen zentral Bedeutung, zum Beispiel "Intersubjektivitaet", "Standpunktswechsel", und "Naehere". Eine der Folgen dieser Umwälzung ist, dass der Begriff "fortschritt" entweder leer wird, oder nicht mehr einen linearen Prozess, sondern ein Umkreisen eines Zentrums bedeutet. Eine andere Folge ist, dass fuer die Technomaginatoren die hergebrachte Trennung von Erkennen, Wollen und Erleben, ("Wissenshaft", "Politik" und "Kunst"), sinnlos wird und dass daher alle diese drei Kategorien im historischen Sinn "ueberholt" sind. Eine dritte Folge ist, dass der Begriff "Zweifeln" auf der neuen Bewusstseinsstufe eine Bedeutung gewinnt, welche frueher undenkbar war, namentlich: Standpunkte vervielfachen und fuer andere zuganglich machen. Das alles und vieles andere laesst sich gegenwaertig beobachten oder erschliessen. Zugleich aber laesst sich beobachten, wie die Koden, welche aus der neuen Bewusstseinsstufe ausgearbeitet werden, dazu beitragen, dass sie nicht tatsaechlich funktioener. Dieser seltsame Wider-spruch in einem Bewusstsein, das sozusagen sich weigert, bewusst zu werden, dieses nicht Bewusst-sein-wollen, ist fuer unsere Krise charakteristisch. Die Aufgabe des letzten Paragraphen der vorliegenden Arbeit ist, zu versuchen, dieses Charakteristikum "naehere" zu bringen.

Obertlaeuchlich gesehen besteht der gegenwaertige Umbruch in dem menschlichen Beziehungen in einem Umbruch der Kommunikationsstrukturen. Mensch werden immer mehr an amphitheatrale Diskurse angekoppelt, um stereotypisch programmiert zu werden. Alle Strukturen fuer einen echten Dialog, fuer einen echten Austausch von Information mit Hinblick auf die Erzeugung neuer Information, sind im Verfall. Das leere Geruede der Netzdialoge, in welchen sich die oeffentliche Meinung durch Abschleifen der empfangenen Programme bildet, erstreckt jeden Versuch, schoepferisch in dem Kommunikationsprozess einzugreifen. Ueber den Koepfen der zu einsamer Masse zusammengeschwisteten Menschheit stromen die fortschrittlichen Baumdiskurse der Wissenschaft und der Technik in immer gewaltiger werdender Informationsflut, aber diese Information dient nicht der Bereicherung eines Dialogs, (und also der Sinngabung), sondern sie fuertert die Amphitheater, welche die Masse programmieren. Die an der Wissenschaft und Technik Beteiligten sind selbst von den Amphitheatern programmiert worden. Es ist ein autonomer Apparat im Entstehen, in welchem Amphitheater mit Netzdialog so gekoppelt sind, dass die oeffentliche Meinung die ausgestrahlten Programme verstärkend widerspiegelt. Sollte es nicht gelingen, diesem vielfoersen Zirkel Kneuppel zu werfen, dann rollt die Kommunikationslage der Errichtung einer totalitaeren Massengesellschaft entgegen. Und das ist "hoellisch", weil in einer solchen Lage die Kommunikation in ihr Gegenteil umschlaegt: anstatt mit anderen zu verbinden, um dem Leben einen Sinn zu geben, wird sie zur totalen Vereinsamung und Sinnlosigkeit des Lebens fuehren. Das ist, obertlaeuchlich gesagt, unsere Krise.

Sie ist von diesem Standpunkt aus wiederholt, und seit Jahrzehnten, analysiert worden. Und es ist nicht zu leugnen, dass solche Analysen notwendig sind, will man eine Katastrophe vermeiden. Das erste Kapitel der vorliegenden Arbeit hat darum versucht, einige Betraege zu dieser Art von Analyse zu liefern. Dabei hat sich aber herausgestellt, dass der Standpunkt, von dem aus sie unternommen werden, nicht ausreicht, und dass unsere Krise Aspekte hat, die von ihm aus nicht ansichtig werden. Dass es sich naemlich bei der gegenwaertigen Krise der menschlichen Beziehungen nicht nur um einen Umbruch der Strukturen, (der "Medien"), sondern mindestens ebenso sehr um einen Umbruch der Kodex handelt, und dass man versuchen muss, diese beiden einander ko-implizierenden Revolutionen gemeinsam ins Auge zu fassen.

Das ist selbstredend eine Aufgabe, welche die Kompetenz eines einzelnen Analytisten bei weitem ueberschreitet. Wenn sie erfordert nicht nur Ueberblick, sondern genaue Untersuchung. Trotzdem hat das zweite Kapitel der vorliegenden semantischen Revolution zu unterbreiten. Sie sind unter

den Sammelnamen "Wiedererlangung der linearen Kodex und Aufstieg neuerartiger Bilderkodex" zu fassen. Die Behauptung, dass das Alphabet und schriftliche Kodex gegenwärtig eine vielkleinere Rolle im Programmieren der Menschheit spielen als früher, und dass technisch erzeugte Bilder dabei eine immer grössere Rolle spielen, scheint auf den ersten Blick weit weniger beunruhigend zu sein als die Behauptung, dass die Menschen immer weniger dialogieren können, und immer mehr von Massenmedien programmiert sind. Betrachtet man jedoch die Sachlage näher, dann stellt sich heraus, dass es sich beim Umbruch der Kodex um eine ausserordentlich radikale Umwälzung des Daseins handelt, und zwar um eine so radikale, dass sie nur mit jener vergleichbar werden kann, welche zum geschichtlichen Dasein führte. Nur ist eben unsere Lage so, dass die Radikalität der Revolution, an welcher wir teilhaben, von den Kommunikationsstrukturen verdeckt wird. Die These des dritten Kapitels der vorliegenden Arbeit ist folgendermassen zu fassen: solange es nicht gelingt, die neue Daseinsform, welche sich in den neuen technologischeren Kodex aussert, ins klare Bewusstsein zu rufen, solange besteht wenig Aussicht, die "hoellische" Katastrophe des autonomen Totalitarismus zu verhüten. Man kann diese These auf zwei Weisen formulieren. Man kann sagen, dass es aussichtslos ist, die Kommunikationsstrukturen ändern zu wollen, solange man nicht gelernt hat, sich der Kodex, welche diese Strukturen tragen, regelrecht zu bedienen. Und man kann sagen, dass es zuerst nötig ist, zu verstehen, was sich in unserem eigenen Inneren, (in unserem Programm) abspielt, bevor man darangeht, die Welt verändern zu wollen.

Es ist nun allerdings weit leichter, so eine These aufzustellen, als sie auch tatsächlich zu belegen. Ist es tatsächlich wahr, dass eine neue Daseinsform, (ein "neuer Mensch"), im Entstehen ist? Und zwar in jenem radikalen Sinn der hier gemeint ist? Ein "Ende der Geschichte"? Eine Umwälzung aller Kategorien, inklusive Wissenschaft, Technik, Kunst, Politik, kurz des Sinns, welche Menschen ihrem Leben geben? Das dritte Kapitel hat versucht, diese scheinbar so verantwortungslose These aus ihrem apokalyptischen Klima zu heben und etwas Glaubhaft zu machen. Sie hat namentlich versucht, das Wesentliche der neuen Kodex vor Augen zu führen. In diesem Versuch befindet sie sich in guter Gesellschaft. Es ist leicht, aber nicht im Sinn dieser Arbeit, parallele Versuche, (zum Beispiel auf dem Gebiet der Psychologie, der Soziologie, der Wissenschaftsphilosophie, ja selbst der Theologie), aufzuzeigen. Aber die vorliegenden Arbeit muss auf Rekurs zu solchen parallelen Versuchen verzichten. Der ihre Grundinstellung zur Krise ist interpretativ; sie will sie nicht "erklären", (wie es die erwahnten Versuche tun), sondern versuchen, zu erkennen, was sie "bedeutet".

So also steht, laut der hier vertretenen These, die Lage aus,

in der wir uns gegenwärtig befinden; es geht ein Umbruch vor, dessen
aufrechterischer Impact nicht so sehr in der Welt um uns, wie in unse-
rem Innern erlebt wird. Wir sind so programmiert, dass wir uns die uns
umgebende Welt weder vorstellen können, noch sie begreifen können.
Und zwar, weil wir einerseits noch linear programmiert sind, das heißt
so, dass wir alles erklären wollen. Und weil wir andererseits auch schon
techno-imaginer programmiert sind, das heißt so, dass hier uns Erkläre-
rungen nur dann sinnvoll sind, wenn wir uns davon ein Bild machen können
Nun sind aber gegenwärtige Erklärungen unvorstellbar, und sich ein
Bild von ihnen machen zu wollen, heißt sie vertauschen. Das ist ein
untraaglicher, nämlich eben "kritischer" Zustand; der innere Wider-
spruch in unserem Programm droht, uns zu sprengen. Kurz; die gegenwär-
tige Krise ist ein Bürgerkrieg in unserem Innern.
Unsere neuere Lage der Dinge ist selbstredend die Kehrseite
dieser inneren Spannung. Es ist zwar gleichgültig, ob wir den Menschen
als Knotenpunkt im Kommunikationsnetz, oder das Kommunikationsnetz als
Verbindung zwischen den Menschen ansehen, (die Kultur als Produkt des Men-
schen oder den Menschen als Kulturprodukt), aber im gegebenen Fall ist
es methodisch einfacher, in der neuere Lage ein Spiegelbild unserer
inneren Zerrissenheit zu sehen. Dann dan versteht man besser, warum wir
unsere neuere Lage geradezu nicht durchblicken wollen; weil wir durch
ten, uns selbst aufzudecken. Stellen wir nämlich zum Beispiel fest,
warum wir im Kino ganz anders als in der Schule empfangen, oder warum
wir uns im Laboratorium ganz anders als vor dem Fernsehschirm verhalten,
bestünde die Gefahr, dass wir uns unserer Schizophrenie bewusst wurden.
Was also fuer eine Analyse unserer Lage notwendig ist, ist vor allem
Selbstüberwindung, und nicht so sehr Kenntnis der Tatsachen oder ge-
nügender Abstand.
Die ausstrahlenden Amphitheater programmieren uns mit ihren Tech-
nologien fuer ein vertretendes, konsumierendes, massifizierendes Verhal-
ten, nicht so sehr, weil sie im Interesse irgend welcher verborgener
Machte stunden, und auch nicht so sehr, weil sie technisch perfekt sind
sondern vor allem, weil wir geradezu gierig an dieser Funktion mitarbeit-
ten. Und wir tun dies, weil wir uns des Wesens der uns programmierenden
Koden nicht bewusst werden wollen. Kommen wir nämlich "dahinter", was
sie bedeuten, dann stunden wir "hinter" all dem, was wir "vorgeben" zu
glauben. Unsere neuere Lage ist ein Schattenspiel, an dem wir alle
beteiligt sind, und seine Funktion ist, uns die Krise, in der wir uns
befinden, zu verhüllen. Und dadurch sollen wir selbstredend unbewusst
in den Abgrund des autonomen, (kybernetischen, Programmierens.
Es ist zwecklos, die Verantwortung dafür an "andere", (die Sen-
der), abwälzen zu wollen. Es ist wahr; wir sind in einer Verantwortungs-
losen Stellung den uns programmierenden Diskursen gegenüber. Aber nur,

Die Herausforderung, vor die wir gestellt sind, ist den Sprung aus allem Hergebrachten hinaus zu wagen. Die Schwierigkeit ist in der Entscheidung. Alles andere kam mit relativer Leichtigkeit. Es gibt wenig "technische" Schwierigkeiten, um zum Beispiel das Fernsehen dialogisch zu gestalten, und zu einem "demokratischen Kanal" umzubilden; es gibt ja TVs die wie Telefonfunktionen. Aber dazu wäre nötig, unsere politischen Kategorien abzuwerten, (zum Beispiel Wahlen, Parlamente, aber auch Zensuren). Es gibt wenig "technische" Schwierigkeiten, zum Beispiel wesensgerecht zu fotografieren. Aber dazu wäre nötig, unsere Erkenntnis-kategorien abzuwerten, (zum Beispiel unseren Begriff der Wahrheit, unsere "objektiverende" Ideologie, aber auch unsere Begriffe von Engagement, ja Ehrlichkeit). Es gibt wenig "technische" Schwierigkeiten, Schulen in Kinos zu verwandeln, und Kinos in Schulen, und ebenso wenig Schwierigkeiten, Feed-backs in einen solchen Unterricht einzuführen und Dialoge möglich zu machen. (Der sogenannte "programmierte" Unterricht weist jetzt schon in diese Richtung.) Aber dazu wäre nötig, alle unsere Begriffe und Vorstellungen von dem Verhältnis zwischen Generationen, (unsere "Paldela"), über den Haufen zu werfen, und alle unsere historischen Kategorien, (zum Beispiel "Volk", "Staat" und "Klassen"), aufzugeben. Es gibt wenig "technische" Schwierigkeiten, das Hochschulsystem und das Fernsehsystem so zu koppeln, dass einerseits die Technobilder des Fernsehens wissenschaftliche Begriffe bedeuten, und andererseits die Struktur der Hochschulen sich fuer formale "cross education" öffnet, und die sogenannten Kabelsysteme sind Versuche in dieser Richtung. Aber dazu wäre nötig, nicht nur unsere Vorstellungen und Begriffe betreffs Wissenschaft und Kunst, aufzugeben. Und solche Beispiele lassen sich unendlich weiterführen. Kurz: die gegenwärtige Kommunikationsstruktur ist "technisch" keineswegs starr; sie bietet ungenutzte Möglichkeiten zur Errichtung einer neuartigen kodifizierten Welt, neuer menschlicher Beziehungen, eines neuen Menschen und einer neuen Gesellschaft. Aber diese Möglichkeiten werden brach liegen, solange der Wille fehlt, sie zu benutzen. Und der Wille wird fehlen, solange der Sprung nicht gewagt wird, die Technomagination bewusst ins Spiel zu bringen.

Die Schmiegsamkeit der gegenwärtigen Kommunikationsstrukturen, als die Tatsache, dass sie sich mit relativ leichter Leichtigkeit zu ganz anderen als den bekannten Funktionen umblenden lassen, ist fast völlig verborgen. Die drohende allgemeine Verdummung, welche durch Synchronisation von Amphitheater und Netz, (von Fernsehen und öffentlicher Meinung), erzeugt wird, erlaubt uns immer einsamer werdenden Massenmenschen nicht einzusehen, wie einfach es wäre, die schicksalsschwangere Schranke zwischen Elitkultur und Massenkultur zu sprengen. Und hier solche von uns welche an der Elitkultur teilnehmen, und daher die Schmiegsamkeit der Medien kennen, (hier die Spezialisten unter uns), ist diese Erkenntnis zwecklos, weil Spezialisten unfähig sind, Informationen aus ihren niederen Köden in allgemeinere zu übersetzen, (weil ein Kameramann nicht einsehen kann, dass seine Manipulationen auch auf dem Gebiet der Philosophie oder des politischen Engagements angewandt werden können). Die in der gegenwärtigen Kommunikationsstruktur verborgenen Möglichkeiten, diese vielversprechenden Öffnungen einer neuen Darstellungsform entgegen zu bleiben verborgen, weil wir nicht genügend Technomagination haben, um sie benutzen zu können.

Das konnte einen gutgläubigen Beobachter der Lage in Verwirrung treiben. Da gibt es, greifbar und vor unseren Augen und Ohren, alle vorstellbaren und erahnbaren Möglichkeiten, die Menschheit, nicht trotz, sondern dank der demographischen Explosion, in ein Gefüge von Antwortungsvoller und schöpferischer Partner zu verwandeln. Alle Möglichkeiten für einen kosmischen schöpferischen Dialog sind gegeben, und zwar so, dass nicht nur die Quantität, sondern die Qualität der aus einem solchen Dialog strömenden Informationen alles vorher Geleistete wie Ansetze erscheinen lässt. Wir stehen an einer Schwelle zu einer neuen Darstellungsform, die, falls uberschriften, alle Geschichte und Vorgeschichte als Vorstufe erscheinen lässt. Und in so einer Lage wird entweder Fernsehen zusehen und darüber geschweigt, oder es wird mit ausserordentlichem Brutalität und Sturheit mit hergebrachten, (und potenziell überholten), Kategorien operiert, wie "Energiekrisis", "Dritte Welt", "Verteilung der Güter" und "Kernwaffen". Das heisst; entweder wird die Bewusstheit gesucht, oder es wird versucht, sich auf der hergebrachten, potenziell schon ungenügenden, historischen Bewusstseinsstufe zu verstopfen. Entweder ergibt man sich der neuen Lage, oder man tut, als ob man sich im 19. Jahrhundert befindet. Die erste Alternative nennt man dann "die stille Majorität", und die zweite "fortschrittlich".

Selbstredend ist eine solche Verzwelgung seitens des gutgläubigen Beobachters ein natürl. Irrtum. Solange nämlich die Technomagination nicht tatsächlich ins Bewusstsein dringt, solange wir nicht tatsächlich gelernt haben, uns Bilder von Begriffen zu machen, (die Technokoden zu

Wir sind alle an Kommunikation engagiert, weil wir unser Dasein zum Tod nicht annehmen können. Wir messen die Unsterblichkeit im ande-

.....

eines jeden von uns überlassen.

sehen werden; und wie das Leben aussehen wird, das sei der Technomagination Tendenz, dann ist nicht abzusehen, wie der Mensch und die Menschheit aussehen stellt werden, (wobei "Erliden" und "Tod" synonym sind). Steigt die zweite, naehrende Masse, und das Leben wird in dieser Zirkularitaet zufridenge- tionser, aus der Menschheit eine den Apparat fuerternde und sich von ihm formulieren; steigt die erste Tendenz, dann wird aus dem Menschen ein Funk- Oeffnung fuer eine neue Daseinsform gegeben. Oder, um dasselbe anders zu Siegt die zweite, dann ist eine unvorstellbare, (und daher unbegreifliche), re Kommunikationssituation zu Totalitarismus und Massifikation vorstehen. Siegt die erste Tendenz, dan wird sich uns imie der bestehenden Apparat-Operator-Komplexe, und dem Versuch, die Techn suchen. Naemlich als Wettlauf zwischen der Tendenz zur Automation und Auto Man kann unsere Lage auch mit einer anderen Metapher zu fassen ver- erobert werde, auf welcher die moderne Chemie etwas "bedeutet".

boratorium autonom funktionieren wird, ohne dass je die Bewusstseinsene sen der modernen Chemie zu haben. Sodass die Gefahr besteht, dass das La- net bedienen, und immer besser bedienen, ohne die geringste Ahnung vom We- gibt es naemlich funktionaere, Operatoren, Laboranten, welche es auszeich- pekt, welcher allerdings gesterhaft aussieht. Im chemischen Laboratorium klein schlagen wollen. Allerdings gibt es in der Metapher noch einen As- lung und Wut ueber diese Diskrepanz, alle Retorten und Praeparate kurz und Stein der Weisen und nach der Quintessenz suchen, oder aber, vor Verzweif- lenden Daempfen betaeuben, oder wir koennen fortsguertlich weiter nach dem darin nur drei Verhalten haben; entweder koennen wir uns an den dort guel- daher koennen wir, bevor wir die moderne Chemie erlernt haben, im Grunde wusstseinsene, obwohl wir selbst es aufgebaut haben, wir Alchimisten. Ind- Das chemische Laboratorium, in dem wir uns befinden, uebersteigt unsere Be- Das eben Gesagte ist eine ziemlich exakte Metapher unserer Lage.

Alchimistenstube.

ge ist das moderne Laboratorium fuer ihn nichts als eine seltsam aussehende nen Chemie zu verwenden. Solange er diese Formeln nicht gelernt hat, so lan- mischen Laboratorium magische Formeln aufsaegt, statt dae Formeln der moder- licher Alchimist nicht verzweifelt sein kann, weil er in einem modernen che- Fuer eine Verzweiflung ist daher ebensowenig Platz, wie etwa ein mittelalte- sen utopisch bleiben, solange die Faehigkeit nicht besteht, sie zu ergruefen- sum programmieren zu lassen. Die eben geschilderten Potenzialitaeten mues- torsisch" zu handeln, oder "magisch" uns von Technobildern zu passivem Kon- tionsstrukturen zu sprechen. Solange sind wir verurteilt, entweder "his- netzen), solange ist es sinnlos, von einer Verfuegbarkeit der Kommunikat-

ren suchen, sollen wir das Wissen vom eigenen Tod ertragen. Aus diesem Suchen nach der Unsterblichkeit ist die kodifizierte Welt, (die Welt der Kultur, des Geistes, der Bedeutung, der Vernunft der Entropie usw.), entstanden. Es geschieht aber, dass sich diese Welt so verdichtet, dass sie undurchsichtig fuer andere wird, und daher ins Gegenteil ihres antreibenden Motivs umschlaegt. Anstatt uns mit den anderen zu verbinden, isoliert sie uns, und anstatt unserem Leben einen Sinn zu geben, (naemlich eben den Sinn, zum andern vorzudringen), macht sie das Leben auch ohne Bewusstsein des Todes sinnlos.

Wir befinden uns in einer Lage, in welcher die Gefahr besteht, dass die uns umgebende kodifizierte Welt derartig umschlaegt. Sie droht, ein Gefaengnis statt einer Bruecke zu werden. Die Staabe, aus der sie gebaut ist, koennen verhaeltnismaessig leicht in Brueckenformen umgebogen werden. Aber um dies tun zu koennen, muessen wir erlernen haben, ihre Bedeutung zu entziffern. Solange wir dies nicht gelernt haben, solange wir sich das Gefaengnis verdichten, und zwar gleichgueltig, ob wir gegen die Staabe mit dem Kopf anrennen, oder ob wir in ihrem Schatten doesen. Denn die Staabe sind autonom geworden, und vermehren sich wie die Besen des Zauberlehrlings.

Die vorliegende Arbeit hat die Absicht, zum Entziffern der uns umgebenden kodifizierten Welt beizutragen. Sie hegt keine Illusionen; es ist eine ausserordentlich schwierige Aufgabe, die Bedeutung der uns umgebenden Koden entziffern zu wollen. Denn es aussert sich in ihnen eine Daseinsform, fuer die wir noch nicht "reife" sind. Sie liegen auf einer Ebene, welche nur mit einem Sprung ueber einen vernichtenden Abgrund erreicht wird. Und das heisst: um sie zu erreichen, muss man die uns tragende Grundlage verlassen, ohne sich auf etwas anderes verlassen zu koennen. Man muss das "Hinzusetzen" wagen. Die vorliegende Arbeit will keineswegs die fuer das Ueberwinden der gegenwaertigen Krise notwendige Entschcheidung verniedlichen oder minimalisieren; es ist eine entsetzliche Entschcheidung; sie schliesst die Aufgabe des "Humanismus", (inklusive seiner letzten gueltigen Form, des Marxismus), in sich.

Darum hat sie versucht, einige Aspekte des "Neuen" freizulegen. Und auch einige Methoden, wie es zu erreichen. Das allerdings war vielleicht ungenuegend. Andere muessen kommen, und den Weg weiterfuehren, (in vielleicht ganz anderer, ja entgegengesetzter Richtung). Aber ist das nicht eben "Engagement an Kommunikation"; andere um Hilfe zu rufen?