

ÄSTHETIK UND MEDIALE AISTHESIS DER GEWALT: KRIEGSBILDER

[redigierte Version des Vortrags auf der Tagung DER SCHÖNE SCHEIN DER GEWALT. LEGITIMATION UND ÄSTHETISIERUNG DES KRIEGES, Dresden, 6. APRIL 2003]

Theatralität von Gewalt

Jenseits der Oberflächen: medienarchäologische *mathesis*

Mobilisierung von Information

Reversibilität von Gewalt? Der „archäologische Wiederaufbau“ der Dresdner *Frauenkirche*

Ästhetisierung versus Aisthesis des Krieges

Jenseits der Erzählbarkeit als Medium des Krieges

Evidenz? Zwischen *live* und Leichen

Reine Sendung: *Echtzeit*

Börsenkurse: Notizen laufender Ereignisse

Der kalte Blick (*Auge / Maschine*)

Theatralität von Gewalt

Guy Debords notorisches Werk *Société du Spectacle* der elektronischen Broadcast-Massenmedien beginnt mit dem altgriechischen Theater. Der Ort des Theaters ist, wie Kino, Oper, Museum, Fernsehen, so gewaltkritisch sie sich geben mögen, immer schon Orte von Ästhetisierung der Gewalt, insofern sie mit sprachlichen Ordnungen operieren. Medientheorie erinnert an die Bedeutung des altgriechischen *theorein*, und damit an unseren aktuellen Ort, das Blockhaus des Staatstheaters Dresden. TV-Monitore und Computer-Interfaces sind mediale Maskierungen, wie im antiken Theater; Brenda Laurel hat es in ihrem Buch *Computers as Theater* beschrieben <1993>.

Anglo-Amerikaner sprechen, militärisch, vom „Kriegstheater“. Dieses Dispositiv korrespondiert mit jenem taktischen Kriegsspielapparat, den der Kriegsrat George Leopold Baron von Reiswitz in ein und demselben Kontext der Befreiungskriege für König Friedrich Wilhelm III. baute - ein Spiel, das im Unterschied zu barocken Denkspielen an die Stelle von Ornamenten die mathematisch-strategische Berechnung von Wahrscheinlichkeiten stellte und folglich "mit dem Reellen operieren" will. Die Kommunikation der Mit- und Gegenspieler lief hier nicht mehr *face to face* respektive mündlich, sondern in definitiv getakteten Zeiträumen auf Schiefertafeln; die Abläufe werden so in diskrete Schritte zerlegt, d. h. algorithmisierbar. Seitdem brauchen von geografischen Räumen lediglich die zeitlichen Daten gewußt zu werden, welche die medialen Systeme ihrer Überwindung oder optischen Erfassung liefern. „So wie sich geschichtliche Daten und solche zukünftiger Szenarien dem Echzeitsystem, das der taktische Kriegsspielapparat abgibt, zuführen ließen, transformierte sich auch der klassische Feldherrnhügel in eine Schreibstube.“¹

¹ Philipp von Hilgers, *Spiele am Rande der Unberechenbarkeit*, in:

Johan Huizinga wies in seinem Werk *Homo Ludens* auf den „Ursprung der Kultur im Spiel“ (Untertitel) hin (Original: 1937). Ist der Charakter von Computerspielen „anarchisch“, (Andreas Lange)?
Gegenthese: Spiele trainieren gerade kulturelle Regeln / konditionieren die Spieler. Computerspiel-Ästhetik: CNN und (damit verbunden) NTV zeigen immer wieder Computer-Animationen. Kultur ist - wie Krieg - ein *Spiel* als geregelte Form, nicht rein zweckrationales Handeln. Wo also liegt die Grenze zwischen Spiel und Nicht-Spiel? Im Kriegsspiel jedenfalls nicht, da dies ursprünglich zusammengehört: der geordnete Kampf / agonal ist ein Spiel <Huizinga 1987: 101>, „Zeremonie und Taktik“ <ebd., 112>

Jenseits der Oberflächen: medienarchäologische *mathesis*

Medienwissenschaft aber untersucht nicht nur, was sich an den öffentlichen medialen Interfaces (TV-Monitore, Radio) zu Sehen und zu Hören gibt; ebenso, wie denn die mediale Modellbildung militärischer Entscheidungen zustandekommt (etwa das Kriegsspiel).

Medientheorien meint einen spezifischen, ich nenne ihn: medienarchäologischen Blick. Was ist das Archäologische daran? Zum einen den Moment des Reflexivwerdens der Medien selbst, also historisch-kulturelle Ereignisse analog zu Giambattista Vicos Definition von selbsterzeugter Menschheitsgeschichte in symbolischen Systemen. Ferner meint Archäologisierung die Suspendierung des Diskursiven für einen Moment, also der Versuch, den nüchternen Blick auf mediale Konstellationen nicht vorschnell an kontextuale Einbettung zu koppeln und nicht etwa kulturwissenschaftlich Funktionen und Effekte des Archivs mit denen eines kollektiv nebelhaften Gedächtnisbegriffs zu verwechseln (der strategische Akzent von Medienarchäologie). Es geht also um den passionslosen Einblick in apparative Abläufe, die illusionsleise Einsicht in Menschen in ihrer Verstrickung in mediale Prothesen. „Der Soziologenbegriff von Gesellschaft, der immer nur mit handelnden Menschen rechnete, hat ausgedient; zur Wissensgesellschaft von heute zählen Personen und Techniken, User und Computer gleichermaßen“ <Kittler 2001>. Das bekannte Trojanische Pferd illustriert es (Terroranschlag / Flugzeug 11. September 2001).

Bodo-Michael Baumunk / Margret Kampmeyer-Käding (Hg.), Katalog VII zur Ausstellung *7 Hügel - Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts*: Träumen. Sinne, Spiele, Leidenschaften: Über die subjektive Seite der Vernunft, Berlin (Henschel) 2000, 109-111 (110). Siehe George Leopold Baron von Reiswitz, *Taktisches Kriegs-Spiel oder Anleitung zu einer mechanischen Vorrichtung um taktische Manoeuvres sinnlich darzustellen*, Berlin (Gädicke) 1812

Mobilisierung von Information

Vertraut erschienen uns die aktuellen Kriegsbilder deshalb, weil dieser Golfkrieg (wie Weltkrieg II den Weltkrieg I) immer schon das Gedächtnis der Bilder des ersten Golfkrieges wachrief. Der aktuelle Krieg baut gleichzeitig ein neues Archiv auf und mobilisiert das Wissen existierender Archive, um es in die aktuelle Diskussion einzuspeisen. Krieg mobilisiert Information; im Moment der militärisch verfügbaren Bildersperre aber erzwingt er den Rückgriff aufs Bildarchiv. In den ersten Sportübertragungen am Radio mußten lange Pausen, etwa beim Fußball, vom Reporter verbal überbrückt werden; also wurden die Statistiken mobilisiert.²

Reversibilität von Gewalt? Der „archäologische Wiederaufbau“ der Dresdner Frauenkirche

Hier, an diesem Ort Dresden, ist das Gedächtnis der Gewalt nicht länger einem Ruinen-Mahnmal (wie es die Frauenkirche lange war), sondern der Rechenleistung des Computers von IBM nicht nur zu Werbezwecken und virtuellen Rundgängen im Phantom der wiederaufgebauten Kirche, sondern als bautechnische Bedingung der Wiederausammenfügung tausender verworfener Steine (alle menschliche Imagination überschreitend) ausgeliefert. Hier wird das rechnende Medium selbst zum Archäologen. Die Geschichte der Dresdner Frauenkirche wird damit auch dem Gesetz des Computers unterworfen: alle Rechenvorgänge sind reversibel, und so wird mit dem computergestützten Wiederaufbau der Frauenkirche auch der Weltkrieg an dieser Stelle revidiert, negentropisch (die Arbeit der Kultur / der Ästhetik?), nicht länger dem Zeitpfeil im 2. Hauptsatz der Thermodynamik mehr unterworfen, demzufolge alles Ordnung unerbittlich der Unordnung zustrebt. Jede kulturelle Wiedererrettung ist prinzipiell ambivalent und erinnert an

Albrecht Meydenbauers Projekt um 1900: eine vorwegeilende photogrammetrische Erfassung von relevant eingestufte Architektur gegenüber potentieller Kriegserstörung, instrumentalisiert im Dia-Programm Hitlers angesichts des drohenden Luftkrieges von Weltkrieg II. Das *Denkmäler-Archiv* der preußischen Meßbildanstalt in Berlin war das mediale Futur II ihrer Objekte, ihre Virtualisierung, noch bevor sie real in Trümmer sanken. Dies aber funktioniert nicht mit den Menschen, die in den Bombenangriffen zu teilweise unidentifizierbaren Leichen verkohlten.

Ästhetisierung versus Aisthesis des Krieges

Dem steht ein medienarchäologischer Blick entgegen, der davon ausgeht, daß mediale *aisthesis* auch Wissen zutage fördert, neues

² Dazu Bernhard Siegert, xxx

Wissen ersucht - im Anschluß von Foucault das mediale Archiv als Gesetz dessen, was kulturell sag-, denk- und praktizierbar ist.

So hat etwa Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* darauf hingewiesen, wie der Film den Horizont unserer Wahrnehmungsfähigkeit (unsere „Merkwelt“) bereicherte, indem er den Zuschauern durch *close-ups* etwa Details vor Augen rückt oder Bewegungen beschleunigen oder raffen kann.

In Anlehnung an Rudolf Arnheims Buch *Anschauliches Denken* von 1969 forderte Karlheinz Barck 1988, „die historische Entwicklung des ästhetischen Denkens einmal umzukehren: das heißt den Weg, der von der <antiken> *aisthesis* zur philosophischen Ästhetik im 18. Jahrhundert führte, von der sinnlichen Wahrnehmung im allgemeinen zur Betrachtung der Kunst im besonderen.“³ Genau das meint auch Medienarchäologie; so ist die Herausforderung spätestens der digitalen Medien auch eine Herausforderung an eine Ästhetik der Kunst“ <Barck 1988: 2054>. Der Computer schafft insofern ein neues und anderes kulturtechnisches Paradigma, als er die menschlichen Sinne (die Kanäle der *aisthesis*) nicht mehr nur augmentiert wie vormalige Medien im Sinne der Prothesen-Theorie Marshall McLuhans, sondern sie rechnerisch unterläuft - ein Wechsel von epistemischer Dimension, die eine Welt jenseits der Opposition von Ästhetik versus *aisthesis* eröffnet.

Das Modell medienästhetischer Wahrnehmung steht in bester Tradition von Walter Benjamins (Medien-)Geschichte der Sinne. Ästhetik ist heute wieder, was sie vor Kant war: „Theorie der Wahrnehmung“.⁴ Der *aisthetische* Blick ist medienbewußt: wissend, daß im Zeitalter bildgesteuerter Waffen Blicke töten können. Denn jeder technische Blick eröffnet mit dem Kanal der Datenübertragung auch die Option des Rückkanals, wie Bomben, die auf die Radarstrahlen ihrer Erfassung reagieren.

Jenseits der Erzählbarkeit als Medium des Krieges

An die Stelle der Beschreibung (sprachlich oder skizzenhaft) tritt die Messung, und damit Zahlen statt Erzählungen. Fortan werden humane Wahrnehmungsschwellen, mithin also Ästhetik, von der *aisthesis* der Apparate unterlaufen.

Tatsächlich machte erst das Grammophon das Reale des Akustischen,

³ Karlheinz Barck (Rez.), Ein Schritt vorwärts - zwei Schritt zurück. *Ästhetik der Kunst* heute? In: Weimarer Beiträge 34 (1988) 12, 2050-2061 (2053)

⁴ Zitiert nach: Christoph Menke (Rez.), Anmut und Chaos, über: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 1, Stuttgart / Weimar (Metzler) 2000, in: Die zeit Nr. 43 v. 19. Oktober 2000, 54

also auch Geräusche aller Art, aufzeichnenbar, und erweitert damit den klassischen ästhetischen Kanon um eine Aisthesis von *noise* <vgl. Böhme 2001: 26>. In Zeiten der Nachrichtentechnik wird Rauschen selbst zur ästhetischen Praxis, und diese Hinsicht unterscheidet *aisthesis medialis* von der klassisch-ästhetischen Wahrnehmung, in der neuronal zu den sensuellen Daten immer auch schon ihre kognitive Interpretation tritt, bevor sie sich im Bewußtsein zu einem Ton oder Bild zusammensetzen.

Ich denke dabei an die grünstichigen Bilder (übermittelt durch Nachtsichtkameras), wie wir sie aus Golfkrieg I kennen: fast nichts zu sehen. Das Nichts-Sehen zu sehen gebend ist die technische Realität von Bild- oder gar *bildgebenden* Medien (*imaging*).

Die Verwendung von Bildern, die nur noch sensuell unspezifische digitale Datensätze sind, nimmt heute stetig zu, und wenn diese als Erscheinungsbilder auf Interfaces generiert werden (visuelles Sampling), können sie, genau besehen, kaum noch „Bilder“ heißen.“⁵ So galt bereits für die Experimente der Physiologie bei Hermann von Helmholtz, daß das Bild zum Endzustand eines Dispersions- und Abtastungsprozesses wurde. Hilfreich für eine Befreiung des Blicks auf Bilder von hermeneutischen Restriktionen ist in der Tat eine medienarchäologische Ästhetik, die im kalten Blick des Scanners ihren technischen Ausdruck findet. Bei dieser Sehnsucht nach der interessenlosen *Sehmaschine* (auch im Sinne Paul Virilios), nach dem depersonalisierten Blick (welcher mit dem von Überwachungskameras selbst koinzidiert⁶), geht es dabei zunächst um die Befreiung des maschinellen Bildgedächtnisses von der Ausrichtung auf das menschliche Auge, um dann umgekehrt dessen Wahrnehmung seinerseits dementsprechend zu rekonfigurieren - der technologischen *aisthesis* gemäß, mit ungewissen Konsequenzen für Ästhetik oder gar Ethik. Die New Yorker Medienkünstlerin Laura Kurgan hat für die Ausstellung CTRL.Space am Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe (2001/2002) per Internet ein Photo des Satelliten mit dem sprechenden Namen Ikonos vom 15. September 2001 aus 661 Kilometer Höhe bestellt und als Großprojektion installiert. Zu sehen ist Manhattan und ein rauchendes Loch dort, wo bis zum 11. September das World Trade Center stand: „gewaltiger Blickfang, perfektes Dokument des Schreckens <...>. Aber was zeigt, erklärt das Bild wirklich? Kalt ist der Blick aus dem All.“⁷

Medienwissenschaft analysiert einen Bereich der Wahrnehmung, der neben die klassische Opposition von philosophischer Ästhetik (der Kunst) und menschlicher Sinneswahrnehmung (*aisthesis*) tritt: Wahrnehmung *der*, d. h. *durch* Medien, also die genuin mediale

⁵ Siehe Reck, Hans Ulrich: „Bildende Künste. Eine Mediengeschichte“. In: Faßler, Manfred / Halbach, Wulf (Hg.): *Mediengeschichte(n)*, München 1995.

⁶ Siehe etwa Heiner Mühlenbrocks Video: *Das eiskalte Auge* (1989/90), Videokunstsammlung ZKM Karlsruhe.

⁷ Siemes, Christof: „So weit alles unter Kontrolle“. In: *Die Zeit* Nr. 43 v. 18. Oktober 2001, S. 46.

Wahrnehmung - ein Bereich ästhetischer Erfahrung, den erst die technischen Medien erschließen, als Emanzipation von der Exklusivität menschlicher Sinne. Neben den ästhetischen Blick (der Zuschauer) tritt hier der ästhetische Blick der „intelligenten“ Waffen.

Evidenz? Zwischen *live* und Leichen

Als Medientheoretiker betreibe ich eine Archäologie der medialen Gegenwart des Krieges. Sehen wir die Bilder aus Bagdad und den Schlachtfeldern im Irak, die nicht von ungefähr Kriegsschauplätze heißen, kommen sie uns seltsam vertraut vor.

Seit der griechischen Philosophie ist der Diskurs der Wahrheit an die Evidenz, d. h. das Sichtbare geknüpft).

Es war Plato, der letztlich jedes Wissen vom Sehen (Idee / Wurzel *vid-*) ableitete. „Und es war wirklich die `Schau´, die `Theorie´, die das Praktische überwand oder doch in sich `aufhob´“ <Snell 1924: 96>. Tatsächlich führt der Altphilologe Bruno Snell das griechische *gignóskein* (das Erkennen eines Gegenstandes als sein Erzeugen) auf den Zusammenhang mit Begriffen des Sehens, des Auges, zurück.

Vor allem aber ist da noch Hollywood: Kriegsfilme wie *Black Hawk Down* von Ridley Scott über den mißglückten Somalia-Einsatz der USA bieten - übrigens auch dem Kino-Liebhaber Saddam Hussein („Ein tückischer Rückkoppelungseffekt“⁸) - „nicht nur Parallelen zum Irak-Krieg“, sondern liefern „auch jene Bilder, die wir in den Nachrichten vermissen“<ebd.>. Tatsächlich kommt uns diese Situation vertraut vor:

Es war am 11. September 2001 im prächtigen Zentralkino von Riga, wo ich einem Dokumentarfilmfestival beiwohnte, als wir in der Kaffeepause nachmittags von der Leinwand weg vor den Fernsehmonitor gerufen wurden. Und den ersten Anblick haben wir wohl alle so erlebt: ungläubig, daß es sich hier um buchstäblich *breaking news* handelte, trauten wir den Bildern der kollabierenden Twin-Towers von New York nicht recht. Die medialen Bilder werden nicht mehr an der Wirklichkeit gemessen, sondern gerade umgekehrt die Wirklichkeit an den Bildern. Allzu identisch schienen diese Bilder den amerikanischen Katastrophenmovies zu sein, die wir dutzendmal im Samstagabendprogramm auf denselben Fernsehbildschirmen gesehen haben. Und doch wurde in dem Moment die mediale Differenz von Kino und Fernsehen, von Wochenschau und TV-Nachrichten evident. Im Unterschied zum mechanischen Speichermedium Film (auf Zelluloid) ist nämlich das elektronische Fernsehen ein reines Übertragungsmedium, hier technisch analog zum Schwestermedium Radio.

⁸ Peter Zander, Neulich in Mogadischu, in: Berliner Morgenpost v. 5. April 2003, 9

Nun hat aber die Erfindung des Videorekorders und die Einführung der MAZ im Fernsehbetrieb - also die Magnetische Aufzeichnung - auch diese Kategorie wieder verunsichert. Tagtäglich werden wir daran erinnert, wenn einerseits von TV-Auftritten Saddam Husseins berichtet wird, und notorisch der Kommentar erfolgt, daß nicht gesichert sei, von wann die Aufnahmen stammen. Möglicherweise ist Saddam schon tot wie einst Stalin, als sein Weiterleben noch auf Filmkonserven gesichert war.

"Die Menschen, die im Irak unter filmenden Bomben in Echtzeit starben, wurden von der Apparatur schon behandelt wie Menschensimulationen. Uns möglichst nur solche zu zeigen, hat die Militärzensur beschlossen, nichts weniger. Es handelt sich um die Abschaffung sowohl des "authentischen Bilds" (des berühmten Bilds mit "der Hundemarke", der Orts- und Zeitangabe um den Hals) wie um die Abschaffung des Auges als Organ historischer Zeugenschaft." <Theweleit, a. a. O.>

Worin liegt nun der Beweisstatus, die Autorisierung der medialen Bilder? Der abendländische Begriff von „Evidenz“ ist immer noch an die (pan-)optische Praxis, an Augen und (Kamera-)Blicke gebunden. Hauptsache, es gibt „waszugucken“? Erinnern wir uns an Colin Powells Präsentation der „undeniable evidence“ irakischer Waffensysteme vor der New Yorker UN kurz vor Kriegsbeginn: „Die Bilder sind unscharf und schwarz-weiß. Zeigen sollen sie die Genauigkeit der alliierten Bomben.“⁹

Auf der anderen Seite etwa am 23. März 2003 die TV-Ansprache Saddam Hussein an sein Volk nach erstem Bombardement seiner Zentrale in Bagdad. Später werden von Kommentatoren Zweifel geäußert, ob es der echte Saddam war - oder schon tot.

Allerdings gibt es neue Bildanalysealgorithmen zur Verifikation von elektronischen Personenbildern; etwa die Methode Morellis (anhand von Details Authentifizierung, Indizien, Spuren im Sinne Carlo Ginzburgs)

Analog dazu bleibt auch für kritische Zuschauer ununterscheidbar, ob die Ausstrahlung von Saddam Hussein (im Kriegsrat) eine aktuelle, tatsächlich „live“ ist, oder schon ein toter Hussein aus der Konserve.

Wobei auch manifest ist, daß die Autorisation der Qualität *live* für den Betrachter nicht im technischen Artefakt liegt: "Allein aus den Bildern kann er es spätestens mit der Einführung der Magnetaufzeichnung ab 1958/59 nicht entnehmen, ob es sich nicht doch um eine Aufzeichnung handelt"¹⁰; "er kennt keinen Unterschied zwischen der direkten Übertragung und der Übertragung auf *Ampex* mit einem Zwischenraum von zwei Minuten."¹¹

⁹ Web-Austritt von n-tv <24-3-03>, „Bilderserie“

¹⁰ Knut Hickethier, Fernsehen, Modernisierung und kultureller Wandel, in: Flach / Grisko (Hg.) 2000: 18- 36 (32)

¹¹ Egly 1963: 143; dort auch die Hinzufügung: "Und dann darf man nicht veressen, daß ein großer Vorteil des Magnetoskops darin

"One can no longer distinguish, visually or aurally, between that which is reproduced and its reproduction <...> not even discern *that* or *when* reproduction or repetition, in the manifest sense of recording or replaying, is taking place. We must be informed whether or not what we are seeing is "live". <...> we cannot distinguish through our senses alone between what we take to be simply "alive" and what as reproduction, separated from its origin, is structurally posthumous <...> what Derrida called the irreducible "iterability" of the mark." <Weber 1996: 121>

In der Bilderflut, welche die Terroristenattacke auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001 auslöste, kam diese Iterabilität-ohne-Differenz, das Kennzeichen des elektronischen Archivs, erneut ins Spiel - mit Videoaufnahmen jubelnder Palästinenser der Reuters Television Agency auf dem Nachrichtenkanal CNN, die kurz darauf als *re-play* von 1991 im Internet desavouiert wurden - fälschlicherweise, wie sie daraufhin herausstellte.¹² Eine Verschleifung klassischer Zeitebenen zwischen (*a*)*live* und *recorded on tape*: "That is perhaps most uncanny when you hear a program about someone who is dead, and that person's voice is broadcast and is as 'real' sensorially, as 'present', as those who are speaking 'today' and who are alive" <Weber 1996: 160>. In Nachrichtensendungen vermag ein Satz wie *das geschah heute* "einem x-beliebigen Flugzeugabsturz (der nach seiner Bildinformation auch vor 5 oder 15 Jahren sich hätte ereignen können) Brisanz zu verleihen. <...> Gäbe es nicht bestimmte Verifikationsmöglichkeiten, so könnte man sich mit Leichtigkeit vorstellen, daß die Nachrichtensender uns dank ihres Archivmaterials jahrlang mit News versorgen könnten."¹³ Eine Einsicht aus der Frühzeit des Massenmediums, die sich gerade im Verschreiben (?) von individuellem "er" und apparativem "es" sich manifestiert:

"Kann man vom Sprecher, der gerade auf dem Bildschirm erscheint, sagen, es <sic> sei anwesend oder abwesend? Er sei real oder unreal? Wenn ich mir das Schlimmste vorstelle, <...> kann ich ihn momentan, im Verlauf der Sendung, an einem Herzanfall sterben sehen. Ich kann aber auch das lebende Bild eines Menschen vor mir sehen, der in Wirklichkeit schon lange gestorben ist, wenn ich nicht weiß, daß es sich um eine Wiederholung handelt." <Egly 1963: 39>

Der (frei nach Walter Benjamin) *historische Index* der Bilder liegt

besteht, daß es die *live* Sendung viel besser als das Filmband wiedergibt."

¹² Dazu und über die weitere Variante des Vorwurfs, die Szene sei zwar aktuell, aber gestellt worden, die Artikel von Chris Cramer und <Paraphe> miha. in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 224 v. 26. September 2001, 58. Der Berliner Medienwissenschaftler Stefan Heidenreich weist auf einen *terminus post quem* in den besagten Bildern hin: ein Autotransporter einer Reihe, die erst nach 1995 produziert wurde.

¹³ Piero Steinle, Das tägliche Welttheater - die Fernsehnachrichten, in: News. Eine Videoinstallation von Julian Rosefeld & Piero Steinle, Katalog der gleichnamigen Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Heidelberg (Kehrer) 1998, 73-80 (75f)

also für elektronische Bilder gerade nicht in ihrer ikonischen Referentialität. Erst interaktives TV, digitales Fernsehen macht den Test auf die Verizität des *live* durch die Option des technischen und kommunikativen Rückkanals möglich - die Kontrollfrage des Empfängers an den Sender, die Unmittelbarkeit des Feedback als Vetorecht der Gegenwart gegenüber dem medienarchivischen Raum.

In der Berichterstattung durch n-tv ist immer auch ein kleines Bild mit der *live*-Webcam-aus Bagdad eingeschaltet, wo doch die meiste Zeit nichts passiert. Aber damit erfolgt ein unmittelbarer optischer Anschluß; das *live*-Medium TV kommt damit wieder zu sich.

Die *live*-Webcam kommt auch *online* zum Einsatz auf n-tv Homepage. Noch mehr als auf dem Fernsehbildschirm, der im Wohnzimmer steht, haben wir hier am Computer im Arbeitszimmer das unheimliche Gefühl des Direktkontakts mit dem Krieg - ein Direktkontakt, der mit der Konvergenz von TV und Internet am Beispiel des Sendeformats *Big Brother* eingeübt worden ist

So sehen wir also ständige Wiederholungsschleifen der (beeindruckenden) Bilder einerseits; andererseits unterbrochen durch beständige *live*-Reportagen (mit all ihren Störungen als Zeichen von Authentizität, Aura des Realen. Erst in diesen medialen Gewalt-Akten, in den Momenten von Störung und *breakdown* offenbart sich das Medium (frei nach Martin Heidegger). So ist der blinde Fleck im tagtäglichen Gebrauch der Massenmedien tatsächlich der Begriff des Mediums selbst. Medien treten als technische erst im Moment der Störung uns bewußt in Erscheinung.¹⁴

Stellen wir uns die aktuelle Frontberichterstattung auf CNN vor Augen: Ästhetik der digitalen Bilder, deren Pixel-Aufbau noch sichtbar wird, wackelig / Netz- und *online*-Ästhetik. Medienwechsel analog / digital kündigt sich an.

Der Medienwechsel vom Analogen zum Digitalen, die Konvergenz von klassischem Fernsehen und Computer deutet sich im Moment des Umbruchs noch sichtbar an, in seinen Fehlleistungen. Etwa die Übertragung von Frontberichten mit Videophone: sie erfolgt digital, zeigt das Buffering in Form einer Folge von Stillstand und Bewegung des ReporterGesichts; eine unheimliche Robotisierung (theatralische Maskierung, s. o.) der „embedded“ Journalisten.

Totaler Medienkriegseinsatz, genuine Multimedialisierung: abwechselnd n-tv-Berichterstattung vor Ort (Irak) „ISDN“, „Telefon“ (Satellit), Web-Cam. Erinnern wir uns an die extrem merkwürdigen Bilder von nächtlichen Reportern, die in Nahaufnahme über Satelliten-Bildtelefon berichten:

¹⁴ Vgl. Sybille Krämer, Das Medium als Spur und als Apparat, in: dies. (Hg.), Medien - Computer - Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1998, 73-94 (74)

"Schemenhaft und digital verwackelt (wie ein stockender Pixelfluß: womöglich ist auch das simuliert, der Authentizität wegen), sehr dunkel, mit grün hervorstechenden Augen wie auf einem Photo mit Blitzlicht - eigentlich das, was wir uns unter Geister vorstellen, sobald sie "embedded" sind. Hätte VISOMAT nicht besser machen können" <Sebastian Klotz, Email März 2003>

- das Team von VJs in Berliner Clubs. „Wenn das dt. TV/arte so aufgeschlossen weitermachen, werden die im nächsten Krieg nicht mehr Propagandaspezialisten, sondern gleich Videokünstler verpflichtet, „die ihre Gegenbilder senden dürfen“ <ebd.>. So wird aus medialer Aisthesis wieder Ästhetik, nämlich die von Interfaces des Computers (Windows), jenseits des klassischen TV-Monitors. Bei n-tv etwa die Emergenz des *split-screen*: Hier fassen wir schon die Interface-Ästhetik des Computers / Internets; *online*-Ästhetik, infrastrukturell, erobert den TV-Bildschirm. Die Bilder selbst aber werden dadurch immer geteilter / kleiner, gerinnen zum visuellen Zitat.

Reine Sendung: *Echtzeit*

In dem Moment, wenn - wie im historischen und im aktuellen Golf-Krieg - Fernsehkameras in den Kopf einer Flugbombe selbst eingesetzt werden, fallen *event* und *transmission and reception*, *res gestae* und die *historia rerum gestarum* zusammen <Weber 1996: 165>.

In Golfkrieg I (sowie am 11. September 2001) waren es Medienwissenschaftler, die zu den schnellsten Analysten der Lage gehörten: Paul Virilio etwa mit seinem positiven Verhältnis zur Echtzeit (wenngleich aus einer katholischen Sorge heraus).

Und Klaus Theweleit schrieb in *Lettre International* Nr. 12 (1991):

Von "Echtzeit" spricht man, wenn die Computersimulation eines Vorgangs zeitgleich und von gleicher Dauer mit demselben Vorgang außerhalb des Computers in der sogenannten Wirklichkeit ist. Echtzeit findet statt im Kopf der Raketen, die den Flug der Raketen sowohl (nach eingegebenem Programm) simulieren wie auch tatsächlich steuern. Echtzeit findet statt, wenn das gleiche Programm, nach dem die Rakete fliegt, im Quartier des Commander Schwarzkopf im Computer abläuft und die Rakete auf dem Schirm im selben Moment explodiert wie die wirkliche Rakete in ihrem eingegebenen Ziel. Mit LIVE-Übertragung hat das nicht nur nichts, sondern überhaupt nichts zu tun. <...> Ich habe bei den meisten Bildern von Raketeneinschlägen, die das amerikanische Hauptquartier für unseren SONY freigegeben hat, nicht unterscheiden können, ob sie das Bild sind, das die ins Ziel fliegende Rakete aufgenommen hat, oder ob es das Bild ist, das der Pilot auf dem Monitor in seinem Cockpit sieht, oder ein Bild vom Monitor des Computers im Generalquartier. Wenn es das Bild aus der fotografierenden Bombe ist, erleben wir im Moment, in dem es auf dem Bildschirm erscheint, die vollkommene Identität von *Bombe* und *Berichterstatter*. <...> Die Computerbilder vom Krieg löschen die Differenz zwischen simulierten und wirklichen Geschehnissen, die Differenz zwischen geschichtlicher Zeit und technisch-elektronisch simulierter Zeit. Ob etwas geschieht und was geschieht und ob es gleichzeitig geschieht mit dem Moment des Sehens, wird potentiell unentscheidbar.

["Wir sind 'da', wo wir in Realzeit nicht sind, dank der Bilder

oder der technisch hergestellten Beziehung. <...> Wir sind in Realzeit dort, wo die Bomben in Kuwait oder im Irak explodieren. Wir zeichnen Ereignisse, denen wir nicht präsent sind, auf und glauben sie auf eine unmittelbare Weise wahrzunehmen. Doch die Aufzeichnung eines Ereignisses ist, sobald sich Technisches dazwischenschaltet, immer aufgeschobene; das heißt, daß diese *différance* ins Herz der vermeintlichen Synchronie, in die lebendige Gegenwart eingeschrieben ist."^{15]}

Echtzeit, also die Reflexion eines Ereignisses zeitgleich zu dem Moment, wo es geschieht, ist auch unsere Situation: Diese Reden über den Krieg geschehen, während der Krieg geschieht. Die - frei nach Hegel - für Kulturhistoriker konstitutive Nachträglichkeit ihrer kritischen Reflexion, nämlich die Differenz von Geschichte als Ereignis (die *res gestae*) und Erzählung (die *historia rerum gestarum*), kommt somit nicht zustande - noch nicht. Reporter selbst kommen hier zum Kriegseinsatz, womit die Beobachterdifferenz, die *kritische* Distanz, auf der das „draw a distinction“ beruht, fortfällt. Ästhetisierung findet dort statt, wo die kritische Distanz kollabiert - etwa im aktuellen sogenannten *embedded journalism*; insofern ist unsere Matinée, hier und heute, selbst performativ Teil des Themas, das sie behandelt.

„Embedded journalism“? Vgl. die TV-Übertragung von Formel-1-Rennen, die Perspektive aus der Sicht der Fahrer selbst. Kameras im Helm der Rennfahrer: auch Reporter/ Kameras in Panzern und Hubschraubern. An einem Nachmittag des 23. März 2001 erfolgte die Frontberichterstattung amerikanischer und britischer Truppen auf n-tv (also CNN) unmittelbar vom Schießstand im Irak. Danach aber folgte die n-tv-Sportberichterstattung, die Übertragung aus dem Cockpit der Fahrer des Formel-1-Rennens in Malaysia.

Der Begriff der „Selbstmörderbombe“ und des „Suchkopfs“ (die Kamera darin) ist eine metonymische Übertragung von Mensch auf Maschine, wie sie uns auch vom 11. September 2001 vertraut ist.

Was hier stattfindet, heißt in der Logik der Militärs und der elektronischen Übertragungsmedien Unverzögerlichkeit. Auf Englisch liest es sich noch prägnanter: *immediacy*, Im/medialität; die Übertragungskanäle dazwischen werden (scheinbar) zum Verschwinden gebracht, wie sie Harold Innis medienarchäologisch anhand von Papyrus und Papier analysiert hat:

<...> Medien mit einer Raumtendenz (*space bias*). Sie sind zwar weniger beständig, aber besser geeignet, räumliche Entfernungen zu überwinden. Auf den Raum bezogene Medien begünstigen die räumliche Ausdehnung von Wissen und Macht. Sie schaffen ausweitende Reiche

- buchstäblich im Sinne des lateinischen Begriffs *imperium*, das ja

¹⁵ Jacques Derrida / Bernard Stiegler, *Echographien. Fernsehgespräche* [*Échographies de la télévision, Paris: Gallimard, 1996], Wien (Passagen Verlag) 2006, Kapitel "Spektrographien", 131-150 (144)

nicht so sehr ein Reich in seiner territorialen Ausdehnung, sondern die Reichweite von Befehlsgewalt meint, in hoher Abhängigkeit von Straßen etwa und Kanälen. Und das in Opposition zum Inhaltismus der gängigen Medienanalysen.¹⁶ Marshall McLuhan schrieb 1970, daß „der `Inhalt´ jedes Mediums der Wesensart des Mediums gegenüber blind macht“. So daß Medientheorie genau hier ihren Platz findet: das sehen zu machen, wofür der alltägliche Medienkonsum blind ist. Samuel Weber fragt an dieser Stelle nach der "distinctive specificity of the medium" Fernsehen: die reine Sendung.

Die Gedächtnislosigkeit von Fernsehen wird durch die „Permanenz des Sendens“ vergessen (gemacht) <Hickethier: 424>. So ist der sogenannte Inhalt, die semantische Botschaft, in ihrer Formatierung nicht hinreichend, aber wesentlich Effekt der Medialität seiner Hardware. Der nicht-inhaltistische Zugriff darauf ist die Tugend von Medienarchäologie im Unterschied zur Kommunikationswissenschaft. Die Kriegsästhetik ist hier längst alltäglich, pop-kulturell wie der TV-Kanal MTV:

"The segmented medium, as mosaic of fragments: not sense but sensation. Energy, speed, image, youth, illusion, volume, vision, senses, not sense. <...> it is, it does, but it does not mean."¹⁷

Börsenkurse: Notizen laufender Ereignisse

„Der Handel wird zur Zeit allein von den Fernsehbildern getrieben“, lautet ein Kommentar auf n-tv, am 9. April 2003, 15:35 Uhr. Der n-tv Nachrichtensprecher kommentiert ferner einen Beitrag über die Börsen-Kultur im Verlauf des Irak-Krieges (von dem der Sender selbst ein Teil ist) am 11. April 2003: „Die Börse handelt eben mit der Zukunft, nicht mit der Gegenwart“ – schierer Optionismus. Medientheorien entdeckt unerwartete Zusammenhänge: den von Geld-als-Medium der Zirkulation (speichern, übertragen), Börsenkursen, und der Bilderzirkulation in TV und Massenmedien.

Die Laufzeilen unter den Bildern bei n-tv geben parallel Meldungen zum aktuellen Irak-Krieg und Börsenkursdaten zu lesen; die Kontiguität kommt gelegentlich zum Kurzschluß. Die Zusammenfügung von Kriegsberichterstattung und Börsenkursen sowie das unmittelbare Umschalten von Kriegsfrontbericht zu Börsen zeitigt eine unmittelbare Korrelation zwischen Meldung eines irakischen Raketeneinschlags in Kuwait und dem Börsenindex – der damit zum Seismographen des Krieges selbst wird, zur kymographischen Kurve. Die Reisebranche reagiert positiv, kaum daß Erfolge der US-Truppen sich manifestieren (21. März 2003).

¹⁶ Samuel Weber, *Television: Set and Screen*, in: ders., *Mass Mediauras*, Stanford UP 1996, 108-128 (108)

¹⁷ John Fiske, *MTV: post-structural, post-modern*, in: *Journal of Communication Inquiry* (1986), 77

Der kalte Blick (Auge / Maschine)

Der kalte, asemantische Blick, also die Assimilation an mediale Aisthesis, rückt an die Stelle kritisch-journalistischer Ästhetik. Der Ort technischer, also im Sinne medialer Standardisierung gleichgültiger Bilder ist nicht mehr exklusiv der humane Augenblick, wie es ein Photochemiker bereits 1873 erkannte: Der photographischen Platte ist alles gleichgültig.¹⁸ Diese non-diskursive Gleichgültigkeit - und wie man über sie reden kann - ist die Herausforderung des medienarchäologischen Blicks. Der archäologisch distante, weil apparatebasierte Blicks von Medien macht alle Objekte zu reinen Signalmengen. Ganz wie Ernst Jünger die „optische Distanznahme“ und die „kalte Person“ forderte¹⁹, wird so der kontextabhängige Diskurs durch apparative Beobachtung ersetzt.

Der mediale Blick, als Waffe, macht keinen ästhetischen Unterschied (auch nicht den zwischen militärischen Objekten und Kollateralschäden). William Henry Fox Talbot, der zusammen mit dem Franzosen Daguerre an der Wiege der Lichtbildkunst steht, schreibt 1840: „The instrument chronicles whatever it sees, and certainly would delineate a chimney-pot or a chimney-sweeper with the same impartiality as it would the Apollo of Belvedere“²⁰. Dieser ästhetisch kalte Blick der Kamera steht im fatalen Verbund mit *television guidance systems* für Raketen und Torpedos.²¹

Ernst Jünger beschreibt diesen kalten medienarchäologischen Blick, als er in § 74 von *Der Arbeiter* die audiovisuell-mediale Übertragung von Ereignissen nicht primär semantisch, sondern nachrichtentechnisch definierte. Die CNN-Direktübertragung der terroristischen Vernichtung der Zwillingstürme des World Trade Centers in New York am 11. September 2001 hat seine folgenden Sätze reaktualisiert: „Es hat etwas Beängstigendes und erinnert an das stumme Aufglühen von Signallampen, wenn plötzlich irgendein Ausschnitt dieses Raumes, sei es eine bedrohte Provinz, ein großer Prozeß, ein Sportereignis, eine Naturkatastrophe oder die Kabine eines Ozeanflugzeuges, zum Zentrum der Wahrnehmung und damit auch der Wirkung wird, und wenn sich ein dichter Ring von künstlichen

¹⁸ Freundlicher Hinweis Peter Geimer (Berlin)

¹⁹ Dazu Daniel Morat, „Die Vervielfältigung der Bilder und die „optische Distanznahme“ der Gesellschaft. Medientheorien von Benjamin, Jünger und Kracauer in den zwanziger Jahren“, auf der Tagung: Kommunikation als Beobachtung - Beobachtung von Kommunikation. Wechselwirkungen von Medientheorien und kommunikativen Praktiken in der „kommunikologischen Sattelzeit“ (1880-1960), *Arbeitskreis Geschichte und Theorie*, Göttingen, März 2001

²⁰ Ebd., Text zu Tafel II „View of the Boulevards at Paris“.

²¹ Uricchio, William: „Technologies of time“ (draft version), demnächst in: Olsson, J. (Hg.): *Visions of Modernity*, Berkeley; im Internet unter: <http://www.let.uu.nl/~william.uricchio/personal/OLSSON2.html>

Augen und Ohren schließt.“ Denn dies alles wird „eingefangen und gespiegelt durch ein Medium von unerbittlicher Präzision“ – im Sinne von medienarchäologischer Aufklärung.

Aristoteles schreibt im ersten Buch der *Metaphysik* eine Zuständigkeit, eine *epistéme* <...> *theoretiké*, die das *theorein* vermag, „d. h. auszuschaun nach etwas und dieses, wonach sie Ausschau hält, in den Blick zu nehmen und im Blick zu behalten.“²² Die theoretische Neugierde der abendländisch-neuzeitlichen Kultur aber, welche Hans Blumenberg eloquent analysiert hat, findet ihr Äquivalent im „Blick“ sogenannter intelligenter Bomben.

Derselbe Blick findet in anderen Bereichen unserer hochtechnischen Wirklichkeit längst statt. Lassen Sie mich einen kurzen Video-Ausschnitt aus dem Film von Harun Farocki einspielen, der (2001) den Titel *Auge / Maschine* trägt. Er beginnt mit Bildern aus dem Golfkrieg von 1991, die uns zunächst vertraut erscheinen – um uns dann aber darauf hinzuweisen, daß die medialen Technologien des Krieges längst in der Infrastruktur unseres Alltags eskaliert sind, in der zivilen Produktion, angefangen von autonomen Verkehrsleitsystemen über die minimal-invasive Endoskopie in der Medizin bis hin zur chirurgischen Ästhetik aktueller Invasionen von *cruise missiles*.

Am Ende aber steht gar kein Blick mehr, denn der Begriff des „Blicks“ selbst wird metaphorisch; technische Systeme kommunizieren untereinander, Signale werden abgeglichen; gar kein „Auge“.

Denn in GPS als Steuerorgan solcher Waffen werden gar keine Bilder mehr prozessiert, sondern topologische Daten – eine neue, intelligente Form der Blindheit. Farocki selbst, der zuvor schon ein Werk namens *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* produzierte, muß daher scheitern mit seinem eigenen Aufklärungsmedium des Bildes, des Films.

In seinem Essay über *Den Erzähler* konstatiert Walter Benjamin, die Kategorie der Erfahrung sei im Kurs gefallen. Er schrieb dies unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs, aus dem die meisten Soldaten traumatisiert, also stumm zurückkamen. Die Unerzählbarkeit der Erfahrung des Grabenkrieges wurde durch die Flut zeitverzögerter Kriegsliteratur nur scheinbar aufgehoben.

Benjamin zufolge ging damals „das Vermögen, Erfahrung auszutauschen“ – also die Kunst des *Erzählens* – verloren. An die Stelle diskursiver Kommunikation treten alternative, medial vermittelte Formen des Austauschs – digitales *Zählen*.

Es gibt derzeit zwei Begriffe von Medien: den publizistischen und den archäologischen. Der erste zielt auf die Oberfläche, das

²² Martin Heidegger, Was ist das – die Philosophie?, Vortrag August 1955 in Cerisy-la-Salle, Pfullingen (Neske) 1956, 9. Aufl. 1988, 16

massenmediale, propagandistische Interface des Krieges; der andere analysiert die dahinter stehende Logistik, vergleichbar mit den vor den Usern fast systematisch (Apple, MicroSoft) verborgenen Computerprogrammen.

Solange aber *theorein* dem Paradigma und den verinnerlichten Metaphern des Sichtbaren, des Einsehbaren, der Anschauung verhaftet bleibt, entzieht sich ihm die Ästhetik der Zahl, die - mit Aristoteles - ja erst die Zeit *dia nou* definiert; Zeit ist damit das mediale Substrat des Zählens <Georgiades 1985: 28 u. 31>. Theorie muß sich also auf eine Medialität einlassen, die sich (mit Descartes) von der Freude der Griechen am Visuellen, am Geometrischen <Georgiades 1985: 70> löst, um nicht blind zu sein für die mathematische Lagebestimmung der neuzeitlichen Medienkultur.

„Ungefähr gleichzeitig mit der *historía* am wesentlichen Rande des Griechentums bildete sich in Unteritalien eine andere Wissenschaft, deren Inhalt fundamental von der *histoía* verschieden war, und deren Bezeichnung *‘tà mathémata’* auch sprachlich anderes Gepräge trug“ <Snell 1924: 71> - verbunden mit dem Namen Pythagoras. „Als empirische Wissenschaft konnte auch die *historía* keine absolute Gewißheit bringen, die lag allein im Mathematischen“ <Snell 1924: 96>. Insofern *aisthesis medialis*. Mit dem Rechner aber kehrt die Idealität der philosophischen Ästhetik (seit Baumgarten) auf unerwartete Weise, als *re-entry* wieder ein: als mathematisches Kalkül, mathematische Eleganz.

GPS-gesteuerte Projektile operieren tatsächlich metergenau; nicht mehr *image-based* wie noch in Golfkrieg I. Unanschaulich, anästhetisch.

Die Bilder aus Golfkrieg I haben uns mit der „Ich-Perspektive“ der Bombe vertraut gemacht. Cruise Missiles mit internem Bildabgleich basieren auf „operativen Bildern“ (Farocki) zur Überprüfung einer zuvor determinierten Operation. Hier „erwachen“ die Projektile; das Bild selbst wird zum Projektil.

Laut Paul Virilio, in seiner Schrift *Krieg und Kino*, ist für Militärs die Funktion des Auges immer schon die Funktion der Waffen. Beispiel Stuka-Bomber WKII: stürzt hinab auf Soldatenmenge, die dann zersteubt, „wie eine aufblühende Rose“. „Wenn Blicke töten könnten“ - zwischen Lust einerseits, Voyeurismus andererseits, Zieltreffer.

Michel Foucaults prägte den Begriff vom „klinischen Blick“ in seinem Werk *Die Geburt der Klinik*; vgl. die sogenannte „non-invasive Chirurgie“ im Dienste des Menschen, diskursiv umgepolt.

Solche Bilder werben bereits für die nächste Phase industrieller Bildverarbeitung, die sogenannte C3I-Technologien: „Command, Control, Communications and Intelligence“.

„Die Maschinen arbeiten nicht länger blind“ (Farocki);
elektronische Aisthesis tritt in Konkurrenz zur humanen Ästhetik.
Gerade in Dresden erinnert man sich, daß von britischen Bombern im
Zweiten Weltkrieg zunächst Leuchtbomben geworfen werden, die das
eigentlich zu bombardierende Ziel zu identifizieren erleichtern -
das, was zynisch „Christbäume“ hieß. Folgte konsequent das
Lametta, nämlich Aluminiumstreifen, ausgestreut zur Ablenkung und
Brechung der deutschen Radarstrahlen. Doch vor wenigen Tagen
wurde der US-Vormarsch auf Bagdad von einem Sandsturm aufgehalten;
hier liegt die Differenz zwischen Kriegsspiel und Realität, also
das, was der preußische Kriegstheoretiker Clausewitz die
„Friktion“ nennt. Was also bleibt, ist eine Differenz zu Medien
namens Welt - das Vetorecht des Materialen der Physik gegenüber
ihrer medialen Kontrolle.