

Dimension unseres Selbst- und Weltverhältnisses, an dem wir mitgestalten. Jedes Sehen als Wahrnehmungsakt ist ein in sich differenzierter, sich artikulierender und kontextueller Vorgang: ob wir nun etwas erblicken, uns *erblicken* lassen, geblendet werden usw. Hören ist ein spezifisches Hören in unterschiedlichen Modalitäten, ein *Hinhören*, *Überhören*, *Anhören*, ein Lauschen auf Stimmen, ein Eintauchen in eine Geräuschkulisse oder Klanglandschaft. Dass mit diesen Akmodalitäten auch das Wahrgenommene unterschiedliche Gestalten annimmt, zeigt die allgemeine mediale Struktur der Verschränkung des „Wie“ mit dem „Dass“. Erfahrung und Wahrnehmung sind medial strukturiert. Wenn nun alle Erfahrungen medial strukturiert sind, dann setzt sich diese Strukturierung auch auf neue und andere Weise in der Welt eigenständiger Medien fort.

Nachgegangen werden soll der These, dass eine technische Welt ohne humane leibliche Referenz und Wahrnehmungsregister nicht denkbar ist. Wie die Wahrnehmung genealogisch organisiert und strukturiert ist, soll mit Merleau-Ponty besprochen werden, bevor wir der historisch angelegten Frage nach einer Entsinlichung bzw. Versinnlichung in den Medien nachgehen und in einem weiteren Schritt die technisch-reproduzierte Stimme mit der „natürlichen“ Stimme vergleichen.

1. Wie wir sehen und hören

Merleau-Ponty hat sich mit den Grundstrukturen und Organisationsweisen der Wahrnehmung wie dem Sehen und Hören auseinandergesetzt. *Wie* sich mittels unserer Sinne die Welt und unser Selbstverhältnis artikuliert, diese Fragestellung steht im Mittelpunkt seiner phänomenologischen Beschreibungen. Sie richten sich kritisch gegen einseitige wissenschaftliche Re-Konstruktionen der Sinne, wie man sie in positivistischen oder intellektualistischen Traditionen der Wahrnehmungspsychologie oder -physiologie vorfindet.

In seinen deskriptiven Studien von sinnlich-leiblichen, sozialen, sprachlichen und intellektuellen Phänomenen artikuliert er ihre lebensweltliche, d.h. naturhafte, zugleich auch sozio-kulturelle und geschichtliche Bedingtheit. Diese ist die nicht hintergehbare Voraussetzung jeder phänomenologischen Forschung und macht ihre Perspektivität und Standortgebundenheit aus. Darin unterscheidet sich eine phänomenologisch orientierte Forschung von den nicht haltbaren Objektivitätsansprüchen klassischer Forschung.

Um den „Sinn der Sinne“¹ beschreiben zu können, sucht er mithilfe der Humannwissenschaften und oftmals auch kritisch gegenüber ihren Deutungen Grenzfälle der Desorganisation und Des-Integration auf, also Pathologien des Sehens, Denkens, Bewegens usw. Sie zeigen, wie etwas funktionieren sollte, weil es nicht mehr funktioniert. Es treten an den Störungen in prägnanter Weise die ansonsten anonym funktionierenden Ordnungen und Sinn(es)weisen zutage. Damit ist die Phä-

¹ Merleau-Ponty bezieht sich wiederholt auf die Untersuchungen von Erwin Straus zum Empfinden: *Vom Sinn der Sinne*, Berlin 1956.

nomenologie (zugespielt formuliert) auch eine Art von „experimenteller Forschung“, die das Feld unserer sinnlich-leiblichen und kulturellen Ordnungen erkundet und danach fragt, was die Störungen und Irritationen für Erfahrungen und Widerfahrnisse bedeuten und wie sie Lernprozesse in Gang setzen. Die umfangreichen Studien zur Ästhesiologie von Merleau-Ponty kommen allgemeinen und zugleich nicht zu fixierenden, sondern changierenden, ambivalenten und vieldeutigen Strukturen unseres Welt- und Selbstverhältnisses auf die Spur. Die Essenz dieser neuen Phänomenologie ist, dass das „Ereignis“ des Sinnes, also die Genealogie, wie z.B. das Sprechen als konkrete Handlung, die Sprache als Ordnungszusammenhang überschreitet.

Um den Zusammenhang der Wahrnehmung von Hören und Sehen in den neuen technischen Medien zu verstehen, sind die Studien von Merleau-Ponty zum Empfinden und der synästhetischen Wahrnehmung von zentraler Bedeutung. Sie zeigen uns, dass die synästhetische Wahrnehmung nicht eine Ausnahme, sondern die Regel ist und die Sinne untereinander kommunizieren. Besonders deutlich wird das, wenn ein Sinnessystem zusammenbricht, wie es in der Desorganisation beim Blinden oder Tauben anzutreffen ist. Auch neue technisch medial erzeugte Sinneserfahrungen ver-rücken vertraute funktionierende Ordnungen und Phänomene. Man denke an die Erfindung des Telefons, die das Hören und Sehen voneinander trennt. Oft sind wir überrascht, wenn sich das Bild, das wir uns an Stelle des absenden anderen Körpers machen, in der Regel nicht mit der realen Person deckt. Genauso verunsichert uns umgekehrt, wenn wir unsere eigene Stimme auf einem Aufzeichnungsmedium als fremd wahrnehmen.

Wie kommunizieren die Sinne in solchen Grenzsituationen untereinander? Unsere Sprache gibt uns in dieser Hinsicht bereits eine Menge Hinweise. Sie beschreibt, wie wir z.B. „grelle“ Töne sehen und „harte“ oder „laute“ Farben hören. In einem Beispiel von Merleau-Ponty erhört man am Geräusch eines Wagens die Härte und Holprigkeit des Pflasters. Im Hören unterscheide ich zwischen weichen, dumpfen oder trockenen Tönen. Das Hören kommuniziert demzufolge mit den taktilen, visuellen Sinnen und moduliert so die Erfahrung der Dinge in ihrer Eigenart nach. Das heißt, sie öffnen sich der Struktur der Dinge (PHW 269). Die Sinne kommunizieren in der Wahrnehmung miteinander, ähnlich wie beide Augen im Sehen oder beide Ohren im Hören zusammenwirken. Sie kommunizieren also dadurch, dass der Leib nicht eine Summe nebeneinander gesetzter Organe, sondern ein synergetisches System ist, dessen sämtliche Funktionen in der umfassenden Bewegung des Zur-Welt-seins übernommen und verbunden sind. Das Fundament der Einheit der Sinne ist die Bewegung. Damit ist nicht die objektive Bewegung und Ortsveränderung gemeint, sondern der lebendige Bewegungsvollzug im Modus der gelebten Zeiten, d.h. der Übergangssynthesen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Wir bewegen uns in der Welt, weil wir dort etwas zu tun haben, und entwerfen uns in der Bewegung auf die Welt hin.

Ein Beispiel, wie die Sinne miteinander kommunizieren, sucht Merleau-Ponty in der Erfahrung mit synchronisierten Filmen. Darin erfahren wir die Differenz zwischen agierendem Leib und der ihm „gefühlten“ Stimme. Hören und Sehen

Sinne und Stimme in der Welt der Medien

Wie künstlich und technisch mediale Umwelten und Praxen heute auch immer sind, sie lösen sich niemals vollständig von leiblich dimensionierten taktilen, visuellen, räumlichen Medien. Oft scheint es, als ob diese neuen Medien auf eine andere und neue, sogar verwirrende Weise das Zusammenspiel der sinnlich-leiblichen Register von Sehen, Hören, Sprechen, Tasten in ihren ästhetischen Gestalten und Formen wie Schrift (Symbol), Kunstwerk (Sehen und Tasten), Ton (Musik und Stimme) organisieren und damit tradierte kulturhistorische Hierarchisierungen und isolierte Betrachtungen in Frage stellen. Die Kunst der neuen, multimedial erzeugten Welten besteht nicht selten darin, ihr „Original“ nicht bloß zu kopieren, sondern „wirklicher“ werden zu lassen, also sie zu übertreffen. Virtuelle Figuren und Umwelten sollen möglichst „echt“ wirken; künstlich hergestellte Stimmen sollen möglichst „natürlich“ klingen, ja vielleicht sogar eine höhere Transparenz und Ausdruckskraft gewinnen, wenn sie auf „High Fidelity“-Niveau gebracht werden. Um diese neue künstliche „Natürlichkeit“ zu erreichen, werden die verschiedenen medialen Technologien miteinander vernetzt. Das ist kein einfaches Unterfangen. Will man zum Beispiel in anspruchsvollen und „realitätsnahen“ Computersimulationen unsere leiblich-sinnliche Bewegungs- und Ausdruckswelt nachstellen, in der alle unsere Sinne miteinander verschränkt sind, dann bedarf es zuerst einmal eines gewaltigen Aufwandes an feinschrittigen und raffinierten Beobachtungen, und dann folgen sie rekonstruierende Übersetzungen in komplizierte Rechenoperationen samt dafür nötigen riesigen Rechnerleistungen. Geht (so können wir fragen) damit in gewisser Hinsicht die Rehabilitierung unserer Sinne einher, wenn sie zum Maßstab ihrer virtuellen Rekonstruktion gemacht werden? Oder müsste man sogar den Verdacht mit Blick auf die medial-virtuell rekonstruierte Perfektionierung und Steigerung ihrer Erscheinungsformen formulieren, ob nicht die neue, künstlich erzeugte „Natürlichkeit“ die originäre Natürlichkeit als schwachen Abglanz von „Wirklichkeit“ in den Schatten stellt: wenn die „High Fidelity“-Tonwelt zum Maßstab der Tonmeister wird; wenn die künstliche erzeugte Stimme aus dem Rechner suggestiver klingt; wenn die Bewegungssimulation „flüssiger“ und zugleich transparenter als die natürliche Bewegung erscheint?

Erfahrungsvollzüge wie das Hören und das Sehen partizipieren an dem grundlegend medial angelegten Verhältnis des Menschen zur Welt. Wir sehen und hören immer im Modus des „als“ und „wie“ etwas in Erscheinung tritt, das heißt im Modus eines bestimmten Sinnes der Sinne, auch wenn sie im Alltag synästhetisch zusammenwirken. Medialität der Welterfahrung ist also nicht, was als neue Technik erst heute von außen in unser Weltverhältnis einbricht. Sie ist die grundlegende

treten auseinander, die Rhythmen und Bewegungen „passen“ nicht zueinander: wir sehen etwas *Anderes*, als wir hören. Der Vergleich der synchronisierten Stimme mit der „originalen“ Stimme führt häufig zu Überraschungen. Es ist dann so, dass wir eine filmische Szene ganz anders „verstehen“. Die Tonfärbung oder -höhe, der Klang oder Duktus einer Stimme sind innig mit seinem leiblichen Ausdruck und seiner Gestalt verschränkt. Sie sind ihm eigentümlich, ob wir ihn nun synchronisiert oder original hören. Unser gewohntes Sehen und Hören wird durch den Wechsel der Stimme gestört und irritiert. Das Passungsverhältnis zwischen Stimme und leiblichem Ausdruck stimmt nicht mehr und befremdet. Nimmt man dann den Ton noch weg, so entgeht einem nicht nur der Sinn der Rede, sondern das Gesamtgefüge verwandelt sich, die Figur wirkt flacher und verwischter. Merleau-Ponty beobachtet daran: „Das Wort übernimmt die Geste, die Geste das Wort, beide kommunizieren untereinander durch meinen Leib.“ (PHW 274) Somit ist der Leib bezüglich der wahrgenommenen Welt „das Werkzeug all meines Verstehens überhaupt“ (PHW 275). Bevor etwas intellektuell reflektiert ist, ist er es, der sich bereits eingestellt hat und etwas Wahrgenommenes zu einer Synthese bringt. „In der Wahrnehmung denken wir nicht den Gegenstand und denken uns nicht als ihn denkend, wir sind vielmehr zum Gegenstand und gehen auf in unserem Leib, der mehr als wir selbst von der Welt und von den Motiven und Mitteln weiß, um sie zur Synthese zu bringen.“ (PHW 279)

All diese Beispiele zeigen uns, dass die ursprüngliche Wahrnehmung als nicht-thetische, vor-objektive und vorbewusste Erfahrung wirksam ist. Die Frage stellt sich hier nun insbesondere, wie sich diese grundlegenden Annahmen in Hinsicht auf die neuen Medien behaupten bzw. neu stellen. Oder verlieren sich diese Bezüge im „Überall“ des Netzes? Am Beispiel Stimme soll dies im Weiteren erörtert werden.

2. Stimme als und im Medium

Die Stimme ist ein wesentlicher Bestandteil und Träger von Informationen. Sie ist zudem selbst an Kommunikation beteiligt, sie ist also selbst auch Information, Geste und Ausdruck. Über Stimme zu sprechen findet *in* und *mit* der Stimme statt. Darin ist ein Moment der leiblichen Doppelung enthalten, das jedoch nicht zur Deckung kommt (SU 311). Stimme entzieht sich einer eindeutigen Verortung. Sie erscheint als Selbstpräsenz, indem ich mich selbst sprechen höre, und zugleich als Fremdheit, indem ich mich selbst sprechen höre, wie ein anderer mich hört. Hören ist responsiv, es ereignet sich als Antwort auf einen Anspruch, der vom Anderen ausgeht, welches auch das eigene Andere sein kann.² Es gibt eine Differenz zwischen der Gehörten und der gesprochenen Stimme. Die Stimme un-

terliegt einem ständigen Wandel im Laufe der eigenen Entwicklung und der gesellschaftlichen Verhältnisse und zeigt darin ihre Vielschichtigkeit. Sie erscheint in ihrer Körperlichkeit, hat Alter, Geschlecht und Identität, sie hat Klang und Sinn, Ton und Bedeutung gleichzeitig. Über Stimme lässt sich nur reden, wenn man das Hören mit bedenkt. Reflektiert wird von daher die Stimme als vergesellschaftete, technisch-medial reproduzierte, als leibliche in lebensweltliche Bezüge eingebettete Stimme und als Thema unserer Hörgewohnheiten. In technischen Medien wird eine andere Wirklichkeit der Stimme produziert. Stimmen können medial verändert werden, das Hören jedoch nicht, aber natürlich die Hörgewohnheiten. Stimmen (wie auch immer medialisiert) müssen gehört werden und bedürfen gerade deshalb des Rückgriffs auf die kommunikative Situation des leiblich-sinnlichen Zuhörens.

3. Medialer Zugang zur Welt

Medien hat der Mensch immer schon verwendet, um sich über seinen Körper hinausgehend Ausdruck zu verschaffen, sich zu inszenieren oder seine Arbeit zu erleichtern. D.h. der Zugang zur Welt ist immer schon vermittelt und medial. Medien bringen das *Wie* ins Spiel, nämlich die Mittel, Wege und Verfahren, um sich zu entäußern und auszudrücken.³ Waldenfelds weist unter Bezugnahme auf Merleau-Ponty auf die Grundsituation des Menschen als Lebewesen hin, das auf der Schwelle von Natur und Kultur existiere.⁴ Weder geht der Mensch gänzlich in die Natur ein, noch lässt ihn seine leibliche Zugehörigkeit zur Natur aus dieser gänzlich heraustreten. Natur und Kultur sind nicht voneinander zu trennen, sie durchdringen sich (vgl. PHW 224, SU 319). Diese Ambivalenz verweist uns auf die grundlegenden Medialität unseres Zugangs zur Welt, wie sie sich z.B. schon über den Körper oder die Sprache vollzieht. Medien sind aber auch eigenständige materiale Formen, ohne die es bestimmte Sinnkonfigurationen nicht gäbe. Medienwelten sind so gesehen nicht bloß als Ersatz für leibliche Vorgänge zu sehen, sondern fungieren als etwas, das für etwas Anderes steht und dadurch etwas Eigenes vorstellt. Beispiele sind technische Apparaturen, abstrakte Symbolsysteme etc.

4. Vorgänge der Ent- und Versinnlichung in den Medien

In der Medienlandschaft des 21. Jahrhunderts nimmt der Trend zur Künstlichkeit und Virtualität durch neue Medientechnologien zu. Er scheint die leibliche Präsenz des Menschen weit hinter sich zu lassen, indem, wie wir oben gezeigt haben, sie oft auch als Referenzpunkt zur eigenen Perfektionierung benutzt wird. Mit fortschreitender Technisierung weisen die neuen Medien körperanaloge Formen auf, die sich

2 Vgl. hierzu Bernhard Waldenfelds, *Antiautorregieren*, Frankfurt am Main 1994, besonders S. 487–496 („Stimme, Gehör, Echo“), ferner auch von Bernhard Waldenfelds, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt am Main 2004, Kap. VII: „Medialer Widerhall der Stimme“.

3 Vgl. Waldenfelds, *Aufmerksamkeit*, a.a.O., S. 113–120.

4 Vgl. Waldenfelds, *Sinnesquellen*, Frankfurt am Main 1999, S. 94.

im Vollzug der Ausdifferenzierung immer mehr von einer leiblichen Organisation entfernt haben. Die Maschine bzw. Technik ersetzt leibliche Vorgänge, indem sie den leiblichen Umgang mit ihnen nicht außer Kraft setzt, sondern auf einer reduktionistischen Stufe konserviert: Das Handwerkliche verschwindet im Bedienen einer komplexen Maschine; das Live-Orchester wird konserviert und synthetisiert. Das abstrakte Sehen über Menüs und Anzeigen auf Bildschirmen oder das rudimentäre Bedienen von Hebeln und Schaltern oder Tastaturen und der „Maus“ kennzeichnen den Umgang mit Medien. Wird der Leibkörper zum Anachronismus? Es findet eine Verkörperung in die Medien statt und gleichzeitig eine Entkörperung leiblich-sinnlicher Vorgänge. Für den Prozess der technischen Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert heißt dies, dass die explorativen Wahrnehmungsprozesse immer mehr den Weg über die abstrakte, metrisch visualisierte Realität der Instrumentenwahrnehmung nehmen. Die unhintergehbare Situation der Anwesenheit des Anderen bzw. die materiale Welt der Dinge, die an sinnliche Wahrnehmungen gebunden sind, wird über virtuelle Einflüsse und Manipulationen abgeschnitten. Im Umgang mit elektronischen Medien kann man nicht immer wissen, welchen Präsenzstatus Texte, Reden, Klänge oder die Bilder in dem Medium haben. Handelt es sich um eine Live-Aufnahme? Oder um eine Aufzeichnung, die gekürzt oder geschnitten wurde, oder um eine fingierte Situation? Haben wir es mit einer Computersimulation zu tun? Sind die Worte, die wir hören, in einer realen Zeit hinter- oder voneinander gesprochen oder bereits technisch zusammengesetzt etc.?

Wir erleben keinen völligen Ersatz der Sinne, sondern auf der Seite des Rezipienten eher eine Reduktion und zugleich eine symbolisch-abstrakte Verdichtung der sinnlichen Wahrnehmungsgehalte, wie sie sich z.B. über Zahlenskalen für Zeitdauer, Lautstärke u. a. zeigen. Zugleich geschieht auf der Seite der Medien die Substitution, die jedoch ohne die organischen Normierungen (damit überhaupt etwas *geschehen* werden kann) der sinnlichen Wahrnehmung nicht existieren kann. Zu unterscheiden sind in diesem Zusammenhang die Wahrnehmungsakte von dem Wahrgenommenen. Es sind dann die Wahrnehmungsakte, deren sinnliche Fülle sich entleeren, wie wir es schon in der Literarisierung der Erfahrung beobachten können. Stattdessen nimmt die kognitive Struktur zu. Es müssen Skalen, Anzeigen und Symbole interpretiert und entschlüsselt werden, um Auskunft über das zu erhalten, was sie repräsentieren bzw. messen. Dies untermauert die These, dass sich eine technische Welt *ohne eine humane leibliche Referenz und Wahrnehmungsregister* schwerlich vorstellen lässt. Sie würde ohne den leiblich präsenten Leser, Hörer und Zuschauer ins Leere gehen.

5. Wirklichkeiten und Möglichkeiten

Die Erfahrungen, die in den neuen Technologien aus ihren ursprünglichen Kontexten gezogen und künstlich auf neue Wirklichkeiten ausgerichtet werden, verändern unsere Wahrnehmungswelt und auch die Möglichkeitsbedingungen der Erfahrung. Die erlebbare Welt zeichnet sich dadurch aus, dass ihre Möglichkeiten

innerhalb konkreter Situationen gewonnen werden. Die virtuellen Welten hingen basieren auf kalkulierten und kontextunabhängigen Situationen. Die Medien „lockern die Verankerung im Hier, indem sie Möglichkeiten des Daseins freisetzen und den Spielraum der Erfahrung teils erweitern, teils vervielfältigen“.⁵ Das unmittelbare Erleben, das wir nicht zum Gegenstand haben, wird zum Gegenstand eines Metawissens und einer Beobachtung.

Im Zentrum für Medien und Neuere Technologien in Karlsruhe hat mich eine Installation besonders täuschen können. Auf eine Wand in einem kleinen verdunkeltem Raum wird eine Tür projiziert, die sich irgendwann mal öffnet, und ein Kind scheint hereinzuhüpfen, die Tür schließt sich wieder. Für einen Moment habe ich geglaubt, es sei wirklich eine echte Tür, die sich öffnet. Die Dunkelheit des Raumes versperrte mir für diesen Moment die Möglichkeit der dreidimensionalen Sichtweise. Die „Täuschung“ gelingt hier nur, wenn der Wahrnehmungsmodus auf das „Sehen“ eingeschränkt ist. Die Simulation ist dann als immanente Steigerungsmöglichkeit zu betrachten, die vorhandene Strukturen nutzt und einseitig perfektioniert. Unsere Wahrnehmung ist immer schon verknüpft mit virtuellen und idealisierten Momenten. Schon in der einfachen sinnlichen Erfahrung sehen wir mehr, als wir direkt sehen. Wir nehmen einen Menschen in bestimmten Ausschnitten wahr, haben aber trotzdem nicht einen „halben“ Eindruck von der Person, sondern eine ganze Wahrnehmung. Es sind mit Merleau-Ponty gesprochen die „Überschüsse“ von Sprache, Klängen etc., die dazu beitragen, sich ein ganzes Bild von einer Situation oder einer Person zu machen. Phänomene überschreiten immer schon die Grenzen ihrer Sichtbarkeit (vgl. auch die Horizontalfiktivität, die Abschattungen etc.). Somit ist Präsenz zugleich auch Appräsenz und Absenz. Genau in diese Struktur nistet sich die Virtualität und Idealität ein: z.B. die Idee einer standpunktlosen All-Sicht oder aber das Mögliche an einer Erfahrung, das sich schon im Wirklichen vorzeichnet, und die Vervollständigung dieses Möglichen zu einem zukünftigen Wirklichen und Vollkommenen. Merleau-Ponty schreibt zur Frage der *Enttäuschung*, dass die Auflösung einer Täuschung immer zugunsten einer neuen Erscheinung aufrete. Unsere Wahrnehmungen sind im Charakter sehr fragil und verweisen uns stets auf Möglichkeiten, die auch hätten sein können (SU 63f.). Maschinenhaftes ist nicht allein äußerlich. Käte Meyer-Drawe bemerkt, dass Maschinen nicht das absolut Andere im Vergleich zu uns sind: „Sie konfrontieren uns mit regelhaften Zusammenhängen, von denen auch unsere Existenz nicht frei ist.“⁶ In uns und an uns selbst ist auch Maschinenhaftes zu beobachten, das sich in starren biologischen Abläufen, in der Wiederkehr des Gleichen, in Routinebildungen und „mechanisierten“ Gewohnheiten zeigt. Anschaulich beschreibt Christa Wolf im Zusammenhang ihrer Erfahrungen mit der amerikanischen Kultur die Verletzlichkeit ihrer eigenen leiblichen Ausgesetztheit, die sich in der verwirrenden Spannung von Künstlichkeit und Natürlichkeit der Bewegungen eines Straßenkünstlers in der Kunstfigur „Uncle Sam“ darstellt: „Ich sehe mich fest an jenem

5 Waldenfelds, Bernhard, *Grenzen der Normalisierung*, Frankfurt am Main 1998, S. 233f.

6 Meyer-Drawe, Käte, *Menschen im Spiegel ihrer Maschinen*, München 1996, S. 22.

langen, dünnen, schwarzen Mann, der angezogen wie Uncle Sam, einen mit einer amerikanischen Flagge bezogenen Zylinder auf dem Kopf, auf einem niedrigen Podest, das er in einer Schaufenstercke gerückt hat, eine Art Breakdance in Zeitlupe aufführt, oder richtiger, einen sich in winzigen Rücken bewegenden Maschinenmenschen darstellt, so täuschend echt, dass ich unwillkürlich auf das Knarren der Scharniere lausche, das eigentlich zu hören sein müsste, gebannt zusehe, wie er ruckhaft die Arme winkelt, ausstreckt, den Oberkörper beugt, aufrichtet, was alles Minuten dauert und eine vollkommene Körperbeherrschung voraussetzt, endlich machen wir uns los, kehren nach einiger Zeit zurück, ich werfe ihm den Dollar, der ihm zusteht, in den Hut, wende mich zum Gehen. Jetzt winkt er Ihnen, sagt mein Begleiter, tatsächlich, ruckhaft bewegt er winkend den rechten Zeigefinger, ein maskenhaftes Lächeln erscheint auf seinem Gesicht, ich trete näher, er gibt mir, im Zeitlupentempo, die Hand, beugt sich vor, umarmt mich, ich ahme ihn nach, la- che, gehe. Jetzt kommt er, ruft mein Begleiter, da hat der dünne schwarze Mann sein Podest verlassen, folgt mir mit den gelösten Bewegungen vieler Afroamerika- ner, strahlt, schüttelt mir nochmals die Hand, jetzt erst richtig, locker, wieder um- armen wir uns, als sei die Umarmung des Maschinenmenschen nicht gültig gewe- sen, jetzt lässt er mich gehen, winkt mir nach, und mir sitzt ein Schreck in den Gliedern, von der Verwandlung der Kunstfigur in den Menschen, als sei eben das das Unnatürliche gewesen, als sei eben dabei eine Halterung zersprungen, eine Feder gebrochen.⁶⁷

Christa Wolf beschreibt die Unruhe, die von der Fremdheit der leiblichen Bewe- gungen des Maschinenmenschen, auch als Metapher für ihren Aufenthalt in der Fremde zu verstehen, ausgeht, eine Unruhe, die sich einer definitiven Aneignung oder Einordnung entzieht und sie dazu auffordert, sich ihrer selbst zu vergewissern.

Auf unseren Zusammenhang übertragen geht es hier um das Verhältnis von „Natürlichkeit“ bzw. „Echtheit“ und „Künstlichkeit“. In unserem literarischen Bei- spiel spielt der Akteur mit diesem Motiv. Auch die Medien vermögen den Men- schen in seiner Endlichkeit, in der Frage nach „Echtheit“ und „Künstlichkeit“ zu täuschen sie machen uns bewusst, wie fragil und relativ unsere Wahrnehmungen zu sehen sind.

Im Unterschied zu unserem literarischen Beispiel hat nun die Digitalisierung nur höchst vermittelt Sinnliches zum Gegenstand. Sie ist auf der Ebene der Ma- schinensprache zunächst weder auditiv noch visuell, sondern völlig abstrakt auf- grund der Tatsache, dass ein Sprachfeld in kleinste Informationseinheiten, in Bits, aufgeteilt wird. Und es sind auf der Ebene der Rezeption und der Produktion die Interagierenden, die bei der Rückübersetzung all ihre Sinne benötigen, um die abstrakte, elektronische Sprache zu bedienen und zu verstehen. Ohne diesen Bezug bleibt jedes Medium stumm und leer. Auch die digitalisierte Computerrealität wird sinnlich wahrgenommen und unterliegt in ihrer Ästhetik, ihrer Perfektion, ihren Gestalten etc. den sinnlichen Kriterien des Wahrnehmenden. Der Wahrnehmende

⁶⁷ Wolf, Christa, *Hierzulande, Anderswärts. Erzählungen und andere Texte 1994–1998*, Frankfurt am Main 1999, S. 22.

sieht nicht Bits und Bytes, er rechnet auch nicht, er sieht Bilder. Demzufolge lässt sich unterscheiden zwischen der Ebene der Maschine bzw. der Konstruktion und der Ebene der „phänomenalen Welt“. Wir haben es einerseits mit der Sprache der Maschinen zu tun, die auf der Basis binärer Codes mit Bits arbeitet, und andererseits mit der Darstellungssprache, die bewegte Bilder erzeugt und die vom Anwen- der bedient wird. Ohne einen Rückbezug auf die leiblich-sinnliche Welt könnte der Anwender diese nicht bedienen.

Beeinflussen sich die Medien (Codes) und sinnlich leibliche Erfahrung nicht wechselseitig? Letztere müssen mediengerecht umgebaut werden, erstere bedienen sich vormedialer, nicht-technologischer Parameter. Auf diese Weise entsteht eine eigene bzw. eigentümliche „neue“ *Zwischenwelt*, wie sie im Prozess der Literarisie- rung bereits in anderer Weise zu beobachten ist.

6. Die Trennung von Körper und Stimme: eine Grenzerfahrung

Ein Beispiel führt uns zurück zu den Anfängen im Umgang mit elektronischen Stim- men. Es zeigt, wie sich die Möglichkeit, eine Stimme konservieren zu können, auf das Verhältnis des Sprechenden und Hörenden zu seiner leiblichen Realität auswirkt. Es handelt sich hier um eine Privataufnahme auf einer Weichwachswalze mit Hilfe des von Thomas Edison erfundenen Phonographen. Diese Weichwachswalzen konn- ten für eigene Aufnahmen in ähnlichem Sinne benutzt werden, wie heute leere Ton- kassetten für den Privatgebrauch gekauft werden. Adolf Rechenberg hält eine Weih- nachtsansprache an seine Frau Anna, die den Phonographen als Geschenk erhält. Die Ansprache ist begleitet von Rauschen, Knartern, Flüstern, Miauen: „Silentium! Ruhig Kinder! Johannes setze sich auf das kleine Sofa, Annemarie da rechts zur Seite, auf die Treppe Walter, rechts Egon, so dann Anne Dorothee und nun hört, was Vater zur Mutter zu sagen hat. Mein liebes, gutes Weib, die du dich nicht trennen vermagst von deinen lieben Kindern in größter mütterlicher Besorgnis, wie alle Mütter auf der Welt, und weil du doch selbst nicht auf die Genüsse der Welt verzichten musst, so schenke ich dir heute am heiligen Weihnachtsfeste im Jahre 1898 diesen wunderba- ren Apparat, der dir zu jeder Zeit auf deinen Wunsch vortragen und erzählen wird, wie es auf der Welt zu geht, was in Konzerten gespielt und im Theater gebracht wird. Und so will ich heute zu dir sprechen aus dem geheimnisvollen Dunkel, so werde ich zu dir sprechen zu jeder Zeit und auch dann, wenn ich längst von dir in die Ewigkeit gegangen bin. Ich grüße dich viele, viele tausend Male.“⁶⁸

⁶⁸ Dieses Hörbeispiel ist entnommen und übertragen aus: Grone, Michael/ Leenings, Anke (Hg.), „Weihnachtsansprache von Adolf Rechenberg“, in: *Hör doch mal hin. Fundstücke aus den Rund- funkarchiven an der Bertalanstraße*, Hessischer Rundfunk, Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main 1997 [Das sehr eindrückliche Hörbeispiel kann hier leider nicht nachgehört werden, Anm. von A.K.].

Wir erfahren anhand dieses Beispiels nicht nur etwas über die soziale Rollenverteilung von Mann und Frau am Ende des vorletzten Jahrhunderts. Die Stimme von Adolf Rechenberg erreichte seine Familie und heute über die Dauerhaftigkeit des Mediums auch uns. Sie ist da, obwohl sie gleichzeitig – einer Halluzination vergleichbar – fern ist.⁹ Für die damalige Zeit muss die Erfahrung, die Stimme vom Körper lebender Menschen getrennt hören zu können, eine Grenzerfahrung gewesen sein. Heute ist es selbstverständlich geworden, dass eine Stimme sich vom Sprechkörper durch Grammophon oder Telefon und all die weiteren Entwicklungen abkoppeln lässt. Ort und Zeit des Hörers wird dominant gegenüber dem Sprecher. Für Adolf Rechenberg bedeutet es noch eine große Faszination, dass seine Stimme über seine Lebenszeit hinaus gehört werden kann. Das in einer Situation einmal und einmalig Gesagte kann für die Gegenwart anderer verfügbar gehalten werden. Wie beim Lesen von Schriften, wenn sich die Schrift vom Vorgang des Schreibens des Autors ablöst und den Autor individuell über einen bestimmten Stil oder in einer persönlichen Note repräsentiert, so verdichtet sich für den gegenwärtigen Hörer eine derartige Repräsentanz von Stimme und Bild in der leibhaftigen Präsenz als immer schon vergangene, ohne die symbolisch-abstrakte Medialität, die der Schrift zu eigen ist. Auf der Aufnahme „lebt“ die Stimme von Rechenberg, obwohl er schon tot ist. Im Gegensatz zum literarischen Medium, in dem ein Autor „unsichtbar“ und anonym bleibt, erscheint der Träger der Stimme leiblich präsent – wenn auch nur als zu Hörender. Er tritt in eine aktuelle Situation hinein, die die leibliche Gegenwart zweier Menschen erfordert: des Sprechenden und des Hörenden.¹⁰ Die gehörte und sprechende Stimme (in ihrer damaligen lebendigen Wirklichkeit) tönt in unsere leibliche Gegenwart hinein, sie „spricht“ zu uns, jedoch nicht als zu intendierten Adressaten (das sind die Angehörigen), sondern zu virtuellen, anonymen, deren konkrete Gegenwart (aus der Perspektive des Sprechenden betrachtet) eine gänzlich unbekannte Möglichkeit ist. Eine solche Stimme ist eine Konserve, die das räumlich-klangleiche Ereignis aufbewahrt, über den bloßen Sinn des Ereignisses hinaus. Thematisiert wird im Hörereignis der Unterschied, der zwischen der Präsenz einer Stimme und der dauerhaften Repräsentation einer Stimme und der Präsenz des Hörers besteht.

7. Zur Verschränkung von Künstlichkeit und Natürlichkeit

Elektronische Medien simulieren unsere lebendige Kommunikation in der Weise, dass „Technisch-Künstliches“ und „Sinnlich-Leibliches“ sich durchdringen und wechselseitig beeinflussen. Grundsätzlich sind elektronische, künstliche oder media-

lisierte Stimmen sinnlich-leibliche „Phänomene“: Sie treten als gesprochene und gehörte Stimmen in Erscheinung. „Phänomenal“ heißt hier die vortechnische, leiblich-sinnliche bzw. „natürliche“ Stimme. Dem steht die technisch-medialisierte „künstliche“ Stimme nicht gegenüber, vielmehr ist diese als eine Modalität der „natürlichen“ Phänomenalen zu betrachten, solange sie noch als Stimme hörbar und identifizierbar ist. Eine medialisierte und konservierte Stimme löst sich von ihrem leiblichen Stimmtträger und „überlebt“ ihn. Sie kann zu einem selbst gewählten Zeitpunkt von dem Rezipienten gehört werden. Es entstehen auf diese Weise neue Kommunikationsräume, in denen die leibliche Präsenz des Hörenden dominiert.

Die neuen Medien dezentrieren das Subjekt, durchdringen, rhythmisieren und individualisieren es. Je nach Interesse, Wunsch und Bedarf kann darüber verfügt werden, welche Stimme und welche Bilder gehört und gesehen und wie sie moduliert werden. Sie dienen der Selbstinszenierung der Subjekte in hohem Maße. Die elektronische Stimme führt zu vielfältigen Entdeckungen. Die Doublage, wenn Filme (wie oben schon das Beispiel von Merleau-Ponty zeigt) nachsynchronisiert werden, vereint sich eine verborgene Stimme mit dem Körperbild im Film. Im Playback-Verfahren fügt sich der Körper mimetisch einer vorgegebenen Stimme, die von ihm auf diese Weise vereinnahmt wird, und umgekehrt. Schnitte mit live gesendeten Stimmen und konservierten Stimmen sind mittlerweile eine gängige Form der Nachrichtenübermittlung. All diese Beispiele führen uns das Aufbrechen konservativer Erfahrungen und Muster vor, indem neue Erfahrungen im Verhältnis von Ton und Bild gemacht werden. Es wird dabei die Gewohnheit thematisiert, das Hören dem Sehen anzugliedern. Es vergegenwärtigt uns, wie sehr wir in unserer Wahrnehmung eine Stimme an einen konkreten Körper binden. Die „Entwendung“ der Stimme vom Träger lässt die über den Konnex von Stimmen, Hören und Sehen neu geschaffenen „Räume“ als zerrissene Klangräume erscheinen, die nicht mehr richtungsuniform sind. Sie sind dem Subjekt „fern“. Dass dies mit jeder neuen Erfindung als irritierend erlebt wird, zeigt, wie relativ konservativ unsere sinnlichen Gewohnheiten sind. Es führt uns vor, wie sehr das Hören mit dem Sprechen verschränkt ist und wie sehr das Hören und Sprechen wiederum mit dem Sehen verbunden ist. Stimmen und Körper vermögen den Raum zu strukturieren, ihn mit Klang, Bewegung und Stimmung zu füllen. Irritation entsteht, wenn wir beides nicht mehr unmittelbar aufeinander beziehen können, wie wir es aus unserer alltäglichen Welt gewohnt sind. Im Hören sind wir unmittelbarer und gleichsam mehr dem Gehörten ausgeliefert als im distanzierenden Blick. Ein Blick kann fixieren und führt mich zu dem Blickenden zurück. Die Stimme als solche zeigt mir nicht, woher sie kommt und wohin sie geht. Wir folgen unserer Gewohnheit, das Gesagte und Gesehene in einem Handlungskontext zu formulieren, so dass uns die Fremdheit der Stimme entgeht. Hinzu kommen die Möglichkeiten, die der Einsatz von Medien mit sich bringt. Körper und Stimmen werden als technisch-medialisierte eingesetzt und voneinander abgekoppelt. Die Technik wirkt zum Teil unsichtbar mit. Die Demonstration unseres Hörbeispiels ent-kontextualisiert. Als Zuhörer sind wir bemüht zu re-kontextualisieren, um zu verstehen und einen Sinn zu entdecken. Ein Vorgang, der uns den alltäglichen Umgang mit Medien vor Augen führt. Auf diese Weise wird die Differenz zu den

9 Wenn Kranke glauben Stimmen zu hören, die aber nicht da sind, wird von Halluzination gesprochen. Merleau-Ponty analysiert sie als eine extreme, dezentrierte Weise des Daseins eines Kranken, die „sich erschöpft in der isolierten Konstitution einer fiktiven Umwelt“ (siehe dazu PHW 394).

10 Fischer, Matthias, „Die Stimme der Musik und die Schrift der Apparate“, in: Fischer, Matthias/Holland, Dietmar/Rzeukuola, Bernhard (Hg.), *Gehörorgänge*, München 1986, S. 29.

Erfahrungen, die wir im konservativen Umgang mit Körper und Stimme als phänomenalen haben, bewusst gemacht.

Der Vergleich einer künstlichen Stimme mit einer natürlichen hat eine Pointe. Je raffinierter die Techniken werden, umso „echter“ werden die vorgestellten Stimmen in den Medien. Die Orientierung an der „Natürlichkeit“ führt in der Übersteigerung gewissermaßen zu einer Verschattung der natürlichen Welt, die den neuen Maßstäben nicht mehr standhalten können wie umgekehrt gerade diese Differenz in den Künsten dazu führt, mit diesen Verschattungen bis hin zur Absenz (dass es nichts mehr zu sehen und zu hören gibt) zu spielen. Wir können diese Übersteigerungen auch in anderen Bereichen unserer Bio-Politik beobachten: z.B. hinsichtlich der Erschaffung künstlicher Räume und Architekturen, die das Verhältnis von Drinnen und Draußen transformieren oder nicht zuletzt hinsichtlich einer Verschönerung und Leistungssteigerung des Körpers. Die Grenzen zwischen natürlichen und künstlichen Welten erscheinen fließend und erweisen sich als ein Übergangs- und Überschneidungsverhältnis zwischen „Natürlichkeit“ und „Künstlichkeit“.

Die phänomenologische Analyse hat uns ermöglicht, einen doppelten Blick auf das Phänomen der Stimme zu werfen, auf die physiologisch-natürliche und auf die technisch-medialisierte bzw. künstliche Stimme. Die Brücke zwischen diesen beiden Perspektiven stellt sich über das reflexive Hören her, das an einen Kontext und damit phänomenal gebunden bleibt.¹¹ Können wir differenzieren zwischen der Ebene der Phänomenalität einer Stimme, ihrer Konstruktion und der Maschine, dann öffnet und erweitert sich in der reflexiven Verarbeitung von Phänomenen als Spiel mit Täuschungen und Möglichkeiten unsere Vorstellungswelt.

GABRIELE WERNER

Merleau-Ponty und die Kybernetik

Diagramme als Erkenntniswerkzeuge

Mit Ausnahme seines Textes „Das Kino und die neue Psychologie“ (1947) hat sich Maurice Merleau-Ponty wenig zu technischen Bildern geäußert, geschweige denn zu computergestützten, bildgebenden Verfahren.¹ Dennoch lassen sich die verstreuten Aussagen zur Fotografie, zum Film sowie zur Mathematik und zum Algorithmus, gemeinsam mit der Vorlesung über „Die Begriffe der Information und der Kommunikation“ (1957/58) für eine Intervention in die Diskussion zur Bildfrage und zum Potential digitaler Medien im Rahmen einer aktualisierten Theorie visueller Kulturen nutzen. Als Leitfaden für die Argumentationen in diesem Beitrag gelten folgende Voraussetzungen: Wenn Merleau-Ponty schreibt, es gebe keine intelligible Welt, „es gibt sinnliche Welt“ (SU 273), so wird für jedes technische Bild immer wieder neu dargelegt werden müssen, wie sich zum Einen dieses Bild zur Existenz-Versicherung eines „es gibt“ verhält. Zum anderen wird vorausgesetzt, dass das Sinnliche damit keineswegs als außersprachlich und prädikativ-verstanden werden soll, sondern dass die Intelligibilität präzise die prädikativ-begriffliche Bezeichnung und damit Bedeutung der sinnlich wahrnehmbaren Welt meint. Aus diesem Zusammenhang heraus lässt sich als weitere Voraussetzung die These formulieren, dass Merleau-Pontys Aussagen zur Malerei nicht den Zweck verfolgen, eine Bildtheorie zu begründen. Auch erhält die Malerei ihren exponierten Status bei Merleau-Ponty nicht dadurch, dass sie durch die Hand entsteht. Dies zeigt sich nicht nur darin, wie von ihm die Zeichnung von der Malerei unterschieden wird, sondern auch darin, dass Aussagen zur Malerei wesentlich aus den Stillleben und Landschaftsbildern Paul Cézanne aus den Jahren zwischen 1870 und 1890 abgeleitet werden („Der Zweifel Cézannes“, in: AG 8). Es geht, so lässt sich folgern, also auch nicht um die Besonderheit einer Gattung. Wenn stattdessen „die Malerei“ als sprachlich aufgefasster Gegenstand einer Argumentationslogik des Unterscheidens verstanden wird, dann lässt sich auf diese Weise auch das Technische als das Andere der Malerei präzisieren. Die These ist, dass „die Malerei“ als überaus treffendes Vehikel fungiert, um über Wahrnehmung zu sprechen, denn mit der Malerei ist etwas anschaulich Gegebenes gegeben, an dem zugleich das Wie der Wahrnehmung aufgezeigt werden kann.

1 Der ursprüngliche Titel dieses Textes lautete „Diagramme sind Erkenntniswerkzeuge“. Merleau-Pontys Position zur Kybernetik, zur Frage technischer Bilder und zur Debatte ihrer Sichtbarkeit“. Er wurde aufgrund der Kopfzeilen-Passung gekürzt. Es sei auch darauf hingewiesen, dass im Todesjahr des Philosophen (1961) bildgebende Verfahren u.a. noch nicht auf unserem heutigen Stand und daher nicht vergleichbar waren, dieser Umstand sollte gerechterweise berücksichtigt werden [Anm. von Antje Kapust].

11 Vgl. hierzu die umfassenden Ergebnisse meiner Studie: Westphal, Kristin, *Wirklichkeiten von Stimmen. Grundlegung einer Theorie der medialen Erfahrung*, Frankfurt am Main 2002.

Antje Kapust · Bernhard Waldenfels (Hrsg.)

KUNST. BILD.
WAHRNEHMUNG. BLICK.

MERLEAU-PONTY ZUM
HUNDERTSTEN