

In: Michael Franz, Wolfgang Schäffner, Bernhard Siegert u. Robert Stockhammer (Hg.): *Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie*. Berlin 2007, S. 5-41.

1. Serres und die Zeichen

Im 20. Jahrhundert zerfällt der allgemeine Zeichenbegriff, der für das 18. Jahrhundert Ausgangspunkt der großen Diskontinuitätslinien war, die das Wissen unterteilten (Ästhetik - mit ihrer internen Unterscheidung der Künste -, philosophische/naturwissenschaftliche Analysis, Ökonomie, Medizin etc.)¹ in mehr oder weniger scharf voneinander geschiedene Bestandteile, die ihrerseits eigenständige Objekte und eigenständige wissenschaftliche Disziplinen begründen. Die drei am deutlichsten zu unterscheidenden Diskurse, die sich aus der Ausdifferenzierung des Zeichenbegriffs des 18. Jahrhunderts ergeben haben, sind: Erstens der Diskurs der mathematischen oder formalen Logik; er spricht von Symbolen und formalen Systemen oder Sprachen. Zweitens der Diskurs der modernen Sprachwissenschaft und der Semiotologie, er spricht vom Zeichen, von Signifikant und Signifikat, von synchronen Systemen und diachronem Wandel.² Drittens der Diskurs der Nachrichtentechnik, er hat es zu tun mit dem Signal und den physikalischen Eigenschaften von Übertragungskanälen. Diese Disziplinen des Zeichens verstehen sich als „sciences“, als strenge Wissenschaften, deren Modell die Naturwissenschaften sind. Dagegen sind die ästhetischen und rhetorischen Aspekte des semiotischen Diskurses des 18. Jahrhunderts auf die andere Seite der Diltheyschen Wasserscheide gefallen, wo sie vor allem in die Literaturwissenschaft integriert worden sind.³

In den frühen fünfziger Jahren hielten unter dem Einfluß der mathematischen Kommunikationstheorie Elemente des nachrichtentechnischen Diskurses in den linguistischen Diskurs Einzug. An die Stelle der Saussureschen Unterscheidung von *langue*

¹ Vgl. dazu I. Baxmann, M. Franz, W. Schäffner, Hg., *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*. Berlin 2000.

² Vgl. als Überblick etwa: Oswald Szemerényi, *Richtungen der modernen Sprachwissenschaft*. Heidelberg 1971.

³ Der Peircesche Zeichenbegriff läßt sich als ein an seiner Komplexität gescheiterter Versuch verstehen, sich dieser Ausdifferenzierung zu widersetzen und diese zur Gründung eigenständiger Disziplinen strebenden Zeichenbegriffe in einem Zeichenmodell zu integrieren.

und *parole* trat bei Roman Jakobson die Unterscheidung zwischen *code* und *message* - eine Terminologie, die der mathematischen Theorie der Kommunikation bzw. der Kryptologie, Wissenschaften des 2. Weltkriegs also, entlehnt ist. Man könnte mit Galison davon sprechen, daß Claude Shannons „Informationstheorie“ eine Art „trading zone“ zwischen den Diskursen der Nachrichtentechnik und den Diskursen der Linguisten bildete.⁴ In den frühen sechziger Jahren stellte der Mathematiker, Philosoph und Wissenschaftshistoriker Michel Serres indessen ein einfaches Dreifunktionschema des Zeichens vor, das die physische Materialität des Kanals - das heißt: das Rauschen - ins Zentrum der philosophischen und poetologischen Reflexion des Zeichens und der Kommunikationstheorie rückte. Da dies als ein (in Deutschland erst spät rezipierter) Vorgriff auf die Anfänge der medienhistorischen Literaturforschung aufgefaßt werden kann, soll hier kurz an die Geschichte des Funktionenmodells des sprachlichen Zeichens erinnert werden, auf das Serres' Modell kritisch Bezug nimmt.

In „Le troisième homme ou le tiers exclu“, einem Aufsatz von 1964, geht Serres von der Diskussion der Frage „Qu'est-ce donc qu'un symbole?“⁵ unter den Logikern aus.⁶ Während für David Hilbert Symbole noch „außer-logische konkrete Objekte“ waren, „die anschaulich als unmittelbares Erlebnis vor allem Denken da sind“,⁷ konkrete Kreidespuren auf der Tafel zum Beispiel, die bestimmte Kriterien der Evidenz erfüllen, so daß sie unmittelbar intuitiv erfaßt werden können, fand man in der polnischen Schule (Lesniewski, Tarski) zu der bis heute weitgehend akzeptierten Haltung, daß es das abstrakte Symbol sei und nicht „le signe dans sa matérialité“,⁸ das das Untersuchungsobjekt der Logik sei. Die bei Hilbert noch nicht,⁹ seit Tarski aber vollzogene kategoriale Unterscheidung zwischen dem Symbolbegriff der Logiker und dem Signalbegriff der Nachrichtentechnik ist Serres' Ausgangspunkt. Die Bedingung der Möglichkeit von Mathematik und Logik ist, bei einem „konkreten graphischen Zeichen, das ich mit Kreide an die Tafel male“, zwischen dem Symbol als einem „être abstrait“ und dem, was Serres die „cacographie“ nennt, zu unterscheiden. „La cacographie“, erläutert Serres, „est, ainsi, le bruit du graphisme, ou plutôt, ce dernier comporte une forme, essentielle, et un bruit, essentiel ou occasionnel: écrire mal, c'est

⁴ Vgl. Peter Galison, *Image & Logic. A Material Culture of Microphysics*, Chicago u. a. 1997.

⁵ Roger Martin, *Logique contemporaine et formalisation*. Diss. Paris 1964, S. 24.

⁶ Serres bezieht sich im genannten Text explizit auf das op. cit. von Roger Martin. Vgl. Michel Serres, *Le troisième homme ou le tiers exclu*. In: *Les Études Philosophiques*, nouv. sér., 21, 1966, No. 4, S. 463-469, hier: S. 463. Serres hat den Text 1968 in den ersten Band (*La communication*) seiner *Hermès*-Reihe aufgenommen. Der Titel lautet in der deutschen Übersetzung: „Der platonische Dialog und die intersubjektive Genese der Abstraktion“. In: Michel Serres, *Hermès I. Kommunikation*, übers. v. Michael Bischoff. Berlin 1991, S. 47-56.

⁷ David Hilbert, *Über das Unendliche. Mathematische Annalen* 95, 1925, S. 161-190, hier: S. 171.

⁸ Vgl. Martin, S. 25 f.

⁹ „Und insbesondere in der Mathematik sind Gegenstand unserer Betrachtung die konkreten Zeichen selbst, deren Gestalt unserer Einstellung zufolge unmittelbar deutlich und wiedererkennbar ist.“ (Hilbert, *Über das Unendliche*, S. 171).

plonger le message graphique dans ce bruit“.¹⁰ Was den Untersuchungsgegenstand der Logik also überhaupt erst konstituiert, ist ein wahrnehmungspsychologischer Vorgang der Rauschunterdrückung. „Der Akt der Beseitigung der Kakographie, also der Versuch, das Rauschen zu eliminieren, ist die Voraussetzung für das Erkennen der abstrakten Form und zugleich die Voraussetzung für das Gelingen der Kommunikation.“¹¹ Die wahrnehmungspsychologischen Voraussetzungen, auf denen das Symbol als „être abstrait“ der Logik beruht, sind zugleich kommunikationstheoretische bzw. medientheoretische Voraussetzungen. Wer dem Symbolbegriff der Logik auf den Grund geht, begegnet der Notwendigkeit, Logik in Medientheorie zu fundieren. Aus diesem Grund beginnt Serres' Aufsatz damit, die Diskussion über den Symbolbegriff in den Kontext von Medientechnologien zu stellen: „Wenn ich mit jemandem kommunizieren möchte, steht mir dazu eine Reihe alter oder neuer Techniken zur Verfügung [...]: Sprache und Schrift, Mittel zur Speicherung, Übertragung und Vervielfältigung von Information, Tonbandaufzeichnung, Telefon, Druck usw.“¹² Jenes Geschehen, das die Möglichkeit der Logik einräumt, ist zugleich das Geschehen, das die Übertragung eines Signals verstatet. Im 1980 erschienenen Buch *Le parasite* hat Serres diesen Ansatz ausgeführt und zu einem formalen Modell weiterentwickelt.

Das Konzept des Parasiten impliziert eine Kritik der abendländischen Philosophie, Kommunikationstheorie und Ökonomietheorie. In der Philosophie, in den Theorien des sprachlichen Zeichens und der ökonomischen Beziehungen ist man im Prinzip nie über zweiwertige Schemata hinausgekommen: Subjekt - Objekt, Sender - Empfänger, Produzent - Verbraucher, wobei diese zweiwertigen Beziehungen stets als Tauschbeziehungen gedacht wurden. Serres erweitert dieses Schema zu einem grundsätzlich dreiwertigen Schema. Gegeben sind zwei Stationen und ein Kanal, der beide verbindet. Der Parasit, der sich dem Fluß der Relation aufpropft, ist in der Position des Dritten.¹³ (siehe Schema 1) Was soll's, wird man sagen - die Abweichung, die Verzerrung, den Störer: das hat es doch schon immer gegeben, von Locke bis Habermas. Bei Locke und all seinen Nachfolgern war die Abweichung, die die reine Kommunikation störte, die figurierte Rede, die von der Rhetorik verursachte Entstellung des Sinns. Bei Habermas ist es die instrumentelle Vernunft, die an der kommunikativen Vernunft parasitiert. Aber im Unterschied zur sprachtheoretischen Tradition ist für Serres die Abweichung, der Parasit, nicht akzidentell. Es ist nicht erst die Beziehung da und dann, supplementär, ihre Beinträchtigung oder Unterbrechung. Es ist

¹⁰ Serres, *Le troisième homme*, S. 464. Vgl. Serres, *Der platonische Dialog*, S. 49.

¹¹ Serres, *Der platonische Dialog*, S. 52 (Hervorhebungen im Text).

¹² Ebd., S. 47.

¹³ Vgl. Michel Serres, *Der Parasit*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt/M. 1981, S. 84 f.

nicht erst die Sache da, „wie sie wirklich ist“, und dann das schadhafte Bild, das sich unsere Sinne und unser Verstand davon machen. „Die Abweichung gehört zur Sache selbst, und vielleicht bringt sie diese erst hervor. [...] Am Anfang ist das Rauschen.“¹⁴ Ursprünglich ist nicht der ungehinderte Tausch (von Gedanken oder Gütern oder Bits), sondern der Parasit in anthropologischer, ökonomischer, politischer und informationstheoretischer Hinsicht („le parasite“ bedeutet im Französischen auch „Rauschen“ oder „Störung“), ursprünglich ist die „Beziehung zur Beziehung“: nicht der Kaufmann, sondern der Pirat, nicht die Straße, sondern der Wegelagerer. Die Störung geht der Beziehung voraus, sie ist der Grund der Beziehung. Das oder der Dritte geht dem Zweiten voraus: Das ist der Anfang der Medientheorie, jeder Medientheorie: „Es gibt ein Drittes vor dem Zweiten; es gibt einen Dritten vor dem anderen. [...] Es gibt stets ein Medium, eine Mitte, ein Vermittelndes.“¹⁵ „Gegeben seien zwei Stationen und ein Kanal. Sie tauschen, wie man sagt, Nachrichten aus. Wenn die Beziehung glückt, perfekt, optimal, unmittelbar, dann hebt sie sich als Beziehung auf. Wenn sie da ist, existiert, so weil sie mißlungen ist.“¹⁶ Mit anderen Worten: „Die Liebe ist eine Post. Gäbe es nicht die Distanzen und Verbindungen, die Strecken und Relais, die Unterbrechungen und Anschlüsse, die Trennungen und Kanäle - nichts wüßten wir von der Liebe.“¹⁷ Oder wieder mit Serres: „Die optimale Relation wäre die Null-Relation. *Per definitionem* ist sie nicht existent; wenn es sie gibt, ist sie nicht beobachtbar.“¹⁸ Die reine Relation ist nicht die vom Rauschen, den Unzulänglichkeiten der Sinne, dem Satan, dem Körper und dem Sündenfall unbefleckte Kommunikation, in der es kein Mißverstehen, keine Verzerrung des Sinns, kein Botschaftsverlust gibt.¹⁹ Die reine Relation ist vielmehr die Nicht-Relation. Die Kommunikation der Engel kennt weder Rauschen, Signal noch Code. Das Denken selbst ist der Kanal. Das Sagen der Engel existiert den Scholastikern zufolge gar nicht, weil für die Engel das Sagen-Wollen bereits Sagen ist.²⁰ „Das ist das Paradox der Parasiten. Es ist ganz einfach, aber äußerst folgenreich. Der Parasit ist das Sein der

¹⁴ Ebd., S. 28.

¹⁵ Ebd., S. 97.

¹⁶ Ebd., S. 120.

¹⁷ Manfred Schneider, *Nachrichten aus dem Unbewußten. Richard Wagners letzter Traum*. In: *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper* 1990/91. München 1990, S. 69-80, hier: S. 69.

¹⁸ Serres, *Der Parasit*, S. 120.

¹⁹ Vgl. Jean-Louis Chrétien, *Le langage des anges selon la scolastique*. In: *Critique* 35, August-Sept. 1979, H. 387-388, S. 674-689, hier: S. 688.

²⁰ Vgl. ebd., S. 681. Nur weil Menschen auf das Sagen-Wollen die Arbeit der Vermittlung und des Ausdrückens folgen lassen müssen - so definiert die scholastische Angelologie das menschliche Sprechen in bezug auf das Sprechen der Engel - gibt es bei ihnen das Gefühl des Scheiterns: entweder durch mangelhafte Ausdrücke dessen, was man sagen will oder durch ein Zuviel an Sinn, für das man dennoch verantwortlich ist. Hieraus erst ergeben sich die Möglichkeiten zu sprechen, indem man schweigt, und zu schweigen, indem man spricht. Wenn mit dem Sagen-Wollen das Nicht-Sagen-Wollen sich vermischt, wenn das Geheimnis sich in die Kommunikation selbst inseriert, dann ergibt sich überhaupt erst die Möglichkeit des Sprechens selbst.

Relation.²¹ Daher wird in Serres' Kommunikationsmodell auch der Kanal zwischen den beiden Stationen S_1 und S_2 ersetzt durch den einfachen gerichteten Pfeil des Parasiten (siehe Schema 2). Das ist das elementare Glied der Parasitenkette. Und jeder Parasit wird seinerseits zum Wirt für einen anderen Parasiten, bis der erste Parasit an die Stelle des letzten tritt und das System mit sich selbst rückkoppelt (siehe Schema 3).

Hinter P_0 hat Serres an anderer Stelle ein Fragezeichen gesetzt,²² um anzudeuten, daß die Existenz eines Parasiten „nullter“ Ordnung, das heißt die Existenz einer ursprünglichen Produktion fragwürdig ist. Erst durch die Rückkopplung des ersten mit dem letzten Parasiten²³ kommt die medien-ontologische Dimension des Rauschens zum Vorschein, die Bewegung des Systems zwischen Gabe und Entzug. Die Parasiten sind stets da, wenn das Signal, das sie vertreibt, nicht da ist.

Nur das deutliche Signal bringt sie [die Parasiten] zum Verschwinden. Sie sind unvermeidlich, ganz wie das Hintergrundrauschen. Das Hintergrundrauschen ist der Grund des Seins, das Parasitentum ist der Grund der Beziehung [...]. Das System oszilliert, man kann es leicht konstruieren. Es existiert ganz, es kehrt ins Nichts zurück, je nach dem Geräusch, seiner Länge, seiner Zeit. Das Rauschen, seine Anwesenheit oder sein Fehlen, das Blinken des Signals, produziert das neue System, das heißt die Oszillation.²⁴

In Michel Serres' „Kommunikationsmodell“ (das zugleich eine Ursprungsmetaphysik dekonstruiert) ist nicht die Beziehung Sender - Empfänger fundamental, sondern die Beziehung Kommunikation - Rauschen. Das war bereits die Quintessenz des Aufsatzes von 1964: „Einen Dialog führen heißt einen Dritten setzen und ihn auszuschließen versuchen. Gelungene Kommunikation ist der erfolgreiche Ausschluß dieses Dritten.“²⁵ Die Vorrangigkeit, mit der Serres die Beziehung Kommunikation - Rauschen (vor der Beziehung Sender - Empfänger) behandelt, stellt ein signifikantes Echo dar zu der Vorrangigkeit, die der Prager Strukturalismus in seiner Rezeption des Bühlerschen Dreifunktionschemas der poetischen Funktion der Sprache zugewiesen hatte. Der Gestus von Michel Serres, die Abweichung, das Rauschen nicht als sekundär oder supplementär gegenüber der reinen Beziehung (der ursprünglichen Produktion, des nicht-entfremdeten Tausches) zu verstehen, sondern die Abweichung als die Sache selbst zu begreifen, was sinnfölig in der Beobachtung zum Ausdruck kommt, daß das Wort „parole“ Teil des Wortes „parabole“ ist,

²¹ Serres, *Der Parasit*, S. 120.

²² Vgl. ebd., S. 12.

²³ Serres entwickelt das rückgekoppelte System am Beispiel der auf Äsop bzw. La Fontaine zurückgehenden Fabel von der Stadtratte und der Landratte. Die Stadtratte lebt bei ihrem Wirt, dem Steuerpächter, der ebenfalls ein Parasit ist, er parasitiert am Parasiten P_1 . Eines Tages kommt die Landratte (P_2) zu Besuch zur Stadtratte (P_1), und beide schmarnoten an der Tafel des Steuerpächters (P_0), bis ein Geräusch ($P_3 = P_1 = P_2$) an der Tür sie beide vertreibt.

²⁴ Serres, *Der Parasit*, S. 83.

²⁵ Serres, *Der platonische Dialog*, S. 50.

5

wiederholt den Gestus der Prager Strukturalisten und insbesondere Roman Jakobsons, die poetische Funktion der Sprache nicht als sekundär oder supplementär gegenüber der kommunikativen (referentiellen, denotativen) Funktion zu verstehen. Wie die Prager darauf bestanden, die Poetik als unveräußerlichen Bestandteil der Linguistik zu behandeln,²⁶ so besteht Serres darauf, die Störung und das Rauschen als unveräußerlichen Bestandteil der Philosophie zu behandeln. Serres steht also einerseits in der Tradition der russischen Emigranten in Prag und ihrer Kritik an der logizistischen (anglo-amerikanischen) „Verwesentlichung“ der begriffsbildenden (referentiellen) Funktion der Sprache, andererseits verschiebt er den Akzent dieser Kritik auf die Marginalisierung des Kanals bzw. der „phatischen Funktion“ der Sprache.

Die „phatische Funktion“ ist die letzte der zusätzlichen Funktionen, mit denen Jakobson und andere Karl Bühlers 1934 veröffentlichtes Dreifunktionschema des sprachlichen Zeichens vervollständigten (siehe Schema 4). Bühler selbst stand mit den Prager Strukturalisten durch Vorträge im Cercle linguistique de Prague und über seinen Wiener Kollegen Trubetzkoy, den Begründer der Phonologie, in enger Verbindung, so daß eine kritische Rezeption des Bühlerschen Organonmodells durch die Prager nahelag.²⁷ Die erste explizite Kopplung der Dichotomie des russischen Formalismus aus poetischer und referentieller Funktion mit der Bühlerschen Trichotomie (referentielle, emotive, konative Funktion) findet man in einem Beitrag von Mukarovský zum Kopenhagener Linguistenkongreß von 1938. Wie von Jakobson bereits 1921 formuliert und wie in den berühmten Thesen des Cercle zum I. Slavistenkongreß im Jahre 1928 wird die poetische Funktion hier definiert als Bezug des sprachlichen Zeichens auf sich selbst.²⁸ Nach dem zweiten Weltkrieg kam 1952 (durch Jakobson) als fünfte die metasprachliche Funktion hinzu. Sie markiert die Begegnung der Linguistik mit dem Kommunikationsmodell der (aus der Nachrichtentechnik hervorgegangenen) „Informationstheorie“, die Claude Shannon, ihr Begründer, „a mathematical theory of communication“ nannte. Hinter der Unterscheidung zwischen Nachrichtenquelle und Sender einerseits und Nachrichtenziel und Empfänger andererseits in Shannons Modell (siehe Schema 5), die durch den nachrichtentechnischen Kontext des Modells bedingt ist, verbirgt sich eigentlich die - dann von der Linguistik aufgegriffene - Unterscheidung zwischen *message* und *code*. Die Funktion, die der Sender

²⁶ Vgl. Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*. In: R. Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M. 1979, S. 92.

²⁷ Vgl. dazu Elmar Holenstein, Einführung: Von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache. In: Jakobson, *Poetik*, S. 12 ff.; Szemerényi, S. 90-92.

²⁸ Vgl. Jan Mukarovský, Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache. In: Ders., *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt/M. 1967, S. 44-54, hier: S. 48. - Die Thesen des Prager Kreises erschienen in den Akten des 1. Slavistenkongresses, d. h. in den *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, 1, 1929, S. 50-29.

6

hat, ist nicht mehr eine Nachricht an einen Empfänger zu senden, sondern eine Nachricht, die vorher bereits von der Quelle ausgewählt wurde, zu codieren. Der Sender ist die eigenständige Instanz der Codieroperationen (der Empfänger umgekehrt der Decodieroperationen). Abgesehen von dieser Unterscheidung ist der auffälligste Unterschied des Shannonschen Modells zum Dreifunktionschema der Linguistik, daß Shannon der Störung (dem Rauschen) eine eigenständige und gegenüber den anderen Instanzen gleichberechtigte Rolle zugewiesen hat (der Kasten, der im Diagramm die „Störquelle“ repräsentiert, ist ebenso groß gezeichnet wie die Kästen, die Sender und Empfänger repräsentieren) (siehe Schema 5).²⁹ Diese beiden Eigenschaften - die Ausdifferenzierung des Codes und das Auftauchen der „Störquelle“ als eigenständiger Instanz - deuten bereits an, welche Beziehung in der Informationstheorie von vorrangigem Interesse ist: die Beziehung zwischen Code und Kanal (bzw. dessen Parametern: Rauschen und Kapazität). Tatsächlich gibt es vom Standpunkt eines Kryptoanalytikers oder Parasiten (der in der Leitung sitzt, anstatt an ihrem Anfang oder Ende) keinen theoretischen Unterschied zwischen einem codierten oder einem gestörten Signal.³⁰ Obwohl sich Jakobson 1960 in „Linguistik und Poetik“ in bezug auf den CODE auf die moderne Logik und ihre Unterscheidung zwischen Objektsprache und Metasprache bezieht, verwies er im selben Jahr in New York auf dem XII. Symposium in Applied Mathematics (das u. a. vom Institute for Defense Analyses gesponsort wurde) in einem Vortrag über „Linguistics and Communication Theory“ auf den Einfluß der Shannonschen communication theory: „Today, with respect to the treatment of coding problems in communication theory, the Saussurian dichotomy *langue-parole* can be restated much more precisely and acquires a new operational value.“³¹ Jakobson hat die Shannonsche Informationstheorie vor allem im Kontext der Phonemanalyse rezipiert. Bit und Phonem sind als Basiselemente ihrer respektiven Systeme ja beide durch eine binäre Entscheidung konstituierte Einheiten. Genau darauf hob Jakobson 1960 ab:

The dichotomous principle underlying the whole system of distinctive features in language was gradually disclosed by linguistics and found corroboration in the

binary digits (or to use the popular portmanteau - *bits*) employed as a unit of measurement by the communication engineers.³²

Indessen ging es Jakobson nicht darum, die Phonologie als Wissenschaft aufzufassen, die sich einzig mit den von allen Redundanzen befreiten Phonemen, das heißt nur mit der Analyse distinktiver Merkmale beschäftigte. Jakobson hielt demgegenüber an der Unterscheidung zwischen distinktiven und redundanten Merkmalen fest, deren Wechselbeziehung die Phonemanalyse zu untersuchen hätte. „Distinctiveness and redundancy, far from being arbitrary assumptions of the investigator, are objectively present and delimited in language.“³³ Für Jakobson war das Phonemsystem ein Code, der aufgrund objektiv vorhandener Redundanzen auf den Kanal als Störquelle oder Parasit bezogen ist und der nicht durch Eingrenzung der phonologischen Analyse auf allein distinktive Merkmale „idealisiert“ oder „logifiziert“ werden darf.

1956 folgte insofern durchaus konsequent als letzte der sechs Funktionen die auf den Kanal Bezug nehmende „phatische Funktion“. Sie wurde 1923 zum ersten Mal von dem Ethnologen Bronislaw Malinowski beschrieben, wobei Malinowski allerdings von „phatic communion“ sprach.³⁴ Malinowski - dem es um eine an Ogden und Richards anschließende Theorie situationsbezogener Bedeutung ging - entwickelt zunächst am Beispiel von melanesischen Eingeborenen beim Fischfang ein Modell der Bedeutung, das er „speech-in-action“ nennt. Phatic communion bezeichnet dagegen einen Gebrauchsmodus von Sprache oder eine Sprachfunktion, bei der Worte nicht gebraucht werden, um Handlungen zu koordinieren und erst recht nicht, um Gedanken auszudrücken, sondern bei der durch den Austausch bedeutungsloser Sätze sich eine Gemeinschaft konstituiert. Im Fall von Sätzen wie „How do you do“, „Ah, da sind Sie ja“, „Schönes Wetter heute“ scheint die Sprache zwar völlig unabhängig zu sein vom Kontext der Situation. Doch täuscht dieser Eindruck über die tatsächliche Beziehung zwischen phatic communion und Situation hinweg: Die Situation im Fall dieses Gebrauchsmodus der Sprache besteht nämlich in einer „atmosphäre of sociability“ der sprechenden Personen, die indes erst von den Sprachäußerungen hergestellt wird. „But this is in fact achieved by speech, and the situation in all such cases is created by the exchange of words [...]. The whole situation consists in what happens

²⁹ Vgl. Claude E. Shannon, Die mathematische Theorie der Kommunikation. In: C. E. Shannon/Warren Weaver, *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie*. München-Wien 1976, S. 41-143, hier: S. 44.

³⁰ Vgl. Shannon, Eine mathematische Kommunikationstheorie der Chiffriersysteme. In: C. E. Shannon, *Ein/Aus. Ausgewählte Schriften zur Kommunikations- und Nachrichtentheorie*, hg. v. Friedrich Kittler, Peter Berz, David Hauptmann et al. Berlin 2000, S. 139: „Aus der Perspektive eines Kryptoanalytikers ist ein Chiffriersystem fast mit einem gestörten Nachrichtensystem identisch.“

³¹ Roman Jakobson, Linguistics and Communication Theory. In: *Structure of Language and its Mathematical Aspects. Proceedings of Symposia in Applied Mathematics XII*, 1961, S. 245-252, hier: S. 247.

7

³² Ebd., S. 245. - Vgl. zur Äquivalenz von Phonem und Bit auch: Bernhard Vief, Digitaler Raum. In: *TRANSIT # 1. Materialien zu einer Kunst im elektronischen Raum*, hg. v. Heidi Grundmann. Innsbruck 1993, S. 14-28, hier: S. 16 und 19. Jakobsons Analogisierung von Phonem und Bit erwähnt Vief, der sich auf Saussure bezieht, indes nicht.

³³ Jakobson, Linguistics and Communication Theory, S. 246.

³⁴ Bronislaw Malinowski, The Problem of Meaning in Primitive Languages. In: Charles K. Ogden/Ivor A. Richards, *The Meaning of Meaning. A Study on the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. London 1994, Supplement 1, S. 463: „We have here a new type of linguistic use - *phatic communion* - I am tempted to call it, actuated by the demon of terminological invention - a type of speech in which ties of union are created by a mere exchange of words.“ - Vgl. zu Malinowski auch den Beitrag von Robert Stockhammer in diesem Band.

8

linguistically. Each utterance is an act serving the direct aim of binding hearer to speaker by a tie of social sentiment or other.³⁵ Die Situation der „phatischen Kommunion“ ist also nicht außersprachlich wie etwa beim Fischfang, sondern ist die Schaffung der Situation selbst. Man hat es hier mit dem Aktionsmodus der Sprache zu tun, durch den die Situation als solche erscheint, in dem Sprache den „Grund der Beziehung“ selbst thematisiert. Malinowskis Erläuterung der „phatic communion“ weist bemerkenswerte Parallelen auf zu Serres' Theorie der Kommunikation, nach der Kommunikation nicht Mitteilung von Bedeutungen, sondern Ausschluss eines Dritten ist.

The breaking of silence, the communion of words is the first act to establish links of fellowship, which is consummated only by the breaking of bread and the communion of food.³⁶

Malinowskis Parallele zwischen der Kommunion von Nahrung und der Kommunion von Worten knüpft einen intrinsischen Zusammenhang zwischen Essen und Sprechen wie ihn auch Michel Serres' Modell des Parasiten herstellt. Sprechen im Modus der phatic communion ist nach Malinowski wie bei Serres zunächst nur eine Unterbrechung - die Unterbrechung des Schweigens in Malinowskis anthropologischem, des Hintergrundrauschens in Serres' nachrichtentechnischem Modell. Kommunikation ist Ausschluss eines Dritten, das Oszillieren eines Systems zwischen Ordnung und Chaos. Das Bindeglied zwischen Malinowskis phatischer Kommunion und Serres' „Sein der Relation“ (i. e. der Parasit) ist indes zweifellos Jakobsons Funktionenschema (siehe Schema 6), in dem der Kanal im Sinne der Shannonschen Informationstheorie mit Malinowskis „ties of union“ kurzgeschlossen wurde. „The phatic function is in fact the point of contact between anthropological linguistics and technosciences of information theory.“³⁷ Wie aus einem 1987 im Magazin *Omni* erschienenen Interview mit Shannon hervorgeht, war Shannon offenbar bekannt, daß der zentrale Bezug seiner „information theory“ auf den Kanal als „phatische Funktion“ Eingang in die Linguistik gefunden hatte. „A similar thing happens in the social system where we have lots of aids to communication. If you're talking to me I might say 'what?' which is a feedback system to overcome some of the noise, and to get correct transmission.“³⁸ Michel Serres hat diesem feedback system ontologische Priorität gegenüber allen anderen Funktionen der Sprache eingeräumt. So wie die phatische

³⁵ Malinowski, S. 464.

³⁶ Malinowski, S. 462.

³⁷ Bruce Clarke, „Constructing the Subjectivity of the Quasi-Object: Serres Through Latour.“ Vortrag, gehalten auf der Konferenz „Constructions of the Self: The Poetics of Subjectivity.“ University of South Carolina, April 1999. <http://english.ttu.edu/clarke/quasiobject.htm>, o. S.

³⁸ Claude Shannon in Anthony Livesside, Profile of Claude Shannon. In: Claude Elwood Shannon, *Collected Papers*, hg. v. N. J. A. Sloane/Aaron D. Wyner. New York 1993, S. xxviii.

9

Kommunion bei Malinowski jene Funktion der Sprache realisiert, die die Situation, die alle anderen Modi des Sprechens immer schon voraussetzen, als solche erzeugt, so geht in aller Kommunikation jedem Ausdruck oder Appell oder jeder Referenzierung ein primordialer Bezug zur Unterbrechung, zur Differenz, zur Abweichung voraus. „With this recognition the phatic function becomes the constitutive occasion for all communication, which can thus no longer be conceptualized in the absence of difference and delay, resistance, static, and noise.“³⁹

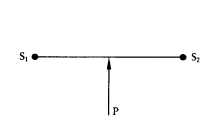
Das Brechen des Schweigens gehört jedoch, wie Malinowski durchblicken läßt, in das Paradigma magisch-religiöser Kommunion, es ist eine Ersatzform für das eucharistische Brechen des Brotes. Phatische Kommunion ist das Bindeglied zwischen Kommunikation und der Herstellung eines mystischen bzw. Sozialkörpers im Ritual. Indes wäre es ein Fehlschluß, die technischen Kanäle als „magische Kanäle“ aufzufassen, die die Funktion der phatischen Kommunion übernehmen würden. Im Gegenteil: technische Medien haben das Andere der phatischen Kommunion - das Schweigen - in ihre Gewalt gebracht und es anderen als anthropologischen Gesetzen unterworfen. Damit erhöhen sie den Kommunikationsdruck, der auf den sprechenden Wesen lastet, immens: Indem sie ein Schweigen bzw. Hintergrundrauschen erzeugen, dessen Reichweite globale Dimensionen angenommen hat, nötigen sie die in diesem Netz Gefangenen permanent zu Äußerungen im Modus phatischer Kommunion. Vor allem in der telefonischen Kommunikation hat von den Anfängen (Edisons „Hallo!“) bis zur gegenwärtigen SMS-Manie offenbar die phatische Funktion alle anderen dominiert.

Man könnte den Prioritätenwechsel bei den Akzentuierungen verschiedener Funktionen der Sprache, den Serres mit der Akzentuierung der phatischen Funktion gegenüber Jakobsons Akzentuierung der poetischen Funktion vollzog, reduktionistisch als eine vom historischen Apriori der Informationstheorie bedingte Ersetzung begreifen; man kann diese Akzentverschiebung indes auch lesen als Übernahme der Rolle, die die poetische Funktion im Funktionenmodell des Cercle gespielt hatte, durch die phatische Funktion, ohne daß damit die poetische Funktion zum Verschwinden gebracht würde. Tatsächlich ist ja unverkennbar, daß der Parasit mit dem Poetischen in einer unauflösbaren Beziehung steht; die *parabole* ist der Grund der *parole*, nicht zuletzt Serres' eigener *parole*. Damit verändert sich indessen im Vergleich zu Jakobson die Bedeutung „des Poetischen“. Sie nähert sich dem, was der antike Begriff der *poiesis* meinte: das Phänomen des Hervorbringens,

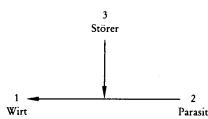
³⁹ Clarke, o. S. - Clarke zieht an dieser Stelle eine naheliegende Parallele zu Derridas Schriftkonzept, die hier indessen nicht weiter verfolgt werden kann.

10

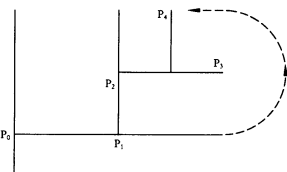
aufgrund dessen die Dichtkunst Technik ist.⁴⁰ „Denn was nur für irgend etwas Ursache wird, aus dem Nichtsein in das Sein zu treten, ist insgesamt Poiesis. Daher liegt auch bei den Hervorbringungen aller Technai Poiesis zugrunde.“⁴¹ Die Engführung von poetischer und phatischer Funktion bringt einen informationstechnischen Begriff von Poiesis hervor als fundamentale Operation der Medien, die überhaupt etwas aus dem Nichtsein ins Sein ruft, die aus dem Rauschen ein Signal filtert, aus der Kakographie der Schrift ein Symbol. Poiesis als Medienoperation ist von der Höhe einer Serresschen Literaturwissenschaft aus der zentrale poetologische Aspekt literarischer Texte des 20. Jahrhunderts.



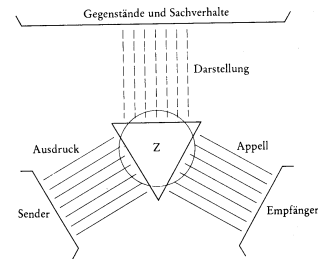
Schema 1: Serres (1980)



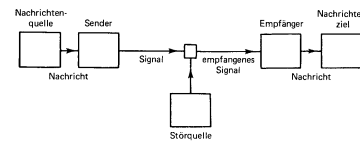
Schema 2: Serres (1980)



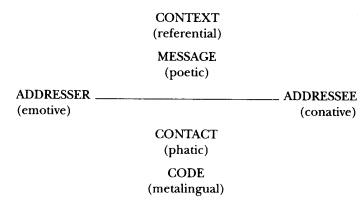
Schema 3: Serres (1980)



Schema 4: Bühler (1934)



Schema 5: Shannon (1947)



Schema 6: Jakobson (1956)

⁴⁰ Vgl. Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln 1980, S. 158-161.

⁴¹ Platon, *Symposion*, 205 b. In: *Werke in acht Bänden*, griechisch und deutsch, hg. v. Gunther Euehler, übers. v. Friedrich Schlieiermacher, bearbeitet v. Dietrich Kurz. Darmstadt, Bd. 3, S. 325.

11

12

2. (Un)unterbrochene Verbindung. Drei Träume Kafkas

Philosophie und Literaturwissenschaft hätten, folgten sie der Serreschen Strategie, nicht beim abstrakten logischen Begriff des Symbols anzusetzen, sondern beim Begriff einer „Materialität des Zeichens“, das heißt nicht beim Begriff der Nachricht oder beim Begriff des Inhalts oder der Produktion, sondern beim Begriff der Störung, der Unterbrechung, der Position. Es gibt vermutlich kaum einen deutschsprachigen Autor, dessen Texte in ähnlich durchgehender Weise ihre eigene Poiesis aus der Störung, der Unterbrechung, dem Rauschen deklinieren wie die Briefe, Erzählungen und Romane Franz Kafkas. Die Möglichkeit des Schreibens hängt für Kafka unmittelbar mit der Möglichkeit zusammen, eine parasitäre Position einzunehmen, wobei Kafka nicht selten die anthropologische Bildlichkeit und die kommunikationstechnische Funktion des Parasiten miteinander kombiniert. Man denke etwa an die „Verwandlung“, in der Gregor Samsa (eines der vielen Allonyme Kafkas in seinen Texten) in der familiären Wohnung die Gestalt eines Parasiten an- und damit die Position dessen einnimmt, der sich *neben* (para) dem familiären System kommunikativer und ökonomischer Beziehungen befindet. Am Ende hat der vertrocknete Ungezieferkörper die Form und Konsistenz von Papier angenommen⁴² - Gregor Samsas Körper hat sich sozusagen in Literatur verwandelt -, während das System Familie sich nach dem Ausschluss des Parasiten neu konstituieren kann. Oder man denke an das „Urteil“, in dem der Vater über Georg triumphiert, indem er sich selbst als Schreiber von Briefen an die Stelle des Sohnes zu setzen vermag.⁴³ Der Vater, der von Georg bereits ins Bett gesteckt und in die Position des auszuschließenden Parasiten gedrängt worden war, besetzt den Briefkanal Georgs zum Freund in Petersburg und kehrt dadurch das System um: Statt seiner wird Georg aus dem System der Kommunikation ausgeschlossen, um im Rauschen eines „unendlichen Verkehrs“⁴⁴ unterzugehen. Briefe, die „wie kaum je eine andere Form der Schriftlichkeit den Beziehungs-, nicht den Inhaltsaspekt einer Konfiguration“ repräsentieren,

⁴² Vgl. Franz Kafka, Die Verwandlung. In: F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann (= Franz Kafka, Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe). Frankfurt a. M. 1994, Textbd., S. 195: „Grete, die kein Auge von der Leiche wendete, sagte: 'Seht nur, wie mager er war. Er hat ja auch schon so lange Zeit nichts gegessen. So wie die Speisen hereinkamen, so sind sie wieder hinausgekommen.' Tatsächlich war Gregors Körper vollständig flach und trocken, man erkannte das eigentlich erst jetzt, da er nicht mehr von den Beinchen gehoben war und auch sonst nichts den Blick ablenkte.“

⁴³ „[...] Ich schrieb ihm doch, weil du vergessen hast, mir das Schreibzeug wegzunehmen. Darum kommt er schon seit Jahren nicht, er weiß ja alles hundertmal besser als du selbst. Deine Briefe zerknüllt er ungelassen in der linken Hand, während er in der Rechten meine Briefe zum Lesen sich vorhält!“ Kafka, Das Urteil. In: *Drucke zu Lebzeiten*, Textband, S. 59.

⁴⁴ Kafka, Das Urteil, S. 61.

13

sind bei Kafka allemal „Instrumente der Macht und der Machtausübung“.⁴⁵ Sie spielen indes als solche Instrumente der Machtausübung zugleich eine entscheidende Rolle für die Ermöglichung von Kafkas eigener literarischer Produktion. In erster Linie zählen dazu diejenigen Briefe, die Kafka an seine erste Verlobte Felice Bauer in den Jahren 1912 und 1913 richtete.⁴⁶ Kafkas frühe Erzählungen (Das Urteil, Der Heizer, Die Verwandlung), in denen Briefe eine entscheidende Rolle spielen, reflektieren diesen Briefwechsel und spielen als Literatur ihre eigene Ermöglichung und die Möglichkeit ihres Scheiterns immer wieder experimentell durch. Das „Urteil“ wurde, wie man weiß, zwei Tage nach Kafkas erstem Brief an Felice Bauer in einer einzigen Nacht niedergeschrieben und wurde von Kafka stets als sein „Durchbruch“ als Schriftsteller betrachtet. Kafka hat selbst in seinen Briefen an Bauer auf den Zusammenhang zwischen parasitärer Ökonomie und seiner Existenz als Schriftsteller angespielt: „Liebste, wie ich aus Deinen Briefen mein Leben sauge, das kannst Du Dir gar nicht vorstellen [...]“⁴⁷ In der Tat nimmt die Anverwandlung von Essen/Trinken und Schriftverkehr - von anthropologischem und kommunikationstechnischem Aspekt -, die ja die Stärke des Serreschen Begriffs des Parasiten ausmacht, einen zentralen Platz in Kafkas Werk ein⁴⁸, ebenso wie er für die literarischen Produktionsbedingungen Kafkas die entscheidende Rolle spielt. In den *Briefen an Felice* wird diese Anverwandlung permanent hergestellt und aufrechterhalten durch eine den gesamten Briefwechsel durchziehende Metaphorik der Ernährung, die die parasitäre Ökonomie des Schriftverkehrs thematisiert.⁴⁹ In welcher Weise das Modell des Parasiten als ein Mediensystem, in dem der poetische Bezug zum Kanal die zentrale Funktion ist, ein poetologisches System begründen kann, soll

⁴⁵ Gerhard Neumann, *Franz Kafka: Das Urteil. Text, Materialien, Kommentar*. München-Wien 1981, S. 148.

⁴⁶ Der Zusammenhang zwischen den *Briefen an Felice* und Kafkas literarischer Produktion ist in der Kafka-Forschung seit langem bekannt und inzwischen gründlich erforscht worden. Vgl. u. a. Heinz Politzer, *Franz Kafkas vollendeter Roman. Zur Typologie seiner Briefe an Felice*. In: *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, hg. v. Wolfgang Paulsen. Heidelberg 1969, S. 192-211; Wolf Kittler, *Brief oder Blick*. Die Schreibsituation der frühen Texte von Franz Kafka. In: *Der junge Kafka*, hg. v. Gerhard Kurz. Frankfurt/M. 1984, S. 40-67. Für eine ausführliche Analyse der *Briefe an Felice* und ihrer poetologischen Bedeutung vgl. v. Verf., *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post, 1751-1913*. Berlin 1993, S. 227-272.

⁴⁷ Franz Kafka, *Briefe an Felice*, hg. v. Erich Heller u. Jürgen Born. Frankfurt/M. 1976, 22. 6. 1913, S. 406.

⁴⁸ Vgl. Gerhard Neumann, *Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas*. In: Wolf Kittler/Gerhard Neumann, *Hg. Franz Kafka: Schriftverkehr*. Freiburg 1990, S. 399-432.

⁴⁹ „[...] wenn dann also dieser Brief da ist“, schreibt Kafka zum Beispiel, „dann glaube ich ein Weichen lang, daß ich jetzt ruhig sein kann, daß ich mich an ihm sättigen werde“ (*Briefe an Felice*, 31. 10. 1912, S. 63). Oder: „der gestrige Brief hatte mich nicht ganz gesättigt, besonders da er von Deinem leidenden Zustand handelte“ (ebd., 18. 11. 1912, S. 104). Oder: „Deshalb [wegen seines Gesundheitszustandes] vor allen Dingen und nicht einmal so sehr aus Liebe zu Dir brauche ich Deine Briefe und verzehre sie förmlich“ (ebd., 26. 11. 1912, S. 129). Noch am 30. 10. 1916 heißt es: „Mein Leben besteht aus zwei Teilen, der eine Teil nährt sich mit vollen Backen von Deinem Leben und wäre an sich glücklich und ein großer Mann, der andere Teil aber ist wie ein losgemachtes Spinnweb“ (ebd., S. 736 f.). In den selben semantischen Horizont gehört das die Briefe durchziehende Thema einer gewissenmaßen transzendentalen Gesundheit auf seiten Felice Bauers und einem konstitutiven Kranksein auf seiten Kafkas. Vgl. z. B.: „Schau, wir gehören zusammen, das scheint mir zweifellos, aber ebenso zweifellos ist der ungeheure Unterschied zwischen uns, daß Du gesund in jedem Sinne und deshalb bis in die Tiefe hinunter ruhig bist, während ich krank, vielleicht weniger im landläufigen, dafür aber im schlimmsten Sinne krank [...] bin.“ (ebd., 1. 6. 1913, S. 392).

14

im folgenden an drei Träumen erläutert werden, die Kafka im Verlauf des Briefwechsels mit Bauer erzählt. Träume haben in Kafkas Briefen stets die Funktion, die Wahrheit über den Briefwechsel zwischen Kafka und Bauer zu sagen. Es ist dies eine Wahrheit, die nur eingekleidet in die Traumrede überhaupt zur Sprache kommen kann, da sie von einem zurechnungsfähigen Subjekt, das als Schreiber und Adressat von Liebesbriefen fungiert, nicht gesagt werden kann. Diese Wahrheit verrät den Bruch des Vertrages, der jedem Liebesbriefwechsel zugrundeliegt, nämlich daß jeder Brief nur Ersatz ist und Kompensation für eine ersehnte, aufgeschobene Nähe, die die Liebesbriefe herbeizuführen haben, aus deren Fehlen sie zwar ihre Kraft schöpfen, die herbeizuführen und damit sich selbst abzuschaffen jedoch ihre raison d'être ist. Die Traumrede bietet also die Möglichkeit, die unsagbare Wahrheit, daß die Briefe nicht Ersatz für die ersehnte Sache sind, sondern die Sache selbst, in Form unzurechnungsfähiger Rede ins Spiel der Briefe zu bringen, das heißt: mit der Wahrheit zu lügen.

Der erste Traum: der Traum von den Einschreibebriefen.

Vorgestern in der Nacht träumte ich zum zweiten Mal von Dir. Ein Briefträger brachte mir zwei Einschreibebriefe von Dir und zwar reichte er mir sie, in jeder Hand einen, mit einer prachtvoll präzisen Bewegung der Arme, die wie die Kolbenstangen einer Dampfmaschine zuckten. Gott, es waren Zauberbriefe. Ich konnte soviel beschriebene Bogen aus den Umschlägen ziehn, sie wurden nicht leer. Ich stand mitten auf einer Treppe und mußte die gelesenen Bogen, nimm es mir nicht übel, auf die Stufen werfen, wollte ich die weiteren Briefe aus den Umschlägen herausnehmen. Die ganze Treppe nach oben und unten war von diesen gelesenen Briefen hoch bedeckt und das lose aufeinandergelegte, elastische Papier rauschte mächtig. Es war ein richtiger Wunschtraum.⁵⁰

Das Einschreiben ist eine postalische Form des Zeichentransports, die, indem sie vorsieht, daß der Brief dem Empfänger in die Hand gegeben wird, den Moment der Ablieferung zu einem (durch das Recipisse) schriftlich beglaubigten Augenblick der praesentia in corpore von Briefträger und Empfänger macht, der mit seiner Unterschrift seine Identität mit dem Adressaten des Briefes einbekannt. Kafka hat seine eigenen Briefe in den ersten Wochen des Briefwechsels selbst mit Vorliebe als Einschreiben versandt. Dieser Gebrauchsmodus der brieflichen Kommunikation erlaubte es ihm, im Berliner Briefträger einen Komplizen zu sehen: „Man kann nicht genug Mitthelfer haben, wenn man abhängig ist.“⁵¹ Doch während ihm im Fall seiner „Mitthelfer“ das Bild eines Briefträgers vorschwebt, der Bauer „den Brief nöthigenfalls aufzwingen würde, selbst wenn Sie sich wehrten“⁵², erträumt er den Prager Komplizen von Bauer als Wärmekraftmaschine. Der Briefträger ist eine metonymische

⁵⁰ *Briefe an Felice*, 17. 11. 1912, S. 101.

⁵¹ Ebd., 6. 11. 1912, S. 78.

⁵² Ebd.

15

Extension der Lokomotive des Eisenbahnzuges, der die Briefe zwischen Berlin und Prag transportiert. Was ist das Versprechen einer Dampfmaschine, das einen Briefträger im Traum zu einer Maschinenallegorie werden läßt? Die Kopplung des Informationsflusses an einen kontinuierlichen Kraftstrom, der auf den Prinzipien der Wiederholung (dem Carnotschen Zyklus) und der Regelung (dem Wattschen Fliehkraftregler) basiert. Beides, permanente Wiederholung und Regelung sind die beiden Wünsche, die Kafka in bezug auf die Korrespondenz mit Bauer in seinen Briefen immer wieder äußert. Aber die Kopplung des Schriftverkehrs an den Energiekreislauf der Maschine funktioniert nicht nach dem technischen Prinzip der Kopplung zweier geschlossener Systeme (wie zum Beispiel die Kopplung zwischen Nervenreiz und Information im Gehirn); Kopplungen bei Kafka sind grundsätzlich metamorphotischer Art.⁵³ Das heißt in diesem Fall: Die Schrift verwandelt sich in einen Aspekt des Kanals, durch den sie transportiert wird. Die unendliche Folge von Briefen konvergiert gegen einen Grenzwert, an dem das diskrete Sein der Schrift und der Briefe in sein Gegenteil umschlägt. Die Botschaft der Schrift, die Bedeutung der Zeichen, *ertrinkt* möchte man im Hinblick auf den Schluß des „Urteils“ sagen, in der Botschaft des Kanals, der einzigen Botschaft, die Kanäle kommunizieren: dem Rauschen. Das diskrete Sein der Schriftzeichen und der Briefe konvergiert gegen das kontinuierliche Sein des Kanals, das „digitale“ Prinzip des Codes gegen das analoge Prinzip der physikalischen Materialität des Kontakts. Vielleicht ist es irreführend, hier von einem „Untergang“ der Nachricht im Rauschen zu sprechen: Es handelt sich ja nicht um eine Entstellung der Nachricht durch das Rauschen, also nicht um „Störung“, sondern um die Verwandlung der Nachricht in das Rauschen. Die Abweichung ist nicht Verunreinigung der ursprünglichen „reinen“ Sache (der Botschaft), die Abweichung, wie Serres sagt, gehört zur Sache, „und vielleicht bringt sie diese erst hervor“⁵⁴ - Poiesis als fundamentale Operation von Medien. Was Kafka erträumt, ist die Einfaltung der ersten fünf Funktionen des sprachlichen Zeichens (der referentiellen, der expressiven, der konativen, der poetischen und der metasprachlichen) in die sechste Funktion: die phatische. Der Traum feiert das Zugrundegehen der auf die Sache, auf den Sender, den Empfänger, auf den Code oder auf das Zeichen selber gerichteten Funktionen des Zeichens im Kanal als ihr buchstäbliches „zum Grund gehen“. „Das Hintergrundrauschen ist der Grund des Seins, das Parasitentum ist der Grund der Beziehung.“⁵⁵ Das aber bedeutet den Sturz des Signifikanten von der Höhe des Symbolischen in den Abgrund des Realen. Signifikanten können sich nicht überlagern.

⁵³ Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt/M. 1976, S. 50.

⁵⁴ Serres, *Der Parasit*, S. 28.

⁵⁵ Serres, *Der Parasit*, S. 83.

16

Signifikanten gehören dem Reich des Symbolischen an, sie sind unzerstörbar.⁵⁶ Die Botschaften bzw. die Briefe überlagern sich auf der Treppe in ihrer Eigenschaft als Signale, das heißt im Realen, bis sie in einem Überlagerungsrauschen verschwinden. Der Einschreibebrief des Traums erscheint so als Schnittstelle zwischen Empfänger und kontinuierlichem Medium. Der Moment der Briefzustellung (das Öffnen des Umschlags und das Herausnehmen des Briefes) - gewöhnlich bloß ein Augenblick -, wird zu einem Zustand des Angeschlossenseins an einen kontinuierlichen Kanal, und die Verwandlung der Kommunikation in diesen Zustand der „phatic communion“ ist das einzige bzw. erträumte Ziel der Kommunikation - nicht Handlungskoordination, nicht Ausdruck von Gedanken.

Der Traum von der Involution aller Funktionen des sprachlichen Zeichens in die physikalische Materialität analoger Medien ist „ein Wunschtraum“. Kafkas Anspielung auf Freud ist indes zweischneidig aus zwei Gründen. Erstens ist der Begriff „Wunschtraum“, obwohl er von Freud gelegentlich verwendet wird, keinesfalls terminologisch in der Freudschen Traumdeutung, und zwar mit gutem Grund. Denn da es „keine anderen als Wunschträume geben kann“⁵⁷, ist der Begriff „Wunschtraum“ (wie Kafka ihn verwendet) im orthodoxen Sinn irreführend, da er impliziert, daß es noch andere Träume geben könne, die keine Wunschträume wären. Terminologisch bei Freud ist dagegen die umgekehrte Zusammensetzung des Wortes: „Traumwunsch“. Zweitens fehlt Kafkas Traum, was fast jeden Traum als solchen kennzeichnet: die Differenz zwischen manifestem Trauminhalt und latentem Traumgedanken. Das hängt wiederum mit dem ersten Punkt zusammen: Die Feststellung „Es war ein Wunschtraum“ behauptet den Trauminhalt als Traumwunsch, sie unterbindet den Versuch, den Trauminhalt als Entstellung des latenten Traumwunsches zu lesen. Dabei gibt der Freud-Leser Kafka auch für nur oberflächliche Kenner der *Traumdeutung* einen deutlichen Hinweis, wie eine solche Lektüre aussehen könnte. Man könnte den Traum schließlich leicht als eine entstellte Erinnerung oder als Parodie des berühmten „Stiegentraums“ lesen, dessen Mitteilung und Deutung in der Traumdeutung Otto Rank zugeschrieben wird. Dann wäre die Vorstellung des Erzählers, der „mitten auf einer Treppe“ unendlich viele Bögen aus den Umschlägen zieht und auf die Treppe wirft, entsprechend der Freudschen Sexualsymbolik einfach die Symbolisierung des Sexualaktes. Eine Deutung dieser Art übersähe indes den Lektürehinweis, den Kafka selbst mit seinem Kommentar, der Traum sei ein „richtiger Wunschtraum“ gewesen, gibt. Die Absicht dieser Bemerkung ist, eine psychoanalytische Deutung im angedeuteten Sinne durchzuziehen:

⁵⁶ Vgl. Jacques Lacan, Das Seminar über E. A. Poes „Der entwendete Brief“. In: Ders., *Schriften*, Bd. 1, hg. v. Norbert Haas. Weinheim-Berlin 1986, S. 7-41, hier: S. 22 f.
⁵⁷ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung. Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hg. v. Anna Freud et al. Frankfurt/M.-London 6. Aufl. 1976, Bd. II/III, S. 139.

17

das heißt, ihre Möglichkeit anzudeuten, um sie dann verwerfen zu können. Es geht Kafka also um die Sichtbarkeit einer Verwerfung. Nota bene, will der Kommentar besagen: Die unerschöpflichen Briefe auf der Treppe sind keine Metapher, kein Symbol, kein Ersatz für den eigentlich erträumten körperlichen Akt, dessen Nähe jede Schrift auslöscht, sie sind stattdessen die Sache selbst - eben so wie die Briefe, die Kafka an Bauer schreibt, nicht Ersatz für die eigentliche Erfüllung der Liebe sind, sondern die Erfüllung dieser Liebe selbst. Der Traum, wie alle Träume, die Kafka in seinen Briefen erzählt, hat den Status einer poetologischen Reflexion. Das heißt, er betrifft die Bedingungen und das „Wesen“ der Literatur. Die Verwandlung des Symbolischen in das Reale, die den umgekehrten Weg geht wie die Logik, führt einen absoluten Grenzwert der Schrift ein - die Seinsweise analoger Medien -, den die Schrift nie erreichen kann, da sie als Schrift immer „digital“ bleiben wird, auf den sie jedoch stets bezogen bleibt. Die Approximierung der physikalischen Materialität kontinuierlicher Kanäle, die den Tod des Zeichens in sich trägt, produziert eine notwendige Voraussetzung Kafkaschen Schreibens: die Möglichkeit „untoten“ Lebens. Das wird durch Kafkas zweiten Traum verdeutlicht, den „Telegraphentraum“.

Liebste, ich habe heute wohl während des ganzen Schlafs von Dir geträumt [...]. Der erste [Traum] knüpfte an Deine Bemerkung an, daß Ihr direkt aus dem Bureau telegraphieren könnt. Ich konnte also aus meinem Zimmer auch direkt telegraphieren, der Apparat stand sogar neben meinem Bett, wohl ähnlich, wie Du den Tisch zum Bett zu rücken pflegst. Es war ein besonderes stacheliger Apparat und ich fürchtete mich, so wie ich mich vor dem Telephonieren fürchte, auch vor diesem Telegraphieren. Aber telegraphieren mußte ich Dir in irgendeiner übergroßen Sorge um Dich und in einem wilden, mich gewiß aus dem Bett aufreißenden Verlangen nach einer augenblicklichen Nachricht von Dir. Glücklicherweise war sofort meine jüngste Schwester da und begann für mich zu telegraphieren. Meine Sorge um Dich macht mich erfinderisch, leider nur im Traum. Der Apparat war derartig konstruiert, daß man nur auf einen Knopf drücken mußte und sofort erschien auf dem Papierbändchen die Antwort aus Berlin. Ich erinnere mich, wie ich starr vor Spannung auf das zuerst sich ganz leer abwickelnde Bändchen sah, trotzdem dies nicht anders zu erwarten war, denn solange man Dich in Berlin nicht zum Apparat geholt hatte, konnte ja keine Antwort kommen. Was war das für eine Freude, als die ersten Schriftzeichen auf dem Bändchen erschienen; ich hätte eigentlich aus dem Bett fallen müssen, als so stark habe ich die Freude in der Erinnerung. Es kam nun ein richtiger Brief, den ich ganz genau lesen konnte, an dessen größten Teil ich vielleicht sogar erinnern könnte, wenn ich dazu Lust hätte. So will ich nur sagen, daß ich in dem Brief in lieber, mich beglückender Weise wegen meiner Unruhe ausgescholten wurde. Ich wurde ein „Nimmersatt“ genannt und es wurden die Briefe und Karten aufgezählt, die ich in der letzten Zeit bekommen hatte oder die auf dem Weg waren.⁵⁸

⁵⁸ Kafka, *Briefe an Felice*, 7.-8. Dez. 1912, S. 165 f.

18

Ergebnis der Traumarbeit, von Verschiebung und Verdichtung, ist ein Apparat, der Telephonie als Grenzwert von Telegraphie realisiert. Denn entweder ist der Apparat ein Telegraphenapparat⁵⁹, dann ist das geträumte Zimmer Kafkas ein Büro, von dem er wie Bauer direkt telegraphieren kann; oder aber das Zimmer ist tatsächlich Kafkas Zimmer in der Niklasstraße 36, dann ist der Apparat ein Telephon. Telegraphenapparate kommen in Privatwohnungen nicht vor; dagegen entspricht der im Traum erlebte Gebrauch des Apparates genau dem eines Telephons. Doch die Schnittstelle zwischen dem elektrischen Medium und dem Körper des „Benutzers“ ist wiederum kein analoges elektro-akustisches Relais, sondern ein digitales Schreibrelais. Das kontinuierliche Sein des Kanals, das sich im Fall des Analogmediums Telephon durch das Rauschen der Leitung zu Gehör bringt, erscheint in Kafkas Traum verwandelt in ein weißes Papierbändchen, das den diskreten Zeichen „ferngeschriebener“ Briefe vorausgeht. Deutlich stellt so der „Telegraphentraum“ das komplementäre Gegenstück zum Traum von den Einschreibebriefen dar. Wie dort sich der „Untergang“ der Schrift im analogen Rauschen ereignete, so ereignet sich hier das „Auftauchen“ der Schrift aus dem weißen Kontinuum des Papierkanals. So wie im Traum von den Einschreibebriefen die phatische Funktion, die Beziehung auf den Kanal, alle anderen Funktionen „schluckt“, so werden im Telegraphentraum alle denkbaren Funktionen aus der phatischen Funktion, dem „sich ganz leer abwickelnden“ Papierband geboren. In poetologischer Hinsicht handelt der Traum Kafkas von einem instantanen und kontinuierlichen Übertragungsmedium, das die Unterbrechung, die Briefe im Kommunikationsprozeß notwendig implizieren, suspendiert. Und für die Dauer dieses Aufschubs der Unterbrechung darf die phatische Funktion der Zeichen des gesendeten Briefes alle anderen Funktionen dominieren: Statt zu bedeuten oder auszudrücken oder zu befehlen, handelt der getickerte Brief von nichts anderem als von vergangenen und zukünftigen Briefen. Die Involution der sozialen und denotativen Funktionen des Zeichens in die Funktion, die auf die Materialität des Kanals verweist, stellt die Befreiung des Zeichengebrauchs von den sozialen Disziplinierungen des Bedeuten dar. Bedeutung hängt für Kafka vollständig vom Beziehungsaspekt der Kommunikation ab - von den inexpliziten Anweisungen an die Kommunikationspartner, wie die zwischen ihnen ausgetauschten Informationen zu bewerten sind.⁶⁰ Im Fall des Briefkanals sind diese Anweisungen hoffnungslos übercodiert durch die Unterbrechung, die dieser Typ von Kanal immer schon voraussetzt.

⁵⁹ Offenbar handelt es sich um einen sogenannten „Hughes-Apparat“, der lateinische Schriftzeichen ausdrückt und nicht etwa Morsezeichen. Vgl. Theodor Karas, *Geschichte der Telegraphie*. Braunschweig 1909, Teil I, S. 252-309.

⁶⁰ Vgl. dazu: Paul Watzlawick/Janet H. Beavin/Don D. Jackson, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern-Stuttgart-Wien 1974.

19

Letzten Brief konnte ich nicht beantworten. Mußte mir sagen, daß Du mich ohne ein anderes Gefühl nur demütigen willst. Was konnte der letzte Brief sonst bedeuten, was bedeuten die sonst grundlosen niemals erklärten Pausen zwischen Deinen Briefen?⁶¹

Durch die Pausen zwischen den Briefen wird das Briefeschreiben zu jenem Geschehen, durch das sich das Subjekt als soziales Wesen konstituiert und das Hegel im Kapitel über „Herrschaft und Knechtschaft“ als ein doppeltes Anerkennungsgeschehen beschrieben hat, das für das einzelne Subjekt jedoch zunächst die Form eines „Kampfes auf Leben und Tod“ annimmt.⁶² Aber Kafkas Kommunikationsphantasie entwirft ein kulturelles Gegenmodell zum idealistischen Ausgang dieses Kampfes. Ein durch Metamorphose der Zeichen in den Zeichenkörper erzeugtes Kontinuum⁶³ löscht den sozialen Kommunikationsaspekt des Zeichens aus, der ein Subjekt zwingt, sein Knechtsein aus dem „Kampf auf Leben und Tod“, der durch den Rhythmus der Briefe interponiert wird, zu entziffern. Kein Sich-Anerkennen der Selbstbewußtseins als gegenseitig sich anerkennend, das nur in der Sprache stattfindet und den idealistischen Begriff der Kommunikation begründet,⁶⁴ sondern Reduktion der sprachlichen Zeichen auf ihre rohe, „eßbare“ Materialität. Zentral für das Verständnis dieser Kommunikationsphantasie ist daher der Name „Nimmersatt“, den Kafka im Traum erhält. Denn durch ihn wird der Traum in den Kontext der Essensthematik gerückt. Der „Nimmersatt“ ist eine schwächere Variante der für Kafkas Poetologie insgesamt so zentralen Figur des „Hungerkünstlers“. Indes erscheint im Kontext der Briefe die Essensthematik unter dem Aspekt des Parasitismus, und zwar eingekleidet in die Semantik eines in der europäischen Kultur tief verwurzelten Phantasmas: des Phantasmas des Vampirismus. Kafkas paradoxe Konstruktion eines Briefes, der einerseits teilhat am Menschenverkehr, andererseits sich der Funktion eines sozialen Zeichens verweigert, durch die er das Subjekt in die sozialen Ordnungen des „Lebens“ - Verlobung, Heirat, Familiengründung und -unterhalt einführt,⁶⁵ findet in der parasitären Logik des Vampirismus, die die paradoxe Konstruktion eines „untoten Lebens“ - eines geborgten Lebens - beglaubigt, so etwas wie eine subkulturelle Legitimierung. Zum Modell, das die Beziehung der einander an sich ausschließenden Bereiche der Sozialordnung und der literarischen Produktion regelt und

⁶¹ *Briefe an Felice*, 3. 4. 1914, S. 537.

⁶² Gottfried Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt/M. 2. Aufl. 1975, S. 148 f.

⁶³ Vgl. dazu Jean-Marie Elias, *Le paralographe. La représentation d'une voix*. In: *Revue des Sciences Humaines*, Nr. 195 (1984), S. 151-166, hier: S. 153 (mit Bezug auf den Traum von den Einschreibebriefen): „Des feuilles sont pliées deux fois par jour et se plient à la demande que l'on répond (deux fois par jour) comme s'il s'agissait A LA FOIS d'établir un continuum, une communication totale et de multiplier le geste de coupure.“

⁶⁴ Auf die sprachliche Natur des Anerkennungsgeschehens in der *Phänomenologie* hat bereits Bruno Liebrucks hingewiesen. Vgl. Ders., *Sprache und Bewußtsein*, Bd. 5. *Die zweite Revolution der Denkungsart*. Frankfurt a. M., 1970, S. 82-96.

⁶⁵ Im Kontext des Hungerkünstlers erscheint das Phänomen des Kafkaschen Briefes in Zusammenhang mit der Frage nach der Möglichkeit von Kunst (also als poetologische Frage).

20

Kafka eine parasitäre Position, die Position des Schriftstellers, einräumt, kann der Vampirismus allerdings nur werden, wenn das traditionelle Lebenselixier der Vampire, der Blutstrom, durch einen Schriftstrom ersetzt wird, ohne daß dabei die Semantik der Ernährung aufgegeben wird. Briefe erscheinen so als Nahrung, ihre Lektüre als Eß- oder Trinkvorgang. „Liebste, wie ich aus Deinen Briefen mein Leben sauge, das kannst Du Dir nicht vorstellen [...]“⁶⁶ Die Gegensätze von Gesundheit und Auszehrung, Tag und Nacht, Leben und Schreiben, sozialer Existenz und asozialer Abgeschiedenheit, die das semantische Feld bestimmen, in dessen Umkreis Kafka die Beziehung zu seiner Verlobten interpretiert, folgen dieser Logik des Parasiten, die den Bedeutungskomplex der Ernährung mit der phatischen Funktion der Zeichen überblendet. Kafka imaginiert sich im Traum als vampiresker Brief-„Nimmersatt“, der ein Papierband in sich hineinsaugt.⁶⁷ Aber zur Fusion von Kommunikations- und Nahrungsmittel, die den Briefverkehr in einen parasitären Briefverzehr transformiert, kommt zusätzlich die im Modell des Vampirismus angelegte Konfusion von Sexualtrieb und Nahrungstrieb, von Liebesanspruch und Ernährungsanspruch.

Nun alle diese Widersprüche haben einen einfachen und nahen Grund, ich wiederhole es, [...] es ist mein Gesundheitszustand, nichts sonst und nichts weniger. [...] Deshalb vor allen Dingen und nicht einmal so sehr aus Liebe zu Dir brauche ich Deine Briefe und verzehre sie förmlich [...].⁶⁸

⁶⁶ *Briefe an Felice*, 22. 6. 1913, S. 406.

⁶⁷ Zuweilen spielt Kafka explizit auf das Modell des Vampirismus an: „Wenn Du keine roten Wangen hast“, schreibt er etwa an Bauer, „wie soll ich sie bleich machen, wo das doch mein Beruf ist.“ (*Briefe an Felice*, S. 203). In dasselbe Register gehören gelegentliche Bemerkungen über seine ununterbrochene Magerkeit (vgl. S. 65), seine Blutleere (vgl. S. 429), vor allem aber seine von Anfang an festehende Überzeugung von Bauers a priori gegebener Gesundheit, der er sein eigenes konstitutionelles Kranksein gegenüberstellt als Grund für die Unmöglichkeit, in die sozialen Ordnungen der Biopolitik, Ehe und Familie, einzutreten. „Man sah Dir doch die Gesundheit von den Wangen und Augen ab“, schreibt Kafka im Rückblick auf ihre erste Begegnung (S. 191). Von vornherein bedeutet dabei Bauers Gesundheit das Versprechen einer unerschöpflichen Fähigkeit, Briefe zu schreiben. So erwägt Kafka schon im dritten Brief als Antwort auf die ewige Frage „Warum haben Sie mir denn nicht geschrieben?“ die „traurige Möglichkeit, daß Sie krank sind. Aber daran glaube ich nicht. Sie sind gewiß gesund und fröhlich.“ (S. 47). Wieder ein anderes Mal denunziert er unverhohlen den wahren Sinn von Bauers Gesundheit: „Ich gestehe, daß ich, wenn der Gedanke an Dein Kranksein kommt, nicht zuerst daran denke, daß Du leidest, sondern daß ich dann möglicherweise keine Nachricht von Dir bekomme [...]“ (S. 190). Vgl. auch die oben in Anm. 48 zitierte Stelle. Das Modell des Vampirismus verklärt diesen topischen Gegensatz von Lebensfülle und Lebensarmut mit dem Kafkaschen Topos des „Verlorenseins für den Menschenverkehr“ (vgl. S. 290 und 401), der, wenn er in Verbindung mit dem Thema des Schreibens auftritt, besonders deutlich auf eine vampireske Existenz anspielt. „Einmal schriebst Du, Du wölltest bei mir sitzen, während ich schreibe; denke nur, da könnte ich nicht schreiben (ich kann auch sonst nicht viel) aber da könnte ich gar nicht schreiben. [...] Deshalb kann man nicht genug allein sein, wenn man schreibt, deshalb kann es nicht genug still um einen sein, wenn man schreibt, die Nacht ist noch zu wenig Nacht.“ (S. 250). Oder noch deutlicher: „Ich brauche zu meinem Schreiben Abgeschiedenheit, nicht 'wie ein Einsiedler' [i. e. das offenbar von Bauer angebotene Kulturmodell], das wäre nicht genug, sondern wie ein Toter. Schreiben in diesem Sinne ist ein tieferer Schlaf, also Tod, und so wie man einen Toten nicht aus seinem Grabe ziehen wird und kann, so auch mich nicht vom Schreibtisch in der Nacht.“ (S. 412).

⁶⁸ *Briefe an Felice*, S. 129.

21

Nicht nur hier denunziert Kafka den wahren Grund seines Briefverlangens. Er leitet sich ab von der Amalgamierung von Liebesakt und Ernährungsakt, die das Vampirmodell vorsieht: die Grenze zwischen Küssen und Trinken ist verwischt, das eine kann jederzeit in das andere übergehen.⁶⁹

[W]enigstens ahnen mußt Du es doch, daß mein Verlangen nach einer möglichst ununterbrochenen brieflichen Verbindung mit Dir seinen Grund nicht eigentlich in der Liebe hat, denn die müßte Dich doch in Deiner jammervollen Müdigkeit der ganzen letzten Zeit zu schonen suchen, sondern in meiner unglücklichen Verfassung.⁷⁰

An die Stelle eines idealistischen Konzepts der Sprache als Anerkennungsgeschehen, in dem sich das Subjekt als soziales Wesen konstituiert, tritt eine „phatic communion“ in Form der medientechnischen Paradoxie einer „ununterbrochenen brieflichen Verbindung“. Malinowskis Definition der „phatic communion“ entsprechend ist das Brechen des Schweigens die einzige Funktion der Briefe.

Drei einander wechselseitig bedingende Amalgamierungen heterogener Ordnungen bestimmen also den Komplex des Kafkaschen Kommunikationsbegehrens und bilden das fundamentale Schema der Kafkaschen Poetologie: Erstens, das Paradox einer „ununterbrochenen brieflichen Verbindung“, in dem die diskrete Natur der Briefe, die den „Kampf auf Leben und Tod“ zwischen dem Ich und dem Anderen interperungieren, amalgamiert wird mit der kontinuierlichen Natur eines analogen technischen Kommunikationsmediums, das den Schnitt als Manifestation der denotativen und sozialen Funktionen des Zeichens suspendiert. Zweitens, die vampireske Übertragung der Liebe in den Bereich der Ernährung, die den sozialen Tausch- und Anerkennungsaspekt der Liebe durch den Aspekt des Parasitismus ersetzt. Und drittens die Verwandlung des Blutstroms in den Schriftstrom, durch die das Parasitenmodell anschlussfähig wird an den Topos von der Verwandlung von Leben in Kunst.

Chiffre dieses Komplexes ist das Rauschen der technischen Kanäle. Es steht im Zentrum des dritten Kafka-Traums, des sogenannten „Pontus-Traums“, in dem die phatische Funktion in die Ordnung der abendländischen Literatur übersetzt wird.

Nun ich werde ja auch nicht schlafen, sondern nur träumen. Wie gestern z. B., wo ich im Traum zu einer Brücke oder einem Quaieländer hinlief, zwei

⁶⁹ Einen Vorläufer hat Kafka in *dietsver* (und nicht nur in dieser Hinsicht) in seinem Lieblingsautor Kleist. Man denke an die Oszillation zwischen Küssen und Bissen in der *Penthesilea*: „PENTHESILEA. Kisse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das eine für das andre greifen.“ (Heinrich von Kleist, *Penthesilea*. In: Ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Sembdner. Darmstadt 8. Aufl. 1985, Bd. 1, S. 425; Vers 2980-2983).

⁷⁰ *Briefe an Felice*, S. 361.

22

Telephonhöruscheln, die dort zufällig auf der Brüstung lagen, ergriff und an die Ohren hielt und nun immerfort nichts anderes verlangte, als Nachrichten vom „Pontus“ zu hören, aber aus dem Telephon nichts und nichts zu hören bekam, als einen traurigen, mächtigen, wortlosen Gesang und das Rauschen des Meeres. Ich begriff wohl, daß es für Menschenstimmen nicht möglich war, sich durch diese Töne zu drängen, aber ich ließ nicht ab und ging nicht weg.⁷¹

Der Traum bezieht sich auf den Topos des Musenanrufs, dem er eine neue historische Wendung gibt. Es handelt sich daher um nichts weniger als um eine poetische Sprachursprungsphantasie, die nach Herders Verabschiedung des theologischen Modells durch das anthropologische nun in einem medientechnischen Modell den Ursprung der Sprache wieder jenseits des Menschen zu finden versucht. Am Ursprung der Sprache spricht nicht mehr der Mund der Muse wie bei Homer, es macht auch kein Muttermund den Dichter sprechen wie in der Romantik,⁷² stattdessen erscheint als Ursprung der Sprache das Hintergrundrauschen des Telephonkanals, der signaltechnische „Grund des Seins“ ist. Es ist jenes Rauschen, in das schon der Traum von den Einschreibebriefen die im regelten Kommunikationsprozeß getauschten Zeichen zurückführte. Durch dieses Rauschen hindurch erreicht den Träumer kein Zeichen, sondern ein uncodiertes Signal: eben jener wortlose Gesang und jenes Rauschen, die „das einzig Richtige und Vertrauenswürdige“⁷³ sind, das auch die Telephone im *Schloß*-Roman übermitteln. Eine Botschaft, die fast vollkommen in der phatischen Funktion sich erschöpft, auf den Kanal als Nicht-Relation (d.h. auf den Parasiten) zu verweisen. Wenn Kafka mit dem Telephongesang, der ein Zwischenreich zwischen dem Körper und den zirkulierenden Zeichen definiert, auf jene etwa bei Herder überlieferte Theorie des Sprachursprungs anspielt, nach der des Menschen erstes Sprechen Gesang gewesen sein soll,⁷⁴ dann handelt es sich jedenfalls um eine pervertierte

⁷¹ Ebd., S. 264.

⁷² Vgl. Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*. München

⁷³ Kafka, *Das Schloß*. Kritische Ausgabe, hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt/M. 1982, S. 115 f.

⁷⁴ Vgl. Johann Gottfried Herder, Abhandlung über den Ursprung der Sprache. In: J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1891 Reprint Hildesheim 1967, Bd. V, S. 57-59: „Die Tradition des Altertums sagt, die erste Sprache des menschlichen Geschlechts sei Gesang gewesen, und viele gute musikalische Leute haben geglaubt, die Menschen könnten diesen Gesang wohl den Vögeln abgelnert haben. - Das ist freilich viel geglaubt! [...] War also die erste Menschensprache Gesang, so wars Gesang, der ihm so natürlich, seinen Organen und Naturtrieben so angemessen war als der Nachtigallengesang ihr selbst, die gleichsam eine schwebende Lunge ist, und das war - eben unsere Tönende Sprache. *Condillac*, *Rousseau* und andre sind hier halb auf den Weg gekommen, indem sie die Prosodie und den Gesang der ältesten Sprachen vom Geschrei der Empfindung herleiteten, und ohne Zweifel beliebte Empfindung freilich die ersten Töne und erhob sie; so wie aber aus den bloßen Tönen der Empfindung nie Menschliche Sprache entstehen konnte, die dieser Gesang doch war, so fehlt noch etwas, ihn hervorzubringen, und das war eben die Benennung eines jeden Geschöpfes nach seiner Sprache. Da sang und tönnte also die ganze Natur vor, und der Gesang des Menschen war ein Konzert aller dieser Stimmen, sofern sie sein Verstand brachte, seine Empfindung fälte, seine Organe sie ausdrücken konnten. - Es ward Gesang, aber weder Nachtigallenlied noch *Leibnizens* Musikalische Sprache, noch ein bloßes Empfindungsgeschrei der Tiere: Ausdruck der Sprache aller Geschöpfe, innerhalb der natürlichen Tonleiter der menschlichen Stimme!

23

Bezugnahme. Worauf der Gesang in Kafkas Traum hindeutet, ist nicht der phylogenetische Spracherwerb des Menschen, sondern der techingeschichtliche Spracherwerb des Telephons. Nur fünf Tage vor dem „Pontustraum“ hatte Kafka, wie er Bauer schreibt, einen „alte[n] Jahrgang der Gartenlaube aus dem Jahre 1863 [...] durchblättert“.⁷⁵ Dieser Jahrgang enthält einen Artikel mit dem Titel „Der Musiktelegraph“, der von der Vorführung des von Philipp Reis erfundenen Telephons am 4. Juli 1863 in einer Sitzung des Physikalischen Vereins in Frankfurt am Main berichtet. Aus ihm konnte Kafka entnehmen, daß Reis' Apparat noch keine gesprochene Sprache, sondern nur „mäßig laut gesungene Melodien in einer Entfernung von circa 300 Fuß deutlich hörbar übertrug.“⁷⁶ Das Menschenwesen ist „aus dem Sprechen einer Sprache ereignet“⁷⁷ die nicht mehr sprechbar ist, im Maße sie sich in einen Materiestrom oder ein Integral aller in der Bandbreite des Kanals möglichen Frequenzen verwandelt hat. Kafkas den Menschen nicht mehr von der Natur, sondern vom technischen Medium her denkende Sprachursprungsphantasie trägt der von der Physiologie des späten 19. Jahrhunderts ermittelten Tatsache Rechnung, daß die „Physiologie des Menschen nicht auf den Sinn, sondern auf die Mauer zwischen Rauschen und Signalcode eingerichtet (ist).“⁷⁸

An diesem signaltechnischen wie techingeschichtlichen Ursprung der Sprache erhofft der Träumer, die Stimme der Literatur zu hören. Der Ursprung von Literatur wird der Poiesis der Medien überantwortet. Denn die „Nachrichten vom 'Pontus'“ sind ja nichts anderes als jene *Tristia*, mit denen der exilierte Ovid, indem er seinen Schmerz über seine Verbannung ans Schwarze Meer in Worte faßte, verzweifelt versuchte, seine *latinitas* zu bewahren. Zugleich aber ist der Autor der „Nachrichten vom 'Pontus'“ der „Liebesdichter“ der europäischen Literatur schlechthin⁷⁹, der Verfasser der *Amores* und der *Ars amatoria*. Der „Pontus“ wird so zur Chiffre für den Dichter, der wie Kafka „für den Menschenverkehr

Selbst da die Sprache später mehr regelmäßig, eintönig und gereiht wurde, blieb sie noch immer eine Gattung Gesang, wie es die Akzente so vieler Wilden bezeugen, und daß aus diesem Gesänge, nachher veredelt und verfeinert, die älteste Poesie und Musik entstanden, hat jetzt schon mehr als eine bewiesen.“

⁷⁵ *Briefe an Felice*, S. 253.

⁷⁶ Anonym, *Der Musiktelegraph. Die Gartenlaube*, 1863, Nr. 51, S. 807-809; hier: 808. - Der Grund dafür, daß Reis' Telephon nur Gesang übertrug, ist im wissenschaftlichen Kontext zu finden, in den Reis' Erfindung eingebettet ist. Sie ging hervor aus Reis' Lektüre von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* und seinem Nachvollzug von Helmholtz' Experimenten mit einem Stimmgabelresonator, mit dem Helmholtz die Vokalklänge simuliert. Da Reis' Telephon mit intermittierenden Strömen arbeitete, konnte es wie Helmholtz' Apparat nur periodische Schwingungen (Gesang) übertragen. Vgl. Philipp Reis, Über Telephonie durch den Galvanischen Strom. In: Ernst Feyerabend, *50 Jahre Fernsprecher in Deutschland 1877-1927*. Berlin 1927, S. 208-212. Vgl. dazu S. Berliner, *Der Erfinder des sprechenden Telephons*. Hannover-Leipzig 1909, S. 6-9 und Rüdiger Campe, *Pronto! Telefonate und Telefonstimmen*. In: *Diskursanalysen 1: Medien*, hg. v. F. A. Kittler, M. Schneider, S. Weber. Opladen 1987, S. 68-93; hier: S. 86 f.

⁷⁷ Martin Heidegger, Die Sprache. In: M.H., *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen 1982, S. 30.

⁷⁸ Jens Schreiber, Word-Engineering. Informationstechnologie und Dichtung. In: Jochen Hörisch/Hubert Winkels, Hg., *Das schnelle Alter der neuesten Literatur*. Düsseldorf 1985, S. 292.

⁷⁹ Vgl. Gerhard Neumann, "Nachrichten vom 'Pontus'". Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas. In: *Franz Kafka Symposium 1982*, hg. v. Wilhelm Emrich und Bernd Goldmann. Mainz 1985, S. 106.

24

verloren" ist, der von der Liebe als Literatur und Praxis ausgeschlossen ist. Diese Fremdheitserfahrung als Ferne vom Menschsein, diese Barbarei im klassischen Sinne, wird indessen nicht mehr durch die nichtlateinischen Sprachlaute der Barbaren erresen, sondern durch das „weiße Rauschen“ des technischen Kanals, das Menschenstimmen nicht durchdringen können. Der begriffliche Rahmen, in dem das Andere bestimmt wird, gegenüber dem Literatur die Menschlichkeit der Dichterstimme definiert, hat sich verschoben: Die Barbarei (und das Menschsein) im Zeitalter technischer Medien ist nicht mehr durch eine sprachgeographische Differenz definiert, sondern durch die Differenz zwischen elektromagnetischen und literalen Medien. Ihre Amalgamierung bei Kafka impliziert daher im Kern eine Barbarisierung der Literatur. Wenn es nicht Menschenstimmen sind, die sich durch das Rauschen der technischen Analogmedien drängen können, dann muß Literatur anfangen, mit Tierlauten zu sprechen.⁸⁰

3. Signalaufklärung zwischen Tier und Gott: Musil

Natürlich läßt sich das skizzierte Schema der Kafkaschen Poetologie, in dem die kontinuierlichen Kanäle der elektromagnetischen/elektronischen Medien zum Element eines zentralen Begründungszusammenhangs der Literatur werden, nicht ohne weiteres für die Literatur des 20. Jahrhunderts verallgemeinern. Dennoch: Obwohl einige Besonderheiten dieses Schemas durchaus ideosynkratische Züge tragen, haben insbesondere diejenigen Aspekte, die die Verschiebung des Sprachursprungs im Rahmen des Parasitenmodells auf das Feld der technischen Medien betreffen, symptomatischen Charakter für die Beziehung der Literatur zur *episteme* im 20. Jahrhundert. Abschließend soll daher angedeutet werden, wie etwa bei Musil, in der Geschichte des Hörspiels und bei Max Bense einzelne Elemente jenes von Kafka durchdeklinierten Paradigmas in unterschiedlichen Konstellationen auftreten.

Bei Musil findet man das Thema des in die Medientechnik verschobenen Sprachursprungs wieder. In der Novelle „Grigia“ aus den *Drei Frauen* erscheinen die Laute, welche die technischen Medien speichern und übertragen, ganz ähnlich wie bei Kafka unter dem Aspekt der Überschreitung der anthropologischen Differenz zwischen Mensch und Tier. Während der Affe Rotpeter in Kafkas „Bericht für eine Akademie“ durch die Laute eines

⁸⁰ Kafkas Versuche, aus dem Tierlaut, dem Nicht-Menschlichen, das der „Pontusbrief“ mit dem Kanal technischer Kommunikationsmedien überblendet, die Stimme der Kunst zu entbinden, ziehen sich durch alle Phasen seines Werks, man denke nur an den Affen Rotpeter im „Bericht für eine Akademie“, die Musikerhunde in den „Forschungen eines Hundes“ und an „Josefine die Sängerin“. Aber schon in der „Verwandlung“ heißt es von Gregor Samsa: „War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? Ihm war, als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekanntem Nahrung.“ (Die Verwandlung, S. 185)

Grammophons in die Sprache initiiert wird, werden die Männer, die in Musils Novelle aus ihren jeweiligen zivilisatorischen Kontexten in das abgelegene Bergtal gekommen sind, durch die Laute eines Grammophons in Tiere verwandelt. „Das Grammophon räderte hindurch wie ein vergoldeter Blechkarren über eine weiche, von wundervollen Sternen besäte Wiese. Sie sprachen nichts mehr miteinander, sondern sie sprachen.“⁸¹ Sprache verliert ihre Funktion als Kommunikationsmittel. „Sie sprachen in Zeichen - mochten das trotzdem auch Worte sein: des Unbehagens, des relativen Behagens, der Sehnsucht -, eine Tiersprache.“⁸² „Schon als Thier, hat der Mensch Sprache“,⁸³ lautete die Eingangsthese von Herders „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“. Alle Empfindungen seines Körpers und alle Leidenschaften seiner Seele äußern sich unmittelbar in Geschrei - „Diese Seufzer, diese Töne sind Sprache: es gibt also eine Sprache der Empfindung, die unmittelbares Naturgesetz ist.“⁸⁴ Das Grammophon, das Musik nicht als kulturellen Code speichert wie Notenschrift, sondern in Form einer Kakographie, die das akustische Ereignis als solches verzeichnet, führt (bei Kafka) das Tier zu einem Sprechen, das Sprache als Kommunikationsmittel imitiert, und umgekehrt (bei Musil) die Menschen zu einer Sprache, die vollständig auf ihre affektsemiotischen Aspekte reduziert ist, auf jene Schicht des sprachlichen Ausdrucks, die am unmittelbarsten mit den stummen Zeichen des Körpers verbunden ist.

In Musils 1928 erschienenem Miniatur-Novellenkranz *Die Amsel* wird das Problem des Ursprungs von Sprache und Sinn erneut in mehrfach abgewandelter Form durchgespielt. Nachdem mit der Reduzierung der Sprache auf ihre affektsemiotischen Elemente in „Grigia“ bereits ein von Herder verworfenes Modell einer ursprünglichen Sprache des Menschen re-instauriert wurde - das (von Condillac für die ursprüngliche Gestalt der Sprache gehaltene) „bloße Empfindungsgeschrei der Tiere“⁸⁵, re-instauriert die *Amsel* ein zweites, ebenfalls von Herder verworfenes Modell des „Gesangs“ als der „ersten Sprache des menschlichen Geschlechts“: das „Nachtigallenlied“⁸⁶. Es ist also so, als spielte Musils Poetologie im Rückblick auf Herders Sprachanthropologie apokryphe Sprachursprungsmodelle durch. Während die These vom Ursprung der Sprache aus dem Affektausdruck Sprache als entfaltete Interjektion auffaßt, baut die These vom Ursprung der Sprache im Gesang der Vögel auf dem Modell der Nachahmung auf. Für Herder ist die „erste Sprache“ des

⁸¹ Robert Musil, *Grigia*. In: Ders., *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik (= Gesammelte Werke*, hg. v. Adolf Frisé). Reinbek b. Hmb. 1978, S. 243.

⁸² Ebd.

⁸³ Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, S. 5.

⁸⁴ Ebd., S. 6 f.

⁸⁵ Ebd., S. 58.

⁸⁶ Ebd.

Menschen indes nicht Nachahmung der Tierlaute, sondern onomatopoetische Namensgebung, deren Bedingung eine Differenz zwischen Tier und Mensch ist, die vom Mangel an Instinkticherheit und Sinnesschärfe auf seiten des Menschenwesens eingeführt ist. In Musils Text wird Herders These vom Ursprung der Sprache durch erinnernde Namensgebung gleich mehrfach unterlaufen: erstens durch das Erscheinen der „Nachtigall“ als rein akustisches „Signal“, das Azwei „trifft“ und veranlaßt, die soziale Ordnung seines Lebens abrupt zu verlassen. Zweitens, insofern der „an sich“ schon „falsche“ Sprachursprung, das Lied der Nachtigall, sich selbst schon als tierische Nachahmung, als akustische Camouflage einer Amsel erweist, womit Musil ein Beispiel aufgreift, das schon Herders Kritik an der Nachahmungstheorie angeführt hatte.⁸⁷ Zudem kommt, daß Azwei in der Rahmenerzählung der *Amsel* durchaus als Widerlegung der Herderschen Theorie vom Menschen als Mängelwesen eingeführt wurde: sein „müheles aus Muskeln geflochtener Körper“, seine Augen und Zähne lassen „an die Blankheit eines jagenden Tieres“ denken.⁸⁸ Sprache beginnt als Tiersprache: aber nicht im Sinne des Ausdrucks von Affekten und schon gar nicht im Sinne einer Namensgebung, sondern im Sinne einer signal intelligence. Das ursprüngliche Zeichen ist nicht Ausdruck, sondern Tarnung. Daraus folgt: Die zoologisch-mystische Semiotik Musils operiert auf demselben Niveau wie die militärische Semiotik: im Reich der Tarnung und der Signalaufklärung. Sie ist wie diese eine Semiotik des Signals, seiner Simulation und Dissimulation. Drittens schließt Musil in der dritten Azwei-Geschichte den gattungsgeschichtlichen Sprachursprung mit dem Ursprung des individualgeschichtlichen Spracherwerbs kurz, wenn die Amsel, die in der ersten Azwei-Geschichte eine Nachtigall nachgeahmt hatte, zu sprechen beginnt und sagt: „Ich bin deine Mutter“⁸⁹.

Insofern es eine Semiotik des Signals ist, durch die in der *Amsel* die anthropologische Differenz zwischen Mensch und Tier und damit zugleich die anthropologischen Sprachursprungsdiskurse unterlaufen werden, operiert diese Unterlaufung auf dem Niveau einer Wissenschaft, die im 19. Jahrhundert das Wissen vom Menschen radikal verändert hat: der Diskurs der experimentellen Physiologie und Psychologie. Die Art und Weise, wie in der ersten Geschichte unter den Bedingungen eines Dämmerzustands von Welt und Ich zuerst ein Ton, dann eine Gestalt und schließlich ein Geräuschquelle identifizierender Name gefiltert wird, entspricht gestaltpsychologischen Experimenten, wie sie Musil aus eigener Anschauung oder durch Vermittlung seines Freundes am Berliner Psychologischen

⁸⁷ „Man hat ein Principium angenommen, die Natur und also auch ihre Schälle nachzuahmen; als wenn sich bei einer solchen blinden Neigung, was gedenken ließe? und als wenn der Affe mit eben dieser Neigung, die Amsel, die die Schälle so gut nachaffen kann, eine Sprache erfunden hätten?“ (Herder, S. 37)

⁸⁸ Musil, *Die Amsel*. In: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7: *Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches*, S. 549.

⁸⁹ Ebd., S. 561.

Institut, Erich Moritz von Hornbostel, vermutlich gut kannte. Mit dem doppelten Dämmerzustand, in dem der cartesische Hiatus zwischen Welt und Subjekt sich auflöst (Morgendämmerung - Grenzzustand zwischen Nacht und Tag - einerseits, Bewußtseinsdämmer - Grenzzustand zwischen Schlafen und Wachen - andererseits), ist ein „diffuser akustischer Hintergrund“⁹⁰ in der Wahrnehmung gegeben, in dem die Oszillation zwischen Signal und Rauschen in der Schweben gehalten ist und der in der alltäglichen Wahrnehmung das ist, was als Grund des Seins „an sich hält“⁹¹, damit Gegenstände überhaupt in Erscheinung treten können. In dem Ausnahmezustand, in dem Azwei sich befindet, wird dagegen die Wahrnehmung eines Schalls beobachtbar und beschreibbar wie sonst nur noch unter den Bedingungen eines Experimentallabors.

Töne kamen näher. Ein-, zweimal stellte ich das schlaftrunken fest. Dann saßen sie auf dem First des Nachbarhauses und sprangen dort in die Luft wie Delphine. Ich hätte auch sagen können, wie Leuchtkugeln beim Feuerwerk; denn der Eindruck von Leuchtkugeln blieb; im Herabfallen zerplatzten sie sanft an den Fensterscheiben und sanken wie Silbersterne auf die Tiefe.⁹²

Die Beschreibung Azweis ist durch die Art und Weise informiert, in der die Gestalttheorie der zwanziger Jahre (Wertheimer, Köhler und andere) den Charakter von zweijährigen Tonwahrnehmungen beschrieben hatten. „Für die natürliche zweijährige Wahrnehmung sind Schälle Gegenstände, die sich als solche von der Stille oder einem diffusen akustischen Hintergrund abheben. Schon dieses Auseinandertreten von ‚Figur‘ und Grund ist einfachste Gestaltung.“⁹³ Die Kugel- und Tropfenform, in der in Azweis Bericht die Töne erscheinen, wird von tonpsychologischen Experimenten bestätigt.⁹⁴ Musils Azwei erfährt im Dämmerzustand von Welt und Ich, daß die Dinge Signale sind. „Es hatte mich von irgendwo ein Signal getroffen - das war mein Eindruck davon.“⁹⁵ Experimentelle Psychologie schafft einen Raum, in dem das Subjekt offen wird für die Erfahrung, daß alle Dingwahrnehmung Signalcharakter hat, und das ist zugleich die Erfahrung einer Transzendenz.

Die Fliegerpeilepisode - Azweis zweite Geschichte, die auf ein Kriegserlebnis Musils in den Dolomiten im Jahre 1915 zurückgeht - vertieft diese Logik weiter. Auch der Fliegerpeil ist

⁹⁰ Erich Moritz von Hornbostel, *Beobachtungen über ein- und zweijähriges Hören*. In: *Psychologische Forschung. Zeitschr. fuer Psychologie u. ihre Grenzwissenschaften* 4, 1923/24, S. 101.

⁹¹ Heidegger bezeichnet mit dem „Anschalten“ (als Übersetzung von ‚epoché‘) das Sich-Verbergen der Sprache als Voraussetzung dafür, daß mit der Sprache „etwas“ (Bedeutungen zum Beispiel) gesagt und vermittelt werden kann.

⁹² Musil, *Die Amsel*, S. 551 f.

⁹³ von Hornbostel, S. 100 f.

⁹⁴ „Nicht zu laute und gut extrakraniell lokalisierte Schälle erscheinen als scharf umrissene, dichte, unter Umständen kugelförmige Körper“ (von Hornbostel, *Beobachtungen über ein- und zweijähriges Hören*, S. 68).

⁹⁵ Musil, *Die Amsel*, S. 553.

in seiner Eigenschaft als Signal im wahrnehmungspsychologischen Sinne zugleich Signal im transzendenten Sinne, das von einem „Himmelsvogel“ abgesandt wird - er ist zugleich „Hörding“ (wie Hornbostel gesagt hätte) und „Geschick“. Der „Gesang“ als mythische erste Sprache der Menschheit erscheint hier versetzt in eine Schallquelle, die das Subjekt in einen Rapport treten läßt mit einem Anderen, dessen Ferne zu anthropologischen Gründungstopoi nicht größer sein könnte. „Und in diesem Augenblick, wo ich inne wurde, daß ich allein diesen feinen Gesang hörte, stieg ihm etwas aus mir entgegen: ein Lebensstrahl; ebenso unendlich wie der von oben kommende des Todes.“⁹⁶ Die Gestalterkennung wird zum Vorlaufen in den Tod. Schon die Schilderung des Erlebnisses im Tagebuch, wo Musil den Vorfall am 22. September 1915 festgehalten hat, betont die veränderte Zeitwahrnehmung.⁹⁷ Das kurz darauf verfaßte Prosa-Fragment „Ein Soldat erzählt“ bindet bereits die ekstatische Wahrnehmung der verlangsamten Zeit an den in gestaltpsychologischen Termini beschriebenen Gestaltwerdungsprozeß der Tonwahrnehmung: „Ganz fern aus dem Äther kam es näher (heran) Es war ein hoher, dünner, singender Laut. Lange, sehr lange hörte ich ihn näher kommen. Er wurde körperlicher, schwallen, bedrohlicher. Aber das Musikhafte verlor er nicht. Ich vermochte mich nicht zu regen. Ich erwartete ihn.“⁹⁸ Der Abstand zwischen Signal und Rauschen (zwischen dem „Laut“ und dem „Ton“) mißt den räumlichen und zeitlichen Abstand zwischen dem Pfeil und seinem Ziel. Im Prosa-Fragment wie in der „Amsel“: „Und plötzlich war das Singen zu einem irdischen Ton geworden, zehn Fuß, hundert Fuß über uns, und erstarb. Er, es war da.“⁹⁹ Das Dasein entwirft sich im Hinblick auf die Zeit der Gestalterkennung. Der Signal-Rausch-Abstand fällt zusammen mit der Distanz zwischen Leben und Tod.

Unter den Ausnahme-Bedingungen experimentalpsychologischer Labors oder des Krieges erscheinen die Gegenstände in ihrem wahren Sein als Signale. Die Welt ist die Menge aller Signale; es kommt indes darauf an, wie man dieser Welt gegenüber steht. Diese Frage beantwortet der Fliegerpfeil, der nicht nur ein Signal im wahrnehmungspsychologischen Sinne, sondern auch ein Signal im statistischen Sinne ist. Der Fliegerpfeil verbindet die experimentelle Erzeugung einer akustischen Gestaltwahrnehmung mit der episteme stochastischer Ereignisse - mit der episteme des Informationszeitalters. Denn die Logik,

⁹⁶ Ebd., S. 556.

⁹⁷ „Das Schragellstück oder der Fliegerpfeil auf Tenna: Man hört es schon lange. Ein windhaft pfeifendes oder windhaft rauschendes Geräusch. Immer stärker werdend. Die Zeit erscheint einem sehr lange. Plötzlich fuhr es unmittelbar neben mir in die Erde. Als würde das Geräusch verschluckt.“ (Robert Musil, *Tagebücher*, hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hmb. 1983, S. 312)

⁹⁸ Robert Musil, Ein Soldat erzählt. In: *Ders., Prosa und Stücke..., Gesammelte Werke*, Bd. 7., S. 752 f.

⁹⁹ Die Amsel, S. 557.

29

nach der Fliegerpfeile treffen, ist nicht die alte waffentechnische Logik von Subjekt und Objekt, Zielen und Treffen, sondern die moderne kriegstechnische Logik der Statistik. Musil hat diese Transformation der „Objektivität“ in dem (ebenfalls in den Zusammenhang der Fliegerpfeil-Episode gehörenden) Prosa-Fragment „Der Gesang des Todes/Der singende Tod“ exakt beschrieben.

Es ist wie Herz- oder Pique Aß, Kopf oder Adler; der Menschenleib ist wie ein Quadratmillimeter in einem Millimeterpapier auf das die „Streuung“ irgend einer Wahrscheinlichkeit projiziert (geworfen) wird. Eingebettet in eine zufällige Verteilung.¹⁰⁰

Der Körper als Adresse des göttlichen Geschicks erscheint nicht als „Empfänger“ oder „Senke“ an einem Ende des Kommunikationskanals, sondern als Datum, das „eingebettet in eine zufällige Verteilung“, also eine abhängige Variable der statistischen Charakteristik des Übertragungskanal ist.

Der Schlußsatz der *Amsel* markiert deutlich, auf welche Differenz die literarische Form der Erzählung als Mittel der Sinnstiftung bezogen ist: die Grenze zwischen Rauschen und Signal. „Aber du deutest doch an, - suchte sich Aeins vorsichtig zu vergewissern - daß dies alles einen Sinn gemeinsam hat? Du lieber Himmel, - widersprach Azwei - es hat sich eben alles so ereignet; und wenn ich den Sinn wüßte, so brauchte ich dir wohl nicht erst zu erzählen. Aber es ist, wie wenn du flüstern hörst oder bloß rauschen, ohne das unterscheiden zu können!“¹⁰¹ Erzählung meint hier nicht Darstellung von Sinn, sondern Erzeugung von Sinn; und Erzeugung von Sinn meint hier Codierung von Signalen im strengen shannonschen Sinne einer statistischen Korrelation. Literatur ist eine Korrelierung von unkorrelierten Ereignissen, die indes auf der Schwelle zwischen Sprache (Code) und Rauschen (Kanal) an sich hält. Im Bezugssystem zwischen der Natursprache des tierischen Körpers und der mystischen Signalsprache Gottes erproben die Geschichten, die Azwei erzählt, die Möglichkeiten der literarischen Sinnstiftung unter den kognitionstheoretischen Bedingungen, daß Laut, Sprache und Sinn nicht intentional auf Kommunikation gerichtete Äußerungen einer Seele oder eines Bewußtseins sind, sondern Effekte einer Signalverarbeitung, die aus dem Rauschen der Kanäle (der Sinneswahrnehmung und der technischen Medien) ein Signal und aus der Korrelation von Signalen eine Botschaft generiert, eine „Nachricht vom 'Pontus'“ - sei deren Absender nun Gott oder das Tier.

4. Kunst im elektronischen Raum: Von Arnheim zu Bense

¹⁰⁰ Robert Musil, Der Gesang des Todes. Der singende Tod. In: *Prosa und Stücke...*, S. 758.

¹⁰¹ Musil, Die Amsel, S. 562.

30

Mit dem Start des öffentlichen Rundfunks am 29. Oktober 1923 wurde Kakas Traum Realität: Jedermann, der sich Kopfhörer überstülpte, konnte nun nicht allein „wortlosen Gesang“, sondern auch „Nachrichten vom Pontus“ abhören. Mit dem Radio, durch das Schallereignissen als solchen ein elektronisches Verstärkungs-, Verarbeitungs- und Übertragungsmedium zu Verfügung gestellt wurde, wird das poetologische Modell, dem das Konzept des Parasiten zugrundeliegt (daß jedem Ausdruck, jedem Appell oder jeder Referentialisierung ein (phatischer) Bezug zur Störung vorausgeht), performativ. Konnte Literatur vor dem Radio und außerhalb des Radios die Poetologie der medialen Poiesis nur reflektieren, indem sie Topoi aus der Geschichte der Sprachsprungstheorien aufgriff und verfremdete oder in Kommunikationsphantasien vom Untergang/von der Geburt aller sprachlichen Funktionen im/aus dem Rauschen handelte, kann Literatur im Radio - in erster Linie als Hörspiel - diese Poetologie selbst ins Werk setzen. Tatsächlich erscheint die Figur der Transzendierung des anthropologischen Sprachsprungsmodells durch die elektromagnetischen Kanäle explizit schon in einem der prominentesten Beiträge zur Ästhetik des Radios aus der Zeit der Weimarer Republik - in Rudolf Arnheims *Rundfunk als Hörkunst*. Radio ist für Arnheim zunächst ein Medium, das den Hörer in einen prähistorischen Zustand der Klangwelt zurückversetzt, in dem Sprache und Geräusch noch ungeschieden waren.

Grundsätzlich, rein sinnlich, sind sie [Geräusch und Wort] zunächst einmal beide Tönendes, und diese sinnliche Einheit schafft überhaupt erst die Möglichkeit einer Hörkunst, die Wort und Geräusch zugleich verwertet. Diese Hörkunst greift gewissermaßen zurück in jene Urzeiten, in denen, lange vor Erfindung der eigentlichen Menschensprache, die Lock- und Warnrufe der Lebewesen nur als Klang und nur durch ihren Ausdruck verständlich waren, so wie das bei der Tiersprache noch heute ist.¹⁰²

Arnheim greift direkt auf die romantische Sprachsprungstheorie zurück - Arnheim zitiert Novalis: „Unsre Sprache war zu Anfang viel musikalischer, sie hat sich nur nach und nach so prosaisiert, so enttönt; sie ist jetzt mehr Schall geworden, Laut, wenn man dies schöne Wort so erniedrigen will; sie muß wieder Gesang werden.“¹⁰³ Das Radio verspricht, diese geschichtsphilosophische Mission zu erfüllen, indem es Sprache wieder in jenen Zustand zurückversetzt, in dem die Zeichen noch reine affektsemiotische Ausdrücke waren.

¹⁰² Rudolf Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst*. München-Wien 1979, S. 20.

¹⁰³ Novalis zit. n. Arnheim, S. 22. Vgl. Novalis, Das Allgemeine Brouillon. In: *Ders., Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Handenbergs*. Bd. II: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. v. Hans-Joachim Mahl und Richard Samuel. München-Wien 1978, S. 517 (Fragment 245). Vgl. dazu: Wolfgang Janke, *Enttönter Gesang - Sprache und Wahrheit in den Fichte-Studien des Novalis*. In: *Erneuerung der Transzendentalphilosophie im Anschluss an Kant und Fichte*, hg. v. Klaus Hammacher u. Albert Mues. Stuttgart-Bad Cannstatt 1979, S. 168-203.

31

„Tiersprache“ nennt Arnheim diese Radiosprache, ganz analog zur Hervorrufung der „Tierlaute“ durch das Grammophon in Musils „Grigia“.

Was das Medium Radio ermöglicht, ist, mittels Unterlaufung der Differenz zwischen Klang und Geräusch die Unterscheidung von Natur und Kultur aufzuheben: „Der Rundfunk darf die Trennung zwischen Musik und unmusikalischem Naturklang nicht mitmachen.“ Ganz in diesem Sinne einer Kafkaschen und Arnheimschen Überwindung der Trennung von Musik und Geräusch hat nur wenige Jahre später (1937) John Cage in seinem berühmten Credo das Programm einer zukünftigen Musik formuliert, und zwar mit explizitem Hinweis auf das Radio.¹⁰⁴ „I BELIEVE THAT THE USE OF NOISE [...] TO MAKE MUSIC [...] WILL CONTINUE AND INCREASE UNTIL WE REACH A MUSIC PRODUCED THROUGH THE AID OF ELECTRICAL INSTRUMENTS [...] WHICH WILL MAKE AVAILABLE FOR MUSICAL PURPOSES ANY AND ALL SOUNDS THAT CAN BE HEARD. PHOTO-ELECTRIC, FILM, AND MECHANICAL MEDIUMS FOR THE SYNTHETIC PRODUCTION OF MUSIC [...] WILL BE EXPLORED. WHEREAS, IN THE PAST, THE POINT OF DISAGREEMENT HAS BEEN BETWEEN DISSONANCE AND CONSONANCE, IT WILL BE, IN THE IMMEDIATE FUTURE, BETWEEN NOISE AND SO-CALLED MUSICAL SOUNDS.“¹⁰⁵

Für die musikalische Ästhetik - prognostizierte Cage - wird das quantifizierbare Verhältnis zwischen Rauschen und Signalen das qualitative Verhältnis zwischen dissonanten und konsonanten Harmonien in seiner Funktion als das über Sein oder Nichtsein der Musik entscheidende Verhältnis ablösen. Die Geschichte der elektronischen Musik und die Geschichte des Hörspiels weisen hinsichtlich der Diskussion des Geräusches durchaus Parallelen auf und berühren einander auch in Gestalt einzelner Personen oder in Form gegenseitiger Rezeption. Für die Geschichte der Hörspielästhetik bis in die sechziger Jahre gilt jedoch, daß Cages Prognose in modifizierter Form zwar auch auf sie zutrifft - daß für sie die Frage nach der Unterscheidung zwischen Geräusch und Wort zum entscheidenden Streitpunkt wurde -, aber in gänzlich anderem Sinne als in dem von Arnheim und Cage propagierten, nämlich nicht im Sinne einer Unterlaufung der Trennung von Wort und Geräusch, von Symbolischem und Realem, sondern im Sinne einer bis zum Aufkommen des Neuen Hörspiels fortschreitenden Ausschließung des Geräusches aus dem Hörspiel. Michel Serres' Definition gelungener Kommunikation - sie sei der erfolgreiche Ausschluß eines Dritten¹⁰⁶ (eines Störers, des Realen, des Rauschens) - beschreibt insofern präzise die Entstehung der Literaturgattung „Hörspiel“. Man kann im Hinblick auf die ästhetischen

¹⁰⁴ Vgl. John Cage, *The Future of Music: Credo*. In: Richard Kostelanetz, Hg., *John Cage*. New York 1970, S. 54: „Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at 50 m.p.h. Static between the stations. Rain.“

¹⁰⁵ Ebd., S. 54-56.

¹⁰⁶ Serres, *Der platonische Dialog*, S. 50.

32

Mittel, die die Definition des „Hörspiel“ als literarische Gattung ermöglicht haben, geradezu von einer „negativen Radioästhetik“ sprechen.

Daß das Hörspiel überhaupt zur Literatur gerechnet wird, ist Ergebnis einer politischen Rauschunterdrückung, die vor allem einen experimentellen Hörspieltyp betraf, der in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren von Künstlern und Intendanten der Avantgarde entwickelt wurde. Der Intendant des Berliner Rundfunks Hans Flesch und sein Kollege vom Schlesischen Rundfunk Friedrich Bischoff waren der Auffassung, daß das Ausgangsmaterial von Hörspielen nicht Texte seien, sondern Tonaufzeichnungen. Nicht „Schöpfung“ im Sinne des literarischen Diskurses, sondern „Experiment“ war das zentrale Konzept von Flesch und der ihm verbundenen Radiokünstler.¹⁰⁷ Wenn das Ausgangsmaterial für Hörspiele nicht Texte, sondern Tonaufzeichnungen sind, wird der Schnitt zum grundlegenden Mittel der Hörspielproduktion. Um Hörspiele schneiden zu können, mußte man sie zunächst aufzeichnen wie einen Tonfilm ohne Bilder. Im Auftrag von Flesch „drehten“ Walter Ruttmann (vor allem bekannt durch seinen Stummfilm „Berlin - Symphonie einer Großstadt“) 1930 den „Hörfilm“ „Wochenende“ und Bischoff die „Hörfolge“ „Hallo! Hier Welle Erdball!“, indem sie das von Engl, Massolle und Vogt 1921 erfundene Triergon-Verfahren (das heißt Lichtton) verwendeten.¹⁰⁸ Damit trat das Radio nicht nur sendetechnisch, sondern auch produktionstechnisch ins elektronische Zeitalter ein. Die Elektronenröhre, wesentliches Element des Triergon-Verfahrens, machte einen Hörspieltyp möglich, der sich von der Literatur emanzipierte und auf Filmmaterial und ästhetischen Mitteln des Films (Schnitt, Montage) beruhte.

Diese Versuche endeten indes 1932, sie wurden erst Ende der sechziger Jahre vom „Neuen Hörspiel“ wiederentdeckt und weitergeführt. Das Hörspiel nach 1945 schloß nicht an die Weimarer Avantgarde an, sondern - mit massiver hörspieltheoretischer Unterstützung vor allem von Heinz Schwitzke - an die Theorien und ästhetischen Konzepte des Goebbelsberaters und (ab 1933) Intendanten des Bayerischen Rundfunks Richard Kolb. Dessen Doktrin vom „zeugenden Wort“, durch das im Inneren des Radiohörers das „Bild des Absoluten“ gleichsam elektromagnetisch „ausgelöst“ werde,¹⁰⁹ wurde im „Worthörspiel“ der Nachkriegszeit, dem sogenannten „Hörspiel der Innerlichkeit“, wirksam, dessen

¹⁰⁷ Vgl. Reinhard Döhl, *Das Neue Hörspiel* (= Geschichte und Typologie des Hörspiels, hg. v. Klaus Schöning, Bd. 5). Darmstadt 1988, S. 127.

¹⁰⁸ Vgl. Hans Vogt, Die Erfindung des Lichttonfilms. *Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte* 32, 1964, No. 2, passim; Döhl, *Das Neue Hörspiel* S. 132 f.; Mark E. Cory, Soundplay. The polyphonic tradition of German radio art. In: Douglas Kahn/Gregory Whitehead, Hg., *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.-London, Engl. 1992, S. 341.

¹⁰⁹ Richard Kolb, *Das Horoskop des Hörspiels*. Berlin-Schöneberg 1932, S. 52.

33

Merkmale die Lehre von der „inneren Bühne“¹¹⁰, ein veritabler Wortkult, eine exzessive Dramaturgie der Blende¹¹¹ und eine zur Ideologie erhobene Verbannung von Geräuschen war.¹¹²

Die Produktion von Ingeborg Bachmanns Hörspiel „Zikaden“ (1955) liefert einen schlagenden, weil ausgerechnet das Paradigma der Tiersprache adressierenden, Beleg für die negative Einstellung der Innerlichkeitsästhetik zum Geräusch. Der Regisseur der Hörspielproduktion, Gert Westphal, unterdrückte Stefanos Mitteilung, er könne die Stimmen der Tiere nachahmen, und ignorierte Bachmanns Regieanweisung, die die Performanz der von Arnheim theoretisch deduzierten Tiersprache forderte: „Er pfeift, wimmert, lockt und ruft“,¹¹³ die einzige Regieanweisung im gesamten Stück, die die Produktion anderer Geräusche als gesprochener Worte fordert. Geräusche waren im Radio nach 1945 nur akzeptabel, wenn sie symbolisch „überhöht“ waren.¹¹⁴ Für alle anderen Geräusche galt: „Die Geräuscharmut, z. B. der Hörspiele Günter Eichs, ist nachgerade ein Erweis für literarische Hochform.“¹¹⁵ Literatur entsteht durch Ausschluß des Parasiten - durch Rauschunterdrückung bzw. Maximierung des Signal-Rausch-Abstandes. Letzteres trifft buchstäblich zu. Nachdem der Kopenhagener Wellenplan der Bundesrepublik Deutschland nur einen sehr schmalen Mittelwellenbereich zugeteilt hatte, waren die Rundfunkanstalten gezwungen, ihre neuen Programme im UKW-Bereich auszustrahlen. Im Mai 1950 wechselten alle Programme endgültig in den UKW-Bereich. Dadurch aber waren die technischen Bedingungen der Möglichkeit geschaffen, Pausen als Stilmittel im Hörspiel einzusetzen. Wegen der ausgezeichneten Empfangsqualität, der Freiheit von atmosphärischen Störungen, konnten Regisseure von nun an ein Schweigen inszenieren als Ausdruck einer absoluten Innerlichkeit.¹¹⁶ In dem Maße, wie im Geräusch/Rauschen ebenso

¹¹⁰ Vgl. Erwin Wickert, Die Innere Bühne. *Akzente* 1, 1954, No. 6, pp. 505-514.

¹¹¹ Für Gerhard Prager war „die Dramaturgie des Hörspiels die Dramaturgie der Blende par excellence“ (Gerhard Prager, *Das Hörspiel und die Zeichen der Zeit* (Nachwort). In: Gerhard Prager, Hg., *Kreidestriche ins Ungewisse. Zwölf deutsche Hörspiele nach 1945*. Darmstadt 1960, S. 415-429, hier: 417)

¹¹² Paradigmatisch für diesen Hörspieltyp wurden die „Worthörspiele“ Günter Eichs, und viele Autoren datieren den Beginn der Blüte des literarischen Originalhörspiels der fünfziger und sechziger Jahre auf die Ausstrahlung von Eichs „Träumen“ am 19. April 1951 (NWDR Hamburg) (vgl. Friedrich Knilli, *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart 1961, S. 19 f.; Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln 1963, S. 288, 299; Martyn A. Bond, Some reflections on postwar Hörspiele. *New German Studies* 4, 1976, No. 2, S. 96).

¹¹³ Ingeborg Bachmann, Die Zikaden. In: I. Bachmann, *Die Hörspiele*. München-Zürich 1985, S. 82. Vgl. im Unterschied zum Text: Ingeborg Bachmann, *Zikaden*. Produktion: NDR, Regie: Gert Westphal. Musik: Hans Werner Henze. Stuttgart (Tonkassette) 1987.

¹¹⁴ Das vielzitierte Beispiel ist Eduard Reinachers Vorkriegshörspiel „Der Narr mit der Hacke“, in dem der Klang der Spitzhaxe zur Stimme des Gewissens wird, die nicht zum Schweigen gebracht werden kann. Vgl. Eduard Reinacher, *Der Narr mit der Hacke*. In: Heinz Schwitzke, Hg., *Frühe Hörspiele. Sprich, damit ich dich sehe*, Bd. II. München 1962, S. 189-204.

¹¹⁵ Prager, *Das Hörspiel und die Zeichen der Zeit*, S. 419.

¹¹⁶ Vgl. Margret Bloom, *Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel*. Frankfurt/Main-Bern-New York 1985, S. 109.

34

wie im Schnitt das Medium Radio selbst zum Phänomen des Radios wird, kann man folgern, daß das literarische Hörspiel nach 1945 durch die Verdrängung des Mediums charakterisiert ist. Innerlichkeit wird erzeugt durch Ausschluß von Störungen¹¹⁷, und das sind in erster Linie die materialen Effekte des Radios selbst: das Auftauchen des Radios im Radio. Eben das meint „negative Radioästhetik“. Paradox formuliert: Das Radio verschwand im Radio. Nicht alle gehorchten jedoch diesem Imperativ der Verdrängung des Mediums. „1960“, polemisierte Friedrich Knilli, „steht das deutsche Hörspiel beim Lesedrama, bei 'lyrisch verschlüsselten Dialogen', dem 'reinen Wort und nichts anderem', und seine empfindsamen und gesättigten Autoren und Autofahrer entsetzen sich vor Geräuschen und Experimenten mit der Radiomaschine.“¹¹⁸

Das „Neue Hörspiel“ griff ab 1967 nicht nur auf die Avantgarde-Künstler der Weimarer Republik zurück (Paul Pörtner und Ferdinand Kriwet auf Flesch und Ruttmann, Ernst Jandl und Friederike Mayröcker auf Schwitters) und entdeckte Montagetechnik und elektronische Medien neu. Am 11. September 1968 sendeten der Saarländische Rundfunk und Radio Bremen ein Hörspiel von Max Bense und Ludwig Harig, das als direkte Umsetzung der mathematischen Kommunikationstheorie Claude Shannons Ästhetik und die Approximation an eine natürliche Sprache mittels diskreter Markoff-Prozesse gleichsetzt. „Der Monolog der Terry Jo“ bezieht sich auf den Fall eines Mädchens, das im November 1961 in einem Boot vor der Küste Floridas bewußtlos, aber unauffällig sprechend aufgefunden wurde. Der Monolog beginnt mit einem (von Aussagen anderer Stimmen unterbrochenen) computergenerierten Text, der die Sprache des Mädchens in neun Schritten synthetisch annähert.¹¹⁹ Das Hörspiel inszeniert als Rede eines Unbewußten die Tatsache, daß Sinn im Zeitalter diskreter Signalverarbeitung nichts anderes ist als „ein genügend komplexer stochastischer Prozeß“¹²⁰. Shannon hatte 1949 in seiner *Mathematical Theory of Communication* demonstriert, wie eine natürliche Sprache ohne jede Rücksicht auf eine grammatische Tiefenstruktur oder irgendein System von Bedeutungen durch ein Näherungsverfahren synthetisiert werden kann, indem die zufällige Auswahl eines Buchstabens in Abhängigkeit von der Wahrscheinlichkeit getroffen wird, mit der die verschiedenen Buchstaben ihrem Vorgänger (Digramm-Struktur), ihren beiden Vorgängern

¹¹⁷ Vgl. Karl A. Markus Michel, Nachwort. In: K. M. Michel, Hg., *Spectaculum. Texte moderner Hörspiele*. Frankfurt/Main 1963, S. 416.

¹¹⁸ Knilli, *Das Hörspiel*, S. 20.

¹¹⁹ In seiner ursprünglichen Fassung bestand der Text, der 1963 in der Reihe *rot* unter dem Titel „vielleicht zunächst wirklich nur der monolog der terry jo im mercy hospital“ erschien, nur aus dem Monolog. Für die Hörspieldfassung erweiterte Ludwig Harig den Text durch die Stimmen der an dem Mordfall beteiligten Personen.

¹²⁰ Vgl. Claude E. Shannon, Die mathematische Theorie der Kommunikation, S. 55.

35

(Trigramm-Struktur) usw. folgen.¹²¹ Der Monolog der Terry Jo beginnt mit einer Näherung nullter Ordnung, bei der die Zeichen alle voneinander unabhängig und gleich wahrscheinlich sind: „fyuiömge - sevrhvkfd - züëä - sedwmhf - mciöwzäikmbw [...]“, geht dann zu Näherungen erster (Zeichen voneinander unabhängig, aber mit der Häufigkeit wie im Deutschen) und zweiter Ordnung (Digramm-Struktur wie im Deutschen) über: „enie - sger - dascharze - vehan -st- n--wenmen [...]“, dann zu Näherungen dritter Ordnung: „zwisch - woll möchte mit sond / ich scheid solch üb end leb gröss sein und solch selb / hab hoff schluss sicht geb [...]“, vierter und fünfter Ordnung: „weiten ausnahme tee man / niemand fine mit ehe / frommage lockt denken [...]“¹²² und endet mit einer Näherung ungefähr sechster oder siebter Ordnung.

Für die Hörspielproduktion wurde die lautliche Form dieser Markoff-Ketten durch einen Vocoder realisiert. Das Radio wird zum technischen Musenmund, aus dem die Sprache als Sprache der Literatur geboren wird - geboren aus zufälligen Selektionen aus einem Repertoire unterschiedlich verteilter Ereignisse, aus einem Rauschen, dessen statistische Definition als Gleichverteilung voneinander unabhängiger Zeichen den Kanal selbst als Nachrichtenquelle interpretierbar macht. Der Schritt von analogen, unendlichen Signalrepertoires zu endlichen, abgrenzbaren, selektierbaren Signalrepertoires führt zu der für das informationstheoretische (bzw. kryptologische) Modell der Kommunikation typischen Analogie von Kanal und Quelle. Menschenstimmen können sich vielleicht nicht durch dieses Partikelgestöber drängen, aber eine Vocoderstimme kann aus ihm synthetisiert werden. Das Radio wird zur technischen Metapher des Ozeans, aus dem ein unbewußtes Sprechen gefischt wird. Bense bezeichnete die so unterstellte Analogie zwischen dem Unbewußten und der Maschine in einer dem Hörspiel vorangestellten Bemerkung schlicht als eine Tatsache: „Die Tatsache, daß gewisse Analogien zwischen dem zu Anfang unbewußten Zustand des Mädchens und der Unbewußtheit eines Computers bestehen, ließ diese erste Verwendung eines mit einer programmgesteuerten Maschine hergestellten Textes in einem Hörspiel gerechtfertigt erscheinen.“¹²³ Das Bewußtsein taucht auf aus einer ursprünglichen entropischen Gleichverteilung als ein zunehmend komplexerer stochastischer Prozeß.

Die Inszenierung einer Sprachsynthese als Hörspiel verschiebt den Gegenstand der Ästhetik von Form und Bedeutung auf den poetischen Akt, der irgendetwas, und sei es ein sprachliches Kunstwerk, überhaupt veranlaßt, aus dem Nichtsein ins Sein zu treten. Bereits

¹²¹ Vgl. ebd., S. 51-54.

¹²² Max Bense/Ludwig Harig, *Der Monolog der Terry Jo*. In: *Neues Hörspiel. Texte, Partituren*, hg. v. Klaus Schöning. Frankfurt/Main 1969, S. 57-91, hier: S. 59-61.

¹²³ Ebd., S. 58.

36

1958 hat Max Bense in einem Radioessay über Lewis Carrolls Gedicht „Jabberwocky“ diese Verschiebung als die entscheidende Zäsur der modernen Ästhetik gegenüber der konventionellen Ästhetik und ihrem „logozentrischen“ Zeichenbegriff charakterisiert. „Bedeutungen (kommen) innerhalb eines Kunstwerks genau wie seine ästhetischen Eigenschaften und Werte erst mit der Entstehung dieses Kunstwerkes zustande und (existieren) nicht bereits vorher. Entstehung besagt aber selektive, auswählende und schrittweise Entstehung“.¹²⁴ Lewis Carroll markiert eine Umkehrung der logozentrischen Auffassung des Zeichens, die Signatur einer neuen „episteme“ ist (Bense spricht von „Weltauffassung“). Während die traditionelle metaphysische Theorie, daß „das Wort Träger der Bedeutung (sei)“ eine „Präexistenz der Bedeutung vor den Worten“ annimmt, sei Lewis Carroll bereit gewesen, im Gegensatz dazu, „die Präexistenz der Worte - der Worte im Sinne von puren Signalen - vor den Bedeutungen zu behaupten.“¹²⁵ Als Signale präexistieren die Worte vor ihren Bedeutungen. Ästhetik ist eine Wissenschaft wie Physik, deren primärer Gegenstand Signale sind, die physikalische Materialität des Zeichens. Mit „Jabberwocky“ kündigt sich daher ein epistemischer Bruch an, durch den die Interpretation der Welt als Signal zum fundamentalen Kulturfaktor wird.

Eine völlig neue Weltauffassung, die heute Physik, Logik, Linguistik und Ästhetik durchzieht, macht sich damit bemerkbar [...], eine Weltauffassung, in der, um es kurz und knapp zu sagen,
Seiendes durch Häufigkeiten
Qualitäten durch Quantitäten
Gegenstände durch Zeichen
Eigenschaften durch Funktionen
Kausalität durch Statistik
ersetzt ist.¹²⁶

„Jede kommunikative Relation dieser Welt“, schreibt Bense in der *Einführung in die von ihm begründete informationstheoretische Ästhetik*, „ist als Signalprozeß bestimmt. Die Welt ist also als Inbegriff aller Signale bzw. als Inbegriff aller Signalprozesse zu betrachten.“¹²⁷ Daraus folgt eine Zeichenkonzeption, die die Peircesche triadische Zeichenstruktur aus dem Begriff des Signals, eines materialen Substrats, ableitet. „Das Zeichen bleibt mit dieser strukturellen, repertoiretheoretischen und signaltheoretischen Konzeption ein materiales Gebilde“.¹²⁸ Die Differenz zwischen Signal und Zeichen wird dabei auf eine

¹²⁴ Max Bense, *Jabberwocky. Text und Theorie. Folgerungen zu einem Gedicht von Lewis Carroll*. In: M. Bense, *Radiotexte. Essays. Vorträge, Hörspiele*, hg. v. Caroline Waltherr und Elisabeth Waltherr. Heidelberg 2000, S. 74.
¹²⁵ Ebd., S. 71.
¹²⁶ Ebd.
¹²⁷ Max Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Reinbek b. Hmb. 1969, S. 20.
¹²⁸ Bense, *Einführung* S. 28.

medientheoretische Differenz zurückgeführt, auf die Differenz zwischen Übertragen und Speichern. Ein Signal kann als „lebendes“ Signal angesehen werden, wenn „wenn es sich effektiv als Ereignis darstellt, also nur in der Dauer des energetischen Prozesses wirksam ist“ und als „totes“ Signal, wenn es „gespeichert ist“. Das Zeichen kann definiert werden als totes Signal, als „ein konfiguratив gespeichertes bzw. fixiertes Signal.“¹²⁹ Wissenschaftstheoretisch heißt das zum einen, daß Semiotik in Informationstheorie, Peirce in Shannon fundiert werden muß, zum anderen, daß Benses Ästhetik wie Serres' Philosophie nicht beim abstrakt-logischen Begriff des Symbols ansetzt, sondern beim Begriff einer „Materialität des Zeichens“.

Lewis Carrolls „Jabberwocky“ wird von Bense unter expliziter Zitation der Shannonschen *Mathematical Theory of Communication* interpretiert als Korrelat einer statistischen Approximation der Sprache, die Sprache in einem „prä-semantischen Zustand“ präsentiert, in dem semantische Information noch nicht, aber bereits ästhetische Information realisiert ist. Nichts hindert eine informationstheoretische Ästhetik, die in Augenhöhe mit Informationstheorie und Physik operiert, Shannons Beispiel einer Näherung dritter Ordnung ästhetisch mit Carrolls Unsinnspoesie gleichzusetzen. George A. Miller hatte bereits 1951 festgestellt, daß der angenäherte Text bei Shannon „almost worthy of Lewis Carroll's jabberwocky“¹³⁰ sei. Tatsächlich entspricht das Metrum des Zufallstextes mit Trigramm-Struktur bei Shannon dem Metrum des jeweils letzten Verspaares einer jeden Strophe von „Jabberwocky“:

(- (- (-
in no ist lat why craticit froue
(- (- (-
birs grocid pondenome¹³¹

besteht aus einer Zeile eines vierhebigen und einer Zeile eines dreihebigen Jambus, genau wie zum Beispiel:

(- (- (-
Beware the jubjub bird, an shun
(- (- (-
The frumious Bandersnatch!¹³²

Jetzt weiß man wer der „English writer“ ist, auf den Shannons Beispiele einen „frontal attack“ führen, wie das Beispiel einer Wort-Näherung zweiter Ordnung selbstbezüglich

¹²⁹ Ebd., S. 21.
¹³⁰ George A. Miller, *Language and Communication*. New York/Toronto/London 1951, S. 85.
¹³¹ Shannon, *Die mathematische Theorie der Kommunikation*, S. 54.
¹³² Lewis Carroll, zit. n. Bense, *Jabberwocky*, S. 68.

sagt: Lewis Carroll. Der Autor von „Jabberwocky“ verschwindet im Rauschen anonymer, automatisch generierbarer stochastischer Prozesse. Moderne Poesie realisiert/imitiert bloß bestimmte statistisch berechenbare Zustände der Sprache. Carrolls Gedicht fördert zutage, daß die ästhetische Information, die enger an das materiale Substrat des Zeichens, das Signal, gebunden ist als das Bedeutung tragende Zeichen, der semantischen Information im poetischen Prozeß der statistischen Sprachgenerierung vorausgeht. Das Kunstwerk läßt sich folglich definieren als „Träger einer besonderen, nämlich ästhetischen Information.“¹³³ Benses Ästhetik sprengt das „Laokoon-Paradigma“: „Eine Texttheorie“, schreibt Bense, tritt nicht neben die Filmtheorie, die Radiotheorie, die Theatertheorie oder die Theorie der bildenden Kunst, sondern „neben die Thermodynamik“. Wie diese physikalische Zustände eines Gases statistisch erfaßt, bemüht sich jene um die statistische Beschaffenheit eines Textes. Die Orientierung ästhetischer Begrifflichkeiten am „bequemen Verhältnis“ von Zeichen und Bezeichnetem wird unterlaufen vom Begriff einer ästhetischen Information, in dessen Konsequenz die poetische Funktion des Zeichens (seine Ästhetik) zusammenfällt mit seinen Signaleigenschaften. Anders gesagt: Ein Paradigma der Ästhetik, das ästhetische Kategorien in Abhängigkeit von der referentiellen Funktion des Zeichens entwickelte, wird gesprengt durch ein Paradigma, das ästhetische Kategorien in Abhängigkeit von der phatischen Funktion des Zeichens entwickelt. Die poetische Funktion des Zeichens ist nicht der referentiellen untergeordnet, sondern dem Bezug zum Kanal oder, allgemeiner, zum Signal.

¹³³ Max Bense, *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*. Baden-Baden 2. Aufl. 1982, S. 265.