

Medienanthropologische Szenen

Christiane Voss,
Katerina Krtilova, Lorenz Engell (Hg.)

Medienanthropologische Szenen

Die conditio humana im Zeitalter der Medien

Wilhelm Fink

Gefördert mit freundlicher Unterstützung
der ProExzellenz-Initiative des Freistaates Thüringen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung
des Verlags nicht zulässig.

© 2019 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore;
Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6197-1 (paperback)
ISBN 978-3-8467-6197-7 (e-Book)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1
Christiane Voss, Katerina Krtilova und Lorenz Engell

I *Schauplätze der De-/Zentrierung*

Bilder aus dem All. Das „Anthropische Prinzip“ und der Planet Erde
als medienanthropologische Inszenierung 15
Lorenz Engell

Das Szenarium, in dem sich Medienanthropologie und Neue
Materialismen treffen 31
Astrid Deuber-Mankowsky

Die mediale Vorsehung des Menschen. Oder: Der Mensch ist auch
bloß eine Form 43
Rainer Leschke

II *Umwelten*

Streuen/Strahlen. Negative Ambientalität bei Merleau-Ponty 59
Julian Jochmaring

Jakob von Uexküll und die Medien der Umwelt 77
Leander Scholz

Vom Szenenrand. Zur Kritik der politischen Technologie 91
Christine Blättler

III *Grenzsituationen*

Szene und Phantasie: Psychoanalyse als Medienanthropologie 107
Reinhold Görling

**Göttliche Szenarien oder: Wenn Gott eine Szene macht. Zur
Refiguration religiösen Personals kraft szenischer Immersion** 125
Philipp Stoellger

**Überlebensabschnittsgefährten. Der *Third Man* und die unsichtbaren
Bedingungen der Existenz** 145
Martin Siegler

IV *Bewegte Bilder*

**Das medienanthropologische Potenzial der Filmkomödie am Beispiel
von Woody Allens ANNIE HALL** 163
Christiane Voss

**Das sensorische Bild. Instabile Wahrnehmungsrelationen im Kino von
Philippe Grandrieux** 183
Nicolas Oxen

Making a mess: Überlegungen zum „Messie“ im TV-Format 205
Insa Härtel

V *Technische Szenen*

**Technikkörper und Körpermedium. Überlegungen zum technischen
Eingriff in den menschlichen Körper** 225
Johanna Seifert

**Telefonische Visionen und visuelle Telefonie – Szenen
zwischenmenschlicher Verständigung** 241
Andreas Ziemann

VI *Alphabetische und phonische Szenen*

**Spezielle Charaktere. Das Habitat der Buchstaben in der literarischen
Anthropologie** 265
Jörg Paulus

**Swinging Sambia. Zur Auditivität medienanthropologischer Szenen
zwischen Oralität und Aufschreibesystemen** 291
Ivo Ritzer

Einleitung

Christiane Voss, Katerina Krtilova und Lorenz Engell

1 Medienanthropologische Szenen

Der vorliegende Band thematisiert menschliche Existenzweisen unter den Gesichtspunkten ihrer medialen und materialen Verfasstheit sowie Situiertheit. Für eine Medienanthropologie, wie sie hier verfolgt wird, tritt die Pluralität menschlicher Existenzvollzüge an die Stelle einer einheitlichen Konzeption ‚der‘ Menschennatur.

Dabei untersuchen die Beiträge dieses Bandes unterschiedliche Gegebenheiten und Situationen menschlicher Existenzweisen und -vollzüge hinsichtlich ihres „Szenencharakters“. „Szenen“ sind in diesem Zusammenhang Schauplätze im wörtlichen und übertragenen Sinne, an denen etwas zur Schau gestellt wird, anschaulich (gemacht) wird und sich selbst anschaut; also hier: menschliche Existenzweisen. Szenen sind Anordnungen von Objekten, Körpern und Gesten, aber auch von Operationen und Aussagen, die eine strukturierte Abfolge von Ereignissen und Handlungen in einem dramaturgischen Zeitablauf darstellen. Szenen sind aber nicht nur in ausgewiesenen Schaustellungen wie etwa dem Theater anzutreffen; mit Martin Stingelin lässt sich auch von „Schreibszenen“ als Vollzugsorten literarischer Produktivität und Kreativität sprechen¹ (schon Georg Christoph Lichtenberg stellte zwischen seiner Schreibstube und seinen Gedanken einen Zusammenhang her)² und mit Jacques Derrida vom „Schauplatz der Schrift“ selbst.³ Szenen sind bisweilen als Hintergründe, als Bedingungen oder als Handlungsrahmen und schließlich als Mit-Agenten zu fassen. Szenen in diesem Sinne können eigens eingerichtet sein, um einen Auftritt oder eine Handlung wahrscheinlich zu machen. So macht etwa eine Versuchsanordnung im Labor das Eintreten eines bestimmten Ereignisses, einer chemischen Reaktion zum Beispiel, wahrscheinlich. Ein gesellschaftliches Dispositiv wie etwa ein Gerichtssaal legt ein bestimmtes Verhalten nahe, das nur dort angemessen ist usw. Szenen bilden sich im Zusammenspiel mit den verschiedenen Akteuren aus, die sie auftreten lassen,

¹ Martin Stingelin, Matthias Thiele, „Portable Media. Von der Schreibszenen zur mobilen Aufzeichnungsszene“, in: Martin Stingelin, Matthias Thiele (Hg.), *Portable Media: Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*, München: Fink 2010, S. 7–27.

² Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismen*, Zürich 1958, S. 102.

³ Jacques Derrida, „Freud und der Schauplatz der Schrift“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972 [frz. OA 1967], S. 302–350.

und verändern sich auch mit dem, was sie strukturieren. Bei einer Festmahlzeit etwa wird nicht nur der Tisch im Verlauf des Mahls seinen Zustand verändern, sondern auch die Gäste und die gesamte Konstellation des Settings. Szenen sind insofern einerseits dem Hinüberziehen der Zeit ausgesetzt und andererseits treiben sie Zeit selbst mit an. Sie grundieren Dramaturgien und sind sowohl räumlich wie zeitlich verfasst. Sie fabrizieren zeitliche Zusammenstellungen wie im Drama oder Leben, etwa dann, wenn jemand eben ‚eine Szene macht‘, wie man alltagssprachlich sagt. Szenen rahmen pointierte und abschließbare Abfolgen unterschiedlicher Ereignistypen (z.B. Vorgänge, Operationen, Handlungen oder Aussagen). Als raumzeitliche Formationen können Szenen eigens eingerichtet sein oder sich im Zusammenspiel der an ihnen beteiligten Kräfte nichtintendiert entfalten und wieder auflösen.

Der Einsatz bei der Situiertheit menschlicher Existenzweisen hier ist zudem medienphilosophisch grundiert. Medienphilosophie vollzieht den „Abschied vom Prinzipiellen“ (Odo Marquard)⁴ und nimmt in medienanthropologischer Hinsicht an, dass menschliche Existenzvollzüge als variantenreich inszenierte allererst wahrnehmbar und verhandelbar werden. Menschliche Existenzweisen sind demnach weder historisch noch kulturell oder biologisch stabil. Vielmehr fallen sie durch ihre Situierung und ihren szenischen Charakter stets unterschiedlich aus.

Ihnen stehen zudem Medien des Speicherns, Prozessierens und Übertragens, der Koordination, Kommunikation und der Vernetzung zur Verfügung. Und so ist zu fragen, ob auch Szenen – ähnlich wie Milieus und Habitate – Medien sind oder eher, um den Begriff Régis Debrays aufzunehmen, Media-sphären, Bedingungs- und Ermöglichungsräume sozialer und kultureller Gefüge (Debray).⁵ Zumindest kann auch menschliche Existenz zum Medium werden, durch das eine Szene auf sich selbst verändernd zurückwirken kann, wie es Marshall McLuhan und, anders gefasst, Friedrich Kittler annehmen. Da menschliche Existenzweisen hier als in sich heterogene Beziehungsgefüge in den Blick genommen werden, können solche Fragen nach ihrem Mediensein und ihrer Medienabhängigkeit auch im Sinne eines Aspektwechsels aufgeworfen und verschränkt werden.

Szenen in ihrer materiellen Verfasstheit – Schreibtische, Schauplätze, Texte, Filme, Museen etc. – machen das Auf- und Eintreten von Ereignissen, Prozessen, Figurationen und Subjektivierungen wahrscheinlich und setzen sich zudem den Wirkmöglichkeiten des von ihnen Gerahmten und Figurierten aus. Jedoch verdanken sich nicht nur menschliche Existenzvollzüge, sondern

4 Odo Marquard, *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, Stuttgart 1981, S. 4–22.

5 Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris 1991, S. 245ff.

auch Gedanken und Theorien bestimmten Kontexten und Settings. Gedanken können sich in Theorie-Szenen her- und darstellen. Eine solche Theorie-Szene ist natürlich auch die Medientheorie selbst, auf der nunmehr die anthropologische Thematik auftritt. Dieser Auftritt anthropologischer Fragen mag zunächst kontraintuitiv erscheinen, denn gerade die Medientheorie hatte die anthropologische Thematik für Jahrzehnte und in nahezu kanonischer Weise ausgeschlossen, unter anderem im Anschluss an Michel Foucaults Arbeiten.⁶ Was immer traditionell als Spezifikum des Menschseins ausgemacht worden war, namentlich Intelligenz, Geist, Kreativität, Sprachfähigkeit, aufrechter Gang, Selbstreflexionsvermögen usw., wurde von der Medientheorie für entweder maschinisierbar oder, wie Intentionalität, Emotionalität und Sinnlichkeit, für inexistent erklärt und sozusagen in die Kulissen zurück geschickt.

Der Wunsch nach einer Abkehr von traditionellen Anthropologien speiste sich in den Geistes- bzw. Humanwissenschaften auch aus der eingespielten Fraglosigkeit, mit der dort vom menschlichen Exzeptionalismus ausgegangen wurde. Zudem entwickelte sich vor dem Hintergrund der historischen Erfahrungen mit zwei Weltkriegen und den diversen Genoziden eine Abscheu vor der Instrumentalisierung von Menschendefinitionen durch totalitäre Regime und Ideologien, die nicht zuletzt zu den Exzessen gewaltsamer Ausgrenzung menschlicher Existenzen geführt haben. Diese Abscheu führte sogar zur Herausbildung eines medienwissenschaftlichen Komplementärzynismus, der das Ende des Menschen feiert und die Rechentechnik triumphal zur Schau stellt. All dies ist bis heute wirksam und mündete bei Friedrich Kittler in die Rede vom „sogenannten Menschen“.⁷

2 Szenen der Medienanthropologie

Mit dem Aufkommen des medienphilosophischen Paradigmas seit etwa zwei Jahrzehnten scheint sich dies jedoch allmählich zu verschieben. Was innerhalb der allgemeinen Medientheorie erledigt war, kehrt nun innerhalb der Medienphilosophie wieder. Interessant ist dabei, dass, nachdem also der Mensch als vorübergehende Angelegenheit abgetan war, auch die Medienphilosophie zunächst zu einer vorübergehenden Angelegenheit erklärt wurde.⁸ Diese

6 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974, S. 462.

7 Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin o. J. (1986), S. 29ff.

8 Martin Seel, „Eine vorübergehende Sache“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt am Main 2003, S. 10–15, hier: S. 10.

ursprünglich kritisch gemeinte Diagnose führt bei einer Neubetrachtung des „Vorübergehenden“ jedoch ins Herz der Medienphilosophie und Medienanthropologie, so wie sie hier verstanden wird. Denn gerade das Vorübergehende ist die Sache der Medienphilosophie, das Beiläufige, die variablen Umstände, die kontingenten Gelegenheiten und eben auch die anthropogenerischen Szenen, in denen sich Wirklichkeiten und Virtualitäten menschlicher Existenz vorübergehend auftun und zur Kenntnis geben. Als ästhetische, aber auch als informationelle, neg-entropische Größen haben es menschliche Existenzvollzüge mit der Unwahrscheinlichkeit des Jeweiligen im Verhältnis zu einer postulierten Normalverteilung zu tun. Zwei Unwahrscheinlichkeiten der Medienwissenschaft, nämlich menschliche Existenzweisen als Thema der Medientheorie zuzulassen und das Aufkommen der Medienphilosophie, scheinen in der Meta-Szene der Medienanthropologie aufeinanderzutreffen und sich dort gegenseitig zu stabilisieren.

Bei Licht besehen hat die Medienwissenschaft die anthropologische Frage jedoch nie vollständig abstreifen können. Mit einigem Recht kann man z.B. Marshall McLuhans *Understanding Media* für einen Gründungstext der Medienwissenschaft halten.⁹ Dass unter den zahlreichen thetischen Setzungen McLuhans die anthropologische These von den ‚Extensions of Man‘, den Medien als Ausweitungen des Menschen, von besonderem Gewicht ist, spricht für sich. Auch wenn in vielen McLuhan-Lektüren genau diese Grundlegung als anthropozentrisches Erbe kritisiert und zurückgewiesen wurde, so bringt sie doch auch jenseits dessen eine zumindest stillschweigende anthropologische Öffnung in die Medientheorie ein.

Eine inzwischen weit ausgefächerte Medienanthropologie ist unter diesem Einfluss in den angelsächsischen und besonders den nordamerikanischen Medienwissenschaften als „Media Anthropology“ entstanden. Unter diesem Leitbegriff, mitunter auch als „Visual Anthropology“ bezeichnet, kommt eine ganze Reihe von meist empirischen Forschungsansätzen zusammen. Da ist etwa die stark von den Cultural Studies und ihrer Theorie der minoritären Entwendung hegemonialer kultureller und massenmedialer Produkte her inspirierte Forschung zu den Aneignungen technischer und moderner Medien in außereuropäischen Kulturen. So wird, um nur zwei beliebige Beispiele zu nennen, von Brian Larkin der Gebrauch des Radios in den religiösen Konflikten in Nordnigeria untersucht¹⁰ oder, von Weihong Bao, die Herausbildung

9 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf 1968 [engl. OA 1964], hier insbesondere S. 57–64.

10 Brian Larkin, *Signal and Noise: Media, Infrastructure and Urban Culture in Nigeria*, Durham, NC 2008.

einer Theorie des Tonfilms in der Tradition chinesischer Philosophie in den dreißiger Jahren.¹¹ Stärker ethnologisch ausgerichtete Untersuchungen fragen ebenfalls nach dem Verhältnis von menschlichem Lebensvollzug und Mediengebrauch oder Medienreflexion, wobei sie die je eigenen Medien in außer- und vormodernen Kulturen und Gesellschaften erforschen, etwa in schamanistischen Gesellschaften. So kann z.B. Erhard Schüttpelz ganz beiläufig erklären, dass die Jäger- und Sammlerkultur die höchstmediatisierte Gesellschaftsform in der Menschheitsgeschichte sei.¹² Ein weiterer Strang der „Media Anthropology“, der sich im Grunde von der Wissenschaftsforschung und den Science and Technology Studies her verstehen lässt, befasst sich mit den Medien der ethnologischen und anthropologischen Wissenschaft selbst, namentlich mit den bildgebenden Verfahren und hier wieder in Sonderheit mit dem Film; in dieser Tradition kommt der medialen Selbstreflexion des und im ethnographischen oder eigenethnographischen Film eine herausragende Bedeutung zu, wie sie von Robert Flaherty über Jean Rouch bis zum heutigen Visual Ethnography Lab und seinen Filmen nachweisbar ist.

Nicht zu vergessen ist schließlich die Theorie der Akteurs-Netzwerke. Sie ist zwar keine Medientheorie, hat aber vielleicht gerade deshalb eine sehr große Anregungskraft für medientheoretisches Denken und Forschen entwickelt. Sie ist in ihrem Kern auf neue Weise anthropologisch orientiert, insofern sie dezidiert eine symmetrische Anthropologie verfolgt. Sie setzt menschliches Tun, darunter auch wissenschaftliches Erkennen und Erfinden, nicht einfach voraus, sondern betrachtet es in seiner hochgradigen Verteiltheit über menschliche und nicht-menschliche Entitäten und im Blick auf seine Eingelassenheit in situative Zusammenhänge.¹³

Zu diesen vereinzelt anthropologischen Einsätzen gesellt sich schließlich die medienphilosophische Anthropologie hinzu, der die hier versammelten Beiträge zuzurechnen sind. Sie eröffnet eine eigene Meta-Szene anthropologischer Reflexion für das heutige medientechnische Zeitalter. Dabei verschafft der Schauplatz der Medienanthropologie den bisher aus der Medientheorie ausgeschlossenen Denkbereichen wie der philosophischen Anthropologie, der Technikphilosophie, der Ästhetik, der Affekt- und sogar der Humorforschung

11 Weihong Bao, „Li Lishun's Medium Ontology“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 5/1 (2014), S. 63–71.

12 Erhard Schüttpelz, „Die Referenz des Schamanen“, in: Ludwig Jäger, Gisela Fehrmann, Meike Adam, (Hg.), *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*, Paderborn 2012, S. 243–259.

13 Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main 2008; Philippe Descola, *Jenseits von Natur und Kultur*, Frankfurt am Main 2011; John Law, *Organizing Modernity*, Oxford, Cambridge 1994.

erneut und andere Auftrittsmöglichkeiten. Zum anderen aber bezieht sie mit ihrer Ausrichtung auf Szenen neben den sprachlichen Diskursen auch materielle und dinghafte Bedingungen, Umstände, Gesten und Körper sowie Kulissen singulärer Existenzvollzüge mit ein. Neben den auch technischen Apparaten und Medien, Sozialitäten und Sinnlichkeiten spielen nicht zuletzt nicht-sinnförmige Anteile ebenfalls eine existenzgrundierende Rolle, die es zu berücksichtigen gilt. Auf diese Weise bemüht sich eine medienphilosophische Anthropologie oder Medienanthropologie darum, den medial-menschlichen und menschlich-medialen Vollzügen etwas zurückzugeben, nämlich ihre nicht-abstrakte, szenische Qualität, ihre Bedingtheit durch die Plastizität oder auch Statik situativer Umstände sowie die Unwahrscheinlichkeit ihres gelegentlichen Auftretens, was nun einmal alles zusammengenommen unsere Neugierde unstillstellbar antreibt.

3 Zu den Texten

In einer ersten Gruppe von Beiträgen geht der Band der Frage nach, inwiefern eine medientheoretische Wendung die Paradoxien anthropozentrischer Grundannahmen fruchtbar machen kann. LORENZ ENGELLS Aufsatz stellt dabei mit der These vom „Anthropischen Prinzip“ einen kosmologischen Gedanken an den Beginn seiner Überlegungen. Das Universum muss demzufolge in allen seinen Beschreibungen, Berechnungen, Vermessungen und Darstellungen eine Szene oder ein Habitat vorsehen, an dem eine Figur auftreten und leben kann, die diese Beschreibungen und Berechnungen vornimmt und also eine zentrale Funktion einnimmt. Gemeinhin wird an diese Stelle „der Mensch“ gesetzt. Am Beispiel der aus dem All aufgenommenen Bilder der Erde zeigt Engell jedoch, dass das Habitat stets auch die Medien der Darstellung und Vermessung des Universums einschließen muss und die erforderliche anthropische Szene daher zwingend eine nicht zentrierte med-anthropische Szene ist.

Auch der Beitrag ASTRID DEUBER-MANKOWSKYS befasst sich mit der Zentralstellung des Menschen auf der anthropologischen Szene. Die Autorin untersucht die Prämissen der sogenannten Neuen Materialismen, die den Menschen aus dem Zentrum verbannen, um anderen Entitäten außerhalb ausschließlich menschlicher Erfahrung (Meillassoux), etwa nicht-subjektiven Handlungsmodi und nicht-menschlichen Raum- und Zeitdimensionen, Geltung zu verschaffen. In sie sind demnach menschliches Handeln, Wahrnehmen und Denken stets eingespannt, ohne dass sie jedoch vom Zugang durch menschliche Subjektivität her bestimmbar wären. Darauf bezogen arbeitet Deuber-Mankowsky heraus, dass es auch in materiellen Konfigurationen ein

historisch situiertes Wissen vom Menschen gebe, das einen blinden Fleck des menschlichen Wissens überhaupt darstelle. Gerade dieses Wissen vom Menschen ermögliche es, weil es eben außerhalb des Menschen verfasst und verkörpert sei, eine kritische Medienanthropologie jenseits des althergebrachten Anthropozentrismus zu entwickeln.

Im abschließenden Beitrag dieser Sektion geht es um die Medienwissenschaft selbst als eine Szene, auf der Menschsein in de/zentrierter Darstellung auftritt. RAINER LESCHKE geht in seinem kritischen Rückblick auf den „Menschen der Medienwissenschaft“ zunächst davon aus, dass die frühen medienwissenschaftlichen Anthropologien (von Kracauer bis McLuhan), genau wie die ihnen vorangehenden Technikanthropologien keine nennenswerte Neubestimmung des Menschen vornehmen, sondern vielmehr die Rede von den Medien oder der Technik in bestehende anthropologische Konzepte eintragen würden. Das ändere sich erst, wenn der Mensch medienwissenschaftlich im Rückblick erscheine: Nun erst bilde sich, so Leschke, der Gedanke des Medialen als negativer Passform des Anthropologischen heraus. Der Beitrag schlägt deshalb eine Lektüre dominanter Medientheorie als „mediale Neg-Anthropologie“ vor, da das Mediale immer ein negatives Wissen vom Menschen als „Restgröße“ einschließe.

An diese Erwägungen zur De-/Zentrierung menschlicher Existenzweisen in den Meta-Szenen ihrer Theoretisierung schließt eine Gruppe von Beiträgen an, die sich dem Denkmodell der „Umwelt“ widmen. JULIAN JOCHMARING verfolgt einen phänomenologischen Weg, um die Relationalität menschlicher Existenzweisen und deren Gebundenheit an Szenen ihres Auftretens näher zu beleuchten. Der Autor setzt Jakob von Uexkülls einflussreichen Begriff der Umwelt zur Philosophie Maurice Merleau-Pontys ins Verhältnis. Dabei schlägt er mit dem Begriff der „Ambientalität“ eine Verschiebung des Verhältnisses zwischen menschlichem Existenzvollzug und Umwelt vor: Sie führt weg von der Idee des einseitigen Ausstrahlens eines menschlichen Subjekts in die Umwelt hinein und hin zur Betonung eines reziproken Wirkverhältnisses zwischen menschlicher Existenz und Umwelt. Indem er den Begriff des Mediums und der Medialität ins Spiel bringt, kann er von der Umwelt in ihrer durchlässigen Materialität sprechen und vom „Geschehen des Umweltlichen als Medialen“. Die Umweltbeziehungen menschlicher Existenzvollzüge werden damit zu „anthropomedialen Relationen“.

Auch LEANDER SCHOLZ' Text geht auf die medienphilosophischen und -anthropologischen Implikationen des Begriffs der Umwelt bei Jakob von Uexküll ein und wendet ihn dabei kritisch im Hinblick auf seine historische Situierung im Rahmen einer Technik- und Ökonomiegeschichte. Scholz zeigt, dass es in von Uexkülls Zugang zum Begriff der Umwelt überraschend

anthropozentrische Momente gibt. Dabei liest er von Uexküll auch im Rahmen seiner Kant-Rezeption. Kants transzendentalen Ansatz wendet von Uexküll demnach um, indem er zur Physiologie der Tiere zurückgeht. Davon ausgehend, entfaltet Scholz die oft übersehene sozialpolitische Dimension der – von ihm so bezeichneten – „Staatsbiologie des von Uexkülls“, in der dieser eine „ökologische Antwort auf die ökonomischen und technischen Dynamisierungen“ seit dem Ende des 19. Jahrhundert formuliere.

CHRISTINE BLÄTTLER setzt die Überlegungen zur Ökologie und zur Theorie vom „Anthropozän“ im Rahmen ihrer Befassung mit medienanthropologischen Szenen fort. Sie erörtert in ihrem Beitrag die explizit wie implizit anthropozentrischen Grundannahmen der gegenwärtigen theoretischen und philosophischen Auseinandersetzungen mit Ökologie und vor allem mit dem Anthropozän. Die kritisierten Positionen der Anthropozän-Debatte gehen, so zeigt Blättler, von einem vollständig handlungssouveränen menschlichen Subjekt aus. Diese Annahme falle jedoch hinter wichtige Einsichten der Technikphilosophie und der Humanismuskritik, etwa bei Heidegger, bei Foucault und bei Kittler zurück. Nach gründlicher Prüfung der Beziehungen zwischen diesen drei Autoren zeigt Blättler insbesondere anhand von Foucault, dass dessen fundamentale Humanismuskritik keineswegs in eine – abzulehnende – Affirmation der Inhumanität der Technik umschlagen müsse.

Die Beiträge der folgenden Sektion widmen sich dem Gedanken der medienanthropologischen Szenen aus der spezifischen Perspektive von Grenz- und Schwellensituationen: in Psychoanalyse, Offenbarung und Abenteuer. Einen ganz eigenen Zugang zur Frage nach den Szenen des Menschseins und zur primordialen Relationalität und Medialität menschlicher Existenzweisen eröffne, so argumentiert REINHOLD GÖRLING, die Psychoanalyse. Sie könne programmatisch als Medienanthropologie gelesen werden. Das Subjekt der Psychoanalyse sei nämlich, so Göring, immer schon in einer Konstellation, einer Szene zu denken, die die Subjektivierung ermögliche und die ausgehend von Freud als medial verstanden werden könne. Die Psyche selbst bestehe in nichts anderem als in einer In-Bezug-Setzung. Als medientheoretische Urszene interpretiert Göring das von Freud thematisierte ‚Fort-Da-Spiel‘. Dieses ist für ihn nicht eine formale Operation bloß leerer Wiederholung, sondern eine Maskierung, d.h. eine Form der Darstellung, wie die des Verbergens, die dem Schein der Wiederholung Autonomiegewinne abtrotze, die sich mit übertragen ließen und zudem ein kreatives Spielen erlaube.

Einem religiösen Grenzzustand widmet sich PHILIPP STOELLGER. Er untersucht zunächst, inwiefern Schöpfungs- und Offenbarungsszenen, Zentralmotive des Christentums, wie wohl aller Religionen, als mediale Szenen verstanden werden können. Stöllger arbeitet heraus, auf welche Weise derlei

Szenen Vermittlungs- und Operationsleistungen sowohl erbringen wie voraussetzen und dabei zum einen als Medien der Immersion und zum anderen als Modelle der Mimesis fungierten. Zugleich jedoch seien die Schöpfungs- und Offenbarungsszenen massiv anthropologisch besetzt. In ihrer Medialität führten sie zum einen – positiv – Inszenierungen des „Menschen-Machens“ auf und stellten zum anderen – negativ – das dar, was dem Menschen nicht zustehe, was von ihm ferngehalten und mit ihm nicht veranstaltet werden soll. Insofern handele es sich nicht nur um Erscheinungsszenen Gottes, sondern auch um konstituierende, normative „anthropogenerische“ Szenen.

Mit MARTIN SIEGLERS Text wendet sich der Band einer exponierten Szenerie zu, in der Heldenfiguren zur Erscheinung gelangen können: das einsame Abenteuer, die extreme Erfahrung der Ausgesetztheit zumeist gegenüber der Natur und in Sonderheit die Notlage, wie etwa Polarpioniere, Weltumsegler und Bergsteiger sie beschreiben. In solchen theoretisch schwer einzuordnenden Szenen, so berichten immer wieder Menschen, die der Not entronnen sind, erwache die Präsenz eines unsichtbaren, helfenden Wesens („Third Man“). Dieses Phänomen nimmt der Verfasser zum Anlass, um mit Bruno Latour Modi des Existierens jenseits der Dichotomie subjektiver und objektiver Wirklichkeiten zu erfassen. Aus dieser Perspektive ist die jeweilige Szene detailliert zu berücksichtigen, aus der die/die Dritte hervortritt, die Siegler als „Beisein“ beschreibt: Dies meint die Emergenz eines Ermutigungsgestus im Kontext von gut eingespielten Kollektiven und Formen des koordinierten und synchronisierten Handelns. Als emergenter Effekt solcher Rahmungen stelle sich je ein unsichtbares Wesen (Beisein) ein, das wiederum in seiner Ermutigungsgeste jede Abenteuer- und Heldentat und die mit ihnen exponierten Existenzvollzüge überhaupt erst ermögliche.

In den hierauf folgenden Texten geht es sodann um die medienanthropologischen Potenziale des bewegten Bildes. CHRISTIANE VOSS kommt auf das Motiv der Szene zu sprechen, wie es in Filmhandbüchern verstanden wird und wendet dies aber medienphilosophisch. Indem sie vom Prinzip der Szene auf die Dynamik des filmischen Szenenwechsels umschaltet, betont sie erstens die Sequenzialisierungstendenz filmischer Inszenierungen von Welt und Existenz. Im Film fungierten Szenenwechsel als temporale Ordnungseinheiten für narrative Verlaufsformen. Zudem – das analysiert sie exemplarisch anhand des Films ANNIE HALL von Woody Allen – sei der unvermittelte Wechsel von einer Szene zur anderen, die Durchmischung und Durchkreuzung, die Iteration und Paradoxierung von (angrenzenden) Szenen im Film ein Charakteristikum komischer Genres. Wenn menschliche Existenzvollzüge sich nun unter filmdarstellerischen Bedingungen ihrerseits als vermischte, instabile, wechselnde und zum Teil sogar in sich widersprüchliche Konstellationsgefüge erwiesen, so

sei dies Ausdruck einer spezifisch komischen Anthropologie, die jedoch weit über den Film und das Genre des Komischen hinausweise. Ihr Einsatz bei komischen Szenenwechseln zielt darauf, diese als zentrale Reflexionsfigur für ein Denken „anthropomedialer Existenzweisen“ überhaupt produktiv zu machen.

Im Anschluss an das Konzept der „anthropomedialen Relation“ und ebenfalls in Bezug auf Film setzen die Überlegungen NICOLAS OXENS ein. Dabei konzentriert er sich in seiner Untersuchung der Filme Philippe Grandrieux‘ ganz auf die somatischen, psychophysischen Erfahrungen, die mit dem Zuschauer-Sein im Kino einhergehen und die ihrerseits eine spezifische Mensch-Medium-Konfiguration aufspannen würden. Ihnen nähert sich der Verfasser vor allem aus der Perspektive von William James und Alfred N. Whitehead. Dabei geht es in Sonderheit um die Konzepte des „Stream of Thought“ und das der „Prehension“ bzw. des „sensorischen Bildes“, das Oxen ihnen entnimmt. In einer medienphilosophischen Perspektive bringt der Verfasser den Wahrnehmungsstrom und die Prehension als filmästhetisch und -technisch induzierte Effekte ins Spiel und fasst damit – anders als Grandrieux es in seiner Selbstreflexion vorsieht – auch die Zuschauererfahrung des „Menschen des Kinos“ als eine medienabhängige Variable menschlicher Existenz.

Mediale Konstituierung menschlicher Existenzweisen und ihre Ausflagung findet aber nicht nur in Kunst und Avantgarde statt, sondern auch in trivialkulturellen und massenmedialen Szenen. Dem widmet sich der Beitrag INSA HÄRTELS mit Blick auf die Figur des „Messies“ im Trash-TV. In ihrer Untersuchung entsprechender TV Formate beschreibt sie die Inszenierung des Fernsehens selbst als „kulturelles Reinigungsritual“. Das Durcheinander auf der Szene der Wohnung der als scheinbar unerträglicher Lebenszustand abgewiesenen Vermischungsformen zwischen Menschlichem (Messie) und Nicht-Menschlichem (Trash) wird im Verlauf einer Sendung zunächst sortiert und ‚bereinigt‘, um eine sozial akzeptierte Norm bzw. Szene (wieder-)herzustellen. Dabei funktioniert das Fernsehen nicht nur als Instrument der Verbesserung, sondern als Medium, das eine bestimmte, auf Unterscheidung basierende Ordnung ebenso wie ein bereinigtes und stabilisiertes Menschenbild produziert - jedoch nicht, ohne seine Kehrseiten selbst hervorzubringen.

Mit JOHANNA SEIFERTS Beitrag wechselt der Argumentationsgang zu den psychophysischen und soziotechnischen Szenen. Konkret befasst sie sich mit dem technischen Eingriff in das menschliche Gehirn. Hier werden technische Medien einerseits mit physischen sowie psychischen Basiskomponenten des Menschseins amalgamiert, andererseits unmittelbar miteinander kurzgeschlossen. Ausgehend von der „Tiefenstimulation“ des Gehirns, wie sie etwa bei Parkinson-Patienten zum Einsatz kommt, betrachtet die Verfasserin den Begriff des „Körperschemas“, der zwischen subjektivem Empfinden und objektivem Körperzustand eingespannt zu sein scheine. Von hier aus analysiert sie

die Debatte zwischen posthumanistischen Phantasien der Überwindung des Menschen und dem Natürlichkeitsdiskurs aus verschiedenen Blickwinkeln, um diese historisch zu verorten und sie schließlich – im Rückgriff auf Lacan – einem dritten, medienanthropologischen Verständnis des Verhältnisses von Körper und Technik – als einem Vermittlungs-, Vermischungs- und Amalgamierungsverhältnis – produktiv gegenüberzustellen.

In einer mediensoziologischen Perspektive wiederum untersucht ANDREAS ZIEMANN die szenischen Dimensionen des Zusammenhangs zwischen medientechnischen Entwicklungen und soziokulturellen Veränderungen in der Geschichte des Telefons. Er zeigt auf, inwiefern die Erfahrung der Telefonie soziologische Kommunikationsideale, etwa des herrschaftsfreien Diskurses unter Gleichen, gefördert hat und wie in wechselseitiger Übertragung technische Modelle, wie das der (Video-)Telefonie, auf die Beschreibung sozialer Strukturen und die technischen Imaginationen neuer Lebensformen eingewirkt haben. Dabei habe die technische und institutionengeschichtliche Entwicklung des Telefons sich zum einen stets als Antwort auf Probleme der Wahrnehmung, Kommunikation und gesellschaftlichen Ordnung zu lesen gegeben, andererseits aber auch in eben diesen Szenen problemgenerierend gewirkt. Gerade anhand einer schließlich abgebrochenen Entwicklung, wie derjenigen der Bildtelefonie, vermag der Verfasser dann die Bedingungen, unter denen solche Formierungen sich ausbilden können, medienspezifisch zu konkretisieren.

Die den Band abschließende Sektion befasst sich mit dem An/Alphabetischen als medienanthropologischer Szenerie. Auch Bücher können sich als Szenen erweisen, aus denen menschliche Figurationen erwachsen und zwar nicht nur fiktive, erzählte Figuren. In seinem Entwurf einer symmetrischen, literarischen Anthropologie geht JÖRG PAULUS auf die häufig übergangenen Akteure und Agenten der Buchszene ein – etwa auf Typographie, Paginierung, Bindung, Indexierung eines Buches und ihre jeweiligen Thematisierungen auch im Text selbst. So legt er Szenen frei, in denen sich „die Wege der Schrift und Buch-Materialien mit den Lebenswegen eines Autors/einer Autorin kreuzen, anstatt diesen nur zu dienen“. Auf diesen Szenen könne sich dann, so zeigt der Beitrag anhand des „Kampaner Thal“ von Jean Paul, eine anthropomorphisierende Charakterologie und Physiognomie der Buchstaben herausbilden. Die implizite oder explizite Autobiographie, durch die sich das literarische Subjekt figuriert, wird dabei als eine anthropomediale Konfiguration erkennbar. Dies schließt gleichsam medienironisch auch die Prozesse des „typographischen Misslingens“ bei der Aufstellung einer Szene durch Buchstaben, Druck und Buch mit ein.

Mit IVO RITZERS Beitrag kehrt die Kette der Szenen abschließend einerseits auf frühe Kernentwürfe der Medienanthropologie zurück, greift aber andererseits auf einen nicht-europäischen Schauplatz und eine nicht-eurozentrische

Perspektive aus. Der Verfasser entwirft eine Medienanthropologie der Popmusikszene Sambias. Mit Achille Mbembe setzt er sich dabei von Theoriebildungen ab, die sich auf „Fortentwicklung“ – und damit regelmäßig auf „Entwicklungsrückstände“ afrikanischer (Medien-)Kultur berufen. Dies gilt vor allem, so Ritzer, für die alphabetisierungsfixierten Ansätze der Medienkulturforschung und ihre anthropologischen Setzungen des alphabetisierten Menschen. In kritischer Auseinandersetzung mit McLuhan und Kittler betont er demgegenüber die Bedeutung der Auditivität und ihrer apparativen Erweiterung in Schallplatte und Radio in den Traditionen wie derjenigen des sambischen Rhythm & Blues. Im Medium des Hörens wird eine eigene anthropomediale Subjektivität generiert, die „genuin ästhetisch konfiguriert scheint“.

I Schauplätze der De-/Zentrierung

∴

Bilder aus dem All

Das „Anthropische Prinzip“ und der Planet Erde als medienanthropologische Inszenierung

Lorenz Engell

1 Das „Anthropische Prinzip“

Betrachten wir den Planeten Erde als eine Szene, auf der die Menschen auftauchen und verschwinden. Sie ist nach der Art des ökologischen Milieus mit den Figuren, die in ihr agieren, aufs Vielfältigste verstrickt, sie ist ihr Produkt wie umgekehrt die Bedingung der Möglichkeit des Menschseins.¹ Insbesondere aber ist der Planet Erde seinerseits eingelassen in eine noch viel weitere Szene, nämlich in den Kosmos. Zwischen dieser Eingelassenheit der Erde in den Kosmos einerseits und der Verstrickung zwischen der Erde als Milieu oder Szene und den Figuren der menschlichen Existenz andererseits stellt die Kosmologie mit dem „Anthropischen Prinzip“ einen Zusammenhang her.

Das „Anthropische Prinzip“ wurde zuerst 1974 von dem Astronomen Brandon Carter formuliert, dann in den 70er Jahren kontrovers diskutiert und 1988 von John Barrows und Frank Tipler in einer breiteren Form entfaltet.² Es ist bis heute umstritten und sogar weitgehend marginalisiert. In der Philosophie jedoch wurde es erst vor kurzem wieder aufgenommen, wenn auch nur sehr kursorisch bis metaphorisch, nämlich von Wolfgang Welsch in seinen zwei Bänden zur Symmetrischen Anthropologie, in denen er das „Anthropische Prinzip“ bzw. die von ihm so apostrophierte „anthropische Denkform“ als dasjenige aufruft, was alle Anthropologie heimlich durchwalte und durchziehe, und was es unbedingt zu überwinden gelte, nämlich das Prinzip von der im Grunde immer noch vor-kopernikanischen, also vor-neuzeitlichen Zentralstellung des Menschen, sei es im Kosmos, sei es in seinen Habitaten, sei es in der Welt überhaupt.³

¹ Jakob von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere Berlin*, New York, 2014 [1909], S. 313–327, S. 22f.

² Brandon Carter, „Large Number Coincidences and the Anthropic Principle in Cosmology“, in: Malcolm Sim Longair (Hg.), *Confrontation of cosmological theories with observational data*, Dordrecht 1974, S. 291–298; John D. Barrow, Frank J. Tipler, *The Anthropic Cosmological Principle*, Oxford 1988; Reinhard Breuer, *Das anthropische Prinzip*, Wien, Berlin 1984.

³ Wolfgang Welsch, *Homo mundanus. Jenseits der anthropischen Denkform der Moderne*, Weilerswist 2012; Wolfgang Welsch, *Immer nur der Mensch? Entwürfe zu einer anderen*

Dagegen möchte ich jedoch im Folgenden das „Anthropische Prinzip“ einer Revision und Neubewertung unterziehen. Das „Anthropische Prinzip“ betrachtet den Kosmos als einen Wahrscheinlichkeitsraum, genauer: als einen Raum mathematischer Wahrscheinlichkeit und Wahrscheinlichkeitsverteilungen – und den Menschen als ein rechnendes Wesen. Auch dieser Raum weist Orte auf, Singularitäten etwa. Es geht im „Anthropischen Prinzip“ also um den Ort des rechnenden Menschen bzw. des menschlichen Habitats, des Planeten Erde, in einem Zahlen-, einem Wahrscheinlichkeitsraum. Wie wir wissen, ist die Entstehung des Menschen im kosmischen Maßstab ein extrem unwahrscheinliches Vorkommnis, je nach Ansatz in Zahlen zwischen 1:10 hoch 40 und 1:10 hoch 120 anzusetzen.⁴ Dennoch ist dieses Ereignis augenscheinlich eingetreten. Genau damit hat sich der Urheber des anthropischen Prinzips, Brandon Carter, ursprünglich befasst, mit „Large Number Coincidences“ nämlich, also mit dem Zufall (Koinzidenz), der darin besteht, dass ähnliche extreme Zahlenverhältnisse auch andere kosmische Sachlagen bestimmen.⁵ Nach Arthur Eddington entspricht die Wahrscheinlichkeit der Entstehung des Menschen dem Verhältnis zwischen dem Radius eines einzelnen Elektrons und der vermutlichen Menge von Elektronen im Universum insgesamt; die Gravitation des Protons steht in derselben Relation zur Ladung des Elektrons;⁶ und nach Carl Friedrich von Weizsäcker ist 1:10 hoch 120 auch die Relation zwischen der Ausdehnung des Protons und derjenigen des Kosmos.⁷ Robert Dicke war 1957 der erste, der die Wahrscheinlichkeit des Aufkommen kohlenstoffbasierten intelligenten Lebens in einen Zusammenhang mit diesen extremen Zahlenverhältnissen rückte.⁸ Die Koinzidenz hoher Unwahrscheinlichkeiten und extremer Zahlenverhältnisse im Kosmos wird seither auch als eine kosmologische Konstante diskutiert. Sie hat ihren Ursprung, so nehmen Carter sowie John Barrows und Frank Tipler an, im „Anthropischen Prinzip“ der Kosmologie:⁹ Jede Beschreibung des Kosmos nämlich muss im Kosmos einen Ort vorsehen, an dem derjenige sich befindet, der den Kosmos beschreibt. Das gilt

Anthropologie, Berlin 2011; Wolfgang Welsch, *Mensch und Welt. Philosophie in evolutionärer Perspektive*, München 2012.

4 Brandon Carter, „The anthropic principle and its implications for biological evolution“, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society*, London, (1983), A 310, S. 347–363.

5 Brandon Carter, *Large Number Coincidences*, S. 291ff.

6 Arthur Eddington, *Stars and Atoms*, Oxford 1926.

7 Carl Friedrich von Weizsäcker, „Die Unendlichkeit der Welt – Eine Studie über das Symbolische in der Naturwissenschaft“, in: *Die Chemie (Angewandte Chemie, neue Folge)* 57(1/2) (1944), S. 1–6 und 57 (3/4), S. 17–22.

8 Robert H. Dicke, „The Principle of Equivalence and Weak Interactions“, in: *Review of Modern Physics*, 29 (1957), S. 355.

9 John D. Barrow, Frank J. Tipler (1988), *The Anthropic Cosmological Principle*, S. 7.

auch für den Kosmos als Zahlenraum, aber es gilt vor allem für sämtliche, auch nicht-mathematische, Kosmogonien. Da der Kosmos, das Universum, ein Gesamthabitat ohne Außen ist – sonst wäre er nicht allumfassend und mithin nicht der Kosmos, nicht das Universum; da er also nicht von außen berechnet, beobachtet, beschrieben oder begriffen werden kann, sondern nur von innen, gilt: Der beschriebene – oder berechnete, oder beobachtete und begriffene – Kosmos muss also so beschrieben, beobachtet, begriffen und berechnet werden, dass er einen Ort bereit hält, an dem diejenige Instanz möglich ist, die den Kosmos beschreibt, beobachtet, begreift oder eben berechnet. Der Kosmos mag sogar selbst ein rechnender Raum sein, aber er benötigt dafür einen berechenbaren Agenten.

2 Berechnen und Beobachten

Der Mensch ist also einerseits marginal, weil fast unberechenbar unwahrscheinlich, andererseits nur eines unter zahlreichen derartigen numerischen Ereignissen im Kosmos, so, wie Menschen ihn berechnen. Als kosmologisch berechnender ist der Mensch dennoch unabdingbar und insofern zentral für sein eigenes Habitat, den Kosmos. Die verschiedenen Grade und Arten dieser Unabdingbarkeit haben allerdings zu scharfen Kontroversen zwischen den verschiedenen Vertretern des Anthropischen Prinzips geführt. Es unterscheiden sich z.B. zwei Schulen voneinander, deren eine davon ausgeht, dass zwingend für eine Berechnung des Universums lediglich die Möglichkeit eines Habitats für den berechnenden Menschen im Kosmos, also einer für Menschen lebbareren Ökosphäre oder Biosphäre, sei. Dieses Habitat übrigens ist dann auch die Bedingung der Möglichkeit nicht rechnender menschlicher Intelligenz und Existenz, etwa in nicht-technischen, sondern magischen Kulturen, denn alle rechnenden Menschen sind Menschen und unterliegen unterschiedslos denselben Unwahrscheinlichkeitsbedingungen auch dann, wenn das Umgekehrte nicht gilt (nicht alle Menschen sind rechnende Menschen). Der Kosmos jedenfalls dürfe die Möglichkeit menschlichen Lebens nur nicht ausschließen, das ist das sogenannte „Schwache Anthropische Prinzip“. Andere dagegen meinen, es müsse tatsächlich zwingend ein menschliches Habitat im Kosmos geben, das ist die starke Version des „Anthropischen Prinzips“.¹⁰

Zum Zweck der Berechnung jedoch muss der Kosmos mit Zahlenwerten belegt, in Zahlen gefasst werden können, und wiederum dazu muss er, nunmehr jenseits bloßer Arithmetik, auch Messungen unterworfen werden, die

10 Ebd., S. 15f, S. 21f; Reinhard Breuer (1984), *Das anthropische Prinzip*, S. 23f.

diese Zahlen generieren. Erst dann kann er berechnet werden und als Wahrscheinlichkeitsraum mit einem Platz für den Menschen versehen werden, der diese Berechnung durchführt oder veranlasst oder mit ihr als Agent befasst ist. Der Kosmos, so wie wir ihn kennen, um überhaupt zu sein, *muss* intelligibel sein. Indem der Kosmos den Menschen als Medium seiner eigenen Berechnung ermöglicht, ermöglicht er sich selbst als berechenbaren; und indem er ausgerechnet (auch) den Menschen – möglicherweise neben anderen Instanzen, anderer intelligenter Materie, die wir aber nicht kennen – dazu befähigt, unterwarf er diese Berechnung den Randbedingungen menschlicher Existenz. Dann ginge es dem Kosmos – so wie er Menschen akzessibel ist, indem er in aller Beschreibung und Berechnung oder anderen Zugangsformen die Möglichkeit des Menschen einrichtet – darum, selber als Kosmos sein zu können. Man könnte, wollte man dies re-ontologisieren, sogar sagen, der trickreiche Kosmos ruft, um selber ins Sein zu treten, den Menschen als den Agenten seines Seinkönnens hervor. Dann wäre der Kosmos nicht nur intelligibel, sondern intelligent.

Die Vertreter des Anthropischen Prinzips haben deshalb alle Mühe, sich gegen eine andere, noch viel umstrittenere und vor allem politisch folgenreiche kosmologische These abzusetzen, nämlich gegen diejenige des Intelligenten Designs oder gar, als verschärfte Form, diejenige des Kreationismus.¹¹ Denn wenn das Universum so beschaffen sein MUSS, dass es einen Platz für den Menschen bereit hält, und sei er noch so unwahrscheinlich, dann steckt dahinter unleugbar, so die Vertreter dieser Ansätze, eine schöpferische und zielorientierte Intelligenz, die dafür sorgt, dass im Zuge der kosmischen Evolution das äußerste an Unwahrscheinlichkeit, der Auftritt des Menschen, dennoch geschieht – denn dies ist die Bedingung der Möglichkeit des Kosmos. Diese Intelligenz kann im Universum verteilt sein und den Kräften der Natur innewohnen, so wie das die Materie selbst transzendierende Leben der Materie – oder sie kann einem ebenfalls transzendenten Schöpfergott zugeschrieben werden. Mit den bekannten, zutiefst irrationalen und zumindest problematischen politischen und ideologischen Konsequenzen.

Demgegenüber möchte ich das „Anthropische Prinzip“ im Folgenden in einer anderen Richtung erweitern, nicht in überschreitender, transzendierender Weise hin auf einen Schöpfergott, sondern genau im Gegenteil, ganz materiell, immanent und geradezu immanentistisch. Denn das Universum besteht keinesfalls kraft des Menschen allein, einfach so, *ex nihilo*. Das gilt nicht erst dann, wenn wir zulassen, dass es außer dem Menschen noch andere intelligente Materie geben könnte, die den Kosmos beobachtet, beschreibt, berechnet

11 John D. Barrow, Frank J. Tipler (1988), *The Anthropic Cosmological Principle*, S. 22.

oder sonst wie erfasst (und dann für sich selber einen Ort darin vorsehen und den Kosmos ihren spezifischen Randbedingungen unterwerfen muss). Der Mensch als intelligente Materie ist ohnehin keinesfalls mit sich allein, denn er könnte sonst, ohne Bezug auf anderes und ohne Zusammenarbeit mit anderem, nicht intelligent sein. Um den Kosmos zu beobachten oder irgendwie festzustellen, benötigt auch der Mensch vielmehr Vermittlungsoperationen, denen er folglich den Kosmos, seinen Ort darin und mithin seine Existenz zumindest mit verdankt. Das können magische und rituelle Praktiken sein, religiöse Zeremonien, Beschwörungen und Visionen, die wiederum mit allerlei Kultobjekten, markierten Räumen, Körperpraktiken usw. verbunden sind als ihre Medien. In der eurozentrischen Moderne aber sind es vor allem die Techniken und Apparaturen der Beobachtung, Beschreibung und Berechnung. Was geschieht, wenn wir die Mitwirkung der Techniken am anthropischen Prozess mit einbeziehen?

Dies lässt sich an einem Beispiel nachvollziehen, das von der Berechnung der kosmischen Konstante wegführt und von den Berechnungs- auf die (aller Berechnung zu Grunde liegenden) Beobachtungsverhältnisse ausweicht. Mir scheint zur Verfolgung des Gedankens vom anthropischen Prinzip insbesondere ein Medium aufschlussreich zu sein, das gerade gar nicht in erster Linie ein Medium der Berechnung und auch nicht der wissenschaftlichen Beobachtung und der Forschung ist, sondern eines der Verteilung von Sichtbarkeit im Raum, nämlich: das Fernsehen. Wir verlassen damit die Mathematik des anthropischen Prinzips und behalten zunächst lediglich die Annahme von der notwendigen wechselseitigen Immersion der Beobachtung und des Beobachteten zurück.

3 Die Inszenierung der Erde: Der Planet des Fernsehens

Das Fernsehen ist mit dem anthropischen Ort auf das Engste verstrickt, es bildet im wahrsten Sinne eine Mediasphäre (Régis Debray) aus, die sich mit den Satellitensystemen in die Atmosphäre einträgt und mit Kabeln und Masten die gesamte bewohnbare und unbewohnbare Erde als Infrastruktur umfasst und einfasst, eingeschlossen die Ozeane.¹² Dabei sind seine Kameras ubiquitär, sie können jeden anthropischen Ort auf jeden anderen projizieren und so die Anthroposphäre auf sich selbst abbilden und in sich selbst sichtbar machen. Das Fernsehen kann dieses Habitat sogar von außen ansehen und als Gesamtheit erfassen und hat dies auch getan.

12 Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris 1991, S. 245ff.

In den Jahren 1968 und 1969 veranstaltete das amerikanische Fernsehen ein Ereignis planetarischen Ausmaßes, nämlich mit dem Flug zum Mond und seiner öffentlichen Vorbereitung.¹³ Schließlich kam es zur Übertragung der ersten Bilder live vom Mond und zur Versammlung des bis heute anteilmäßig größten irdischen Publikums, das je zugleich dasselbe gesehen hat. Mit diesen Bildern und ihrer nahezu weltweiten Verbreitung erklärte das amerikanische Fernsehen die Welt zu seinem eigenen Innenraum, räumlich und zeitlich, und letzteres sowohl für das Gegenwartserleben wie in der historischen Dimension.

Bilder wie diese, die Bilder aus dem All, wurden auch in der Folgezeit und in einer den Fernsehbildern der Liveübertragung weit überlegenen Auflösung verbreitet und drangen tief in die Populärkulturen ein. Sie stehen zugleich in einer skopischen und einer epistemischen Großtradition, nämlich derjenigen der kopernikanischen Weltordnung und des Galileischen Blickschemas. Der Philosoph Günter Anders etwa schreibt ausdrücklich in seinem ganz zeitnah verfassten Buch über den Mondblick, dass der eigentliche Clou des Mondunternehmens überhaupt weder die Landung auf dem Mond noch die Bilder vom Mond waren, sondern eben dieser Blick zurück zu Erde.¹⁴ Der Komplex aus Fernsehen und Raumfahrt ist es jedenfalls in den 60er Jahren, der diese Bilder und mit ihnen eine damals als geradezu bestürzend empfundene anthropologische und medienanthropologische Erfahrung auslöst und verbreitet. Erstmals wird die kopernikanische Position „unseres“ Habitats als „unser“ Blauer Planet im All, gegen einen Hintergrund rabenschwarzer Leere, aber gesehen von einem anderen Punkt aus, der dem Blick als Fußpunkt zu dienen vermag, vollkommen evident. Damit vervollständigt das amerikanische Fernsehen das, was Galilei begonnen hatte.¹⁵

Es geht dabei jedoch in zweierlei Hinsicht über das Frühere hinaus. Im Gegensatz zum bloßen Fernrohrblick ins All nämlich erlaubt der Fernsehblick nicht nur Schlüsse auf die räumliche und physikalische Ordnung des Universums, die im gesamten All gilt und daher auch den Ort des Betrachters, die Erde, mit einschließt und für sie mit gilt. Er macht vielmehr die Erde selbst sichtbar, wo das Fernrohr nur andere Planeten zeigen konnte, die als Analogon zur Erde angenommen werden konnten. Das skopische Regime der europäischen Neuzeit erfuhr dadurch eine großartige Bestätigung und zugleich auch

13 Eric Barnouw, *Tube of Plenty, The Evolution of American Television*, New York 1975, S. 422–428.

14 Günter Anders, *Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge*, München 1970.

15 Vgl. Joseph Vogl, „Medien-Werden. Galileis Fernrohr“, in: Lorenz Engell, Joseph Vogl (Hg.), *Mediale Historiographien*, Weimar 2001 (= Archiv für Mediengeschichte, Bd. 1), S. 115–124.

eine Transformation.¹⁶ Denn es macht einen großen Unterschied, ob man, wie Galilei, den Blick ins All als Grundlage logischen abstrakten Schließens auf der Basis der Analogie nimmt, oder aber ob man die Lage des eigenen Planeten,¹⁷ gemeint zunächst als Lage im Raum, später aber auch als globale ökologische Lage, beim Hinaussehen auf ein anderes Objekt, den Trabanten und die Astronauten, die ihn betreten, tatsächlich anblickt und sieht. Günter Anders schreibt dazu, wir könnten nun, da die Stellung unseres Planeten im Kosmos evident geworden sei, die Abstraktionsleistung, die in der Einsicht in das kopernikanische Weltbild zugrunde gelegt werden musste, wieder aufgeben, uns davon entlasten.¹⁸

Diese anthropologische Selbstentlastung allerdings geschieht nicht einfach so, sondern sie bedarf dazu eines Dritten, eines Mediums als Agenten nämlich, an das die Entlastung delegiert, im McLuhan'schen Sinne nach außen verlagert wird.¹⁹ Wie alle Agenten jedoch verselbständigt sich dieses Medium dann und prägt dem weiteren Verlauf seinen eigenen Stempel auf und macht so die anthropologische zu einer medienanthropologischen Erfahrung.²⁰ Dies geschieht mit einem völlig unvorhergesehenem Resultat, das schließlich weit über Anders' Befund, und weit über die bloße Bestätigung des kopernikanischen Weltbildes hinausgeht und das globale „Wir“, von dem Anders noch spricht, auflöst.

Zunächst schafft der televisive Mondblick in einem Zwischenschritt einen zumindest für die atlantische Moderne ganz neuen Akteur oder Agenten. Denn die Sichtbarmachung geschieht nicht nur für je ein Augenpaar zur selben Zeit und insgesamt für nur wenige ausgewählte Augen überhaupt. Sie wird vielmehr – jedenfalls vom Prinzip, von der Behauptung her – unterschiedslos ausgeführt, in potentiell und tendenziell aller Augen zugleich. Alle Beschränkungen und Bezweiflungsmöglichkeiten des Galileischen Blicks werden hier also in einer gigantischen Anstrengung überholt. Damit aber ist es so, als ob nicht nur „der“ postulierte „Mensch“, sondern der Planet selbst die Augen

16 Martin Jay, „Scopic Regimes of Modernity“, in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 3–28; s.a. Wolfgang Kemp, „Augengeschichten und Skopisches Regime“, in: *Merkur* 45 (1991), S. 1162f.

17 Joseph Vogl (2001), *Medien-Werden*; s. zu Evidenz und Diskursivität bei Galilei auch Isabelle Stengers, „Die Galilei-Affären“, in: Michel Serres (Hg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt am Main 1994, S. 395–444, S. 408 f.

18 Günter Anders (1970), *Der Blick vom Mond*, S. 96f.

19 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London, New York 1964, S. 45–53.

20 Lorenz Engell, „Über den Agenten. Bemerkungen zu einer populären Figur der Diamedialität“, in: Jan-Henrik Möller, Jörg Sternagel, Lenore Hipper (Hg.), *Paradoxalität des Medialen*, München 2013, S. 41–58.

öffnete und sich selbst sähe. In diesem Sinne wird der televisive Mensch, so erneut Anders, zum Auge des Planeten, und mit den Augen des Menschen sehe der Planet reflexiv sich selbst.²¹ Und so werde die Erde „Augenzeugin und Zeitgenössin ihres größten Glanzes und ihrer größten Misere“.²²

Ganz im Sinne des „Anthropischen Prinzips“ benötigt also der Planet, um sich wahrzunehmen, dazu die gleichsam entliehenen Augen der Menschen und unterwirft sich damit den Bedingungen, die er ihrer Existenz auferlegt. Zu diesen Bedingungen gehört aber unabdingbar auch die Verwiesenheit auf ein technisches Instrumentarium, das diese Blicke – und Berechnungen – erst möglich macht. Nicht der Planet öffnet die Augen, sondern dies tut das mit seinen Zuschauobjekten einerseits und dem Planeten andererseits unauflöslich verstrickte globale Fernsehen. So stehen die Bilder aus dem All, die die Singularität des Planeten in seiner ästhetischen und heroischen Alleinstellung – als Visualisierung des „Anthropischen Prinzips“ – wie in seiner kosmischen kopernikanischen Verlorenheit und Belanglosigkeit sichtbar machen, als Visualisierung der Unwahrscheinlichkeit von eins zu zehn hoch einhundertzwanzig, auch am Beginn des Konzeptes vom Planeten als so handlungsmächtiges wie fragilem Ganzen, als „Gaia“, als „Whole Earth“, als „System Earth“. Konsequenterweise zierten sie jahrzehntelang unzählige Buchtitel und Plakate einschlägiger Veröffentlichungen und Veranstaltungen, von Dennis Meadows' berühmten Bericht an den Club of Rome über die Grenzen des Wachstums bis heute, ins Zeitalter des „Anthropozäns“.²³ Und nicht auszuschließen ist, dass die Apollo-Mission wissenschaftlich sogar eine der Voraussetzungen für die Entwicklung der These vom „Anthropischen Prinzip“ überhaupt war oder sie zumindest mit unter Bedingungen gesetzt hat.

4 Das Fernsehen des Planeten

Aber das Fernsehen mit seinem Mondprogramm bestätigt nicht nur den in der Kopernikanisch-Galileischen Wende eingesetzten Blick, sondern führt auch eine Transformation durch. Dabei geht es von dem eigentümlichen Spannungsbereich zwischen anthropologischem Elend und anthropischem Glanz in der Blickordnung der Neuzeit aus, den wir mit Anders eben schon erwähnt haben. Denn obwohl die neuzeitliche Weltordnung die zentrale Position der

²¹ Günter Anders (1970), *Der Blick vom Mond*, S. 90, S. 96.

²² Ebd., S. 88.

²³ Dennis Meadows et al., *Die Grenzen des Wachstums. Bericht an den „Club of Rome“*, Stuttgart 1972.

Erde unwiederbringlich aufgibt, so bestätigt und bestärkt sie doch zugleich die zentrale Position des Blicksubjekts – und damit des Erkenntnissubjekts – in Relation zum Blickobjekt. Die Unterwerfung des Objekts durch das Subjekt – beispielhaft in der florentinischen Zentralperspektive – wird im neuzeitlichen Blick überhaupt erst gültig formuliert; sie war vermutlich sogar die Voraussetzung für die Erlangung des neuen Weltmodells.²⁴ Der Blick, der einerseits die Relativität und Beiordnung des Betrachterortes erwies, nämlich die anthropologische Unwahrscheinlichkeit, Verlorenheit und Marginalität des Planeten im All, basierte andererseits auf der anthropischen Souveränität des unentbehrlichen Betrachterblicks. Genau an diesem Spannungsverhältnis zwischen Blick und Ort setzt nun die visuelle Überhöhung des Fernsehens an.

Um eine solche All-Sicht des Planeten zu ermöglichen, muss das Fernsehen den Planeten nämlich erst einmal verlassen. Und sodann muss es das Bild, das der Planet ist, dezentralisieren und über die Bildschirme der Welt verteilen und zirkulieren lassen. Zu diesem Zweck unternehmen die Bildsignale, wie Anders ebenfalls bereits beschreibt, eine geradezu irrwitzige Bilderreise, die nicht einfach vom Mond zur Erde führt, sondern von dieser wieder zurück weit ins All zu den Satelliten und weiter zu den irdischen Sendemasten, die für ihre weltweite Verbreitung sorgen. Nicht mehr die menschlichen Augen allein, sondern die anthropomedial mit Sendanlagen, Satelliten und Bildschirmen gekoppelten Augen sind die Augen des Planeten.²⁵ Das Fernsehen muss also im All eine Ebene eigener Realität und Ordnung eröffnen. Abschließend erst kann es, unter Mitnahme dieser eigenen Realität und Ordnung, die im zuvor unmöglichen Bild des Planeten sichtbar wird, zum Planeten zurückkehren. So importiert es eine zweite Ebene in die erste, denn nur auf dem Planeten selbst und vom Planeten aus (oder mit Anders: durch den Planeten) kann der Planet als hoch instrumentierter wirksam, d.h. kollektiv, öffentlich beobachtet werden.²⁶ Es kann deshalb auch kein Bild *des* Planeten geben, weil kein Bild den Planeten als präexistenten, als Objekt erfassen könnte. Es kann nur den Planeten erstens *als* Bild, als Resultat einer spezifischen und umfassenden Operation geben, eben des Mondflugs. Und zweitens gibt es ihn als einzigartigen Ort

24 So spricht Erwin Panofsky von der „Objektivierung des Subjektiven“ in der Perspektive: Erwin Panofsky, „Perspektive als ‚Symbolische Form‘“, in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1974, S. 99–167, S. 123; s. auch Kurt H. Weber, *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin, New York 2010, S. 191.

25 Zum Begriff der „Anthropomedialität“ s. Christiane Voss, „Auf dem Weg zu einer Philosophie anthropomedialer Relationen“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2/2 (2010), S. 170–184.

26 Vgl. George Spencer Brown, *Gesetze der Form*, Bremen 1997.

nur als eine plurale Singularität, nämlich als ein über unzählige Bildschirme verteiltes und hinwegziehendes Bild unter maßlos vielen anderen Bildern.

Fernsehen ist, so die amtliche Definition, die Paul Nipkow schon 1884 vom Fernsehen gab „eine Apparatur mit dem Zweck, ein an einem Ort A befindliches Objekt [zugleich, L.E.] an einem beliebigen anderen Ort B sichtbar zu machen“.²⁷ Schon diese praktische und paradigmatische Definition benutzt die neuzeitlich verbindliche Unterscheidung zwischen Blicksubjekt und Blickobjekt und setzt die Verschiedenheit der Orte A und B voraus. Fernsehen wird als Übertragungsmedium, nämlich als Medium der Übertragung der Sichtbarkeit des Objekts für ein Subjekt von A nach B festgelegt. Es entspringt also schon immer, ungebrochen und unbeschadet aller bereits stattgehabten Erschütterungen, dem skopischen Regime der Neuzeit und verkörpert es auf massenmedialer Basis.

Nun aber, im Apollo-Zeitalter, verändert sich das Fernsehen und mit ihm unser Sehen und die Ordnung unserer Bilder. Das Blicksubjekt, das sich am Ort B, auf der Erde nämlich, befindet, sieht diesen Ort B, so, wie er von A, vom Mond aus zu sehen ist. Am Ort B wird Ort B sichtbar gemacht. B wird auf B abgebildet. Die Erde schlägt die Augen auf und betrachtet sich, B sieht B. B, die Erde, wird Realität des Bildes. Das Blickverhältnis wird dadurch in einem ersten Schritt entpersonalisiert und auf die amalgamierte Agentur aus Planet und planetarisch operierendem technischem System übertragen. Die Relation von Subjekt und Objekt im Blick wird als Selbstanblick der Erde mithin nicht länger als gegebener Ursprung, sondern als hervorgebrachte Folge einer räumlich-technischen Anordnung sichtbar gemacht.

Gleichzeitig aber wird dieses epochale ganzheitliche Bild, das der Planet Erde ist, wiederum eingespeist in eine gegliederte und zusammengesetzte Gesamtheit, die in der Zirkulation der Bilder über die Bildschirme der Erde zieht. Denn genau besehen markiert der Mondflug mit dem Erdenbild zwar den Wendepunkt, aber noch nicht das Ergebnis der Umkehr. Die Umkehr muss in eine Rückkehr münden; so, wie die Fernsehsignale vom Mond zur Erde zurückkehren und dort weiter- und zurückgeleitet werden müssen und so wie erst die Rückkehr und Bergung der Mondflieger den Flug abschließt. Das zeigen vor allem zwei andere herausgehobene Bilder der damaligen Mondnacht, die nicht mehr dem monumentalen Erdenbild gelten, sondern der technischen Zirkulation der Bilder der Mondnacht selbst, und die, weit weniger von ästhetischer Qualität geprägt und weniger faszinierend als das Erdenbild, dennoch von größter Relevanz für das Gesamtprojekt sind. Das eine ist das am

²⁷ Paul Nipkow, zit. nach Knut Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart, 1998, S. 15.

Mondabend des 20. auf den 21. Juli während der langen Wartezeit überhaupt am häufigsten zu sehende Bild des gesamten Zusammenhangs: das Bild des Kontrollzentrums in Houston, Texas, das unentwegt eingeschaltet wurde.²⁸ Hier nämlich war im Bild wiederum eine ungeheure Menge an Bildern auf Bildschirmen im Kontrollraum zu sehen, Radaraufnahmen, Visualisierungen, Monitorbilder, die Messwerte zeigen, aber eben auch Fernsehbilder; darunter eben dieselben, die wir auch sehen konnten. Eine große Zahl Männer in weißen Hemden war ständig mit dem Anblick und die Kommentierung all dieser Bilder befasst. Die Gesamtheit aller Bilder fand mit dem Bild des Kontrollzentrums ein Bild, das dann wiederum als Teil der Gesamtheit aller Bilder fungieren und verbreitet werden konnte. Letztlich war es damit unser Bildschirm zu Hause, der als Kontrollzentrum eingesetzt wurde. Stanley Cavell hat diesem Sachverhalt mit seiner Prägung eines ‚monitoralen Sehens‘ das an die Stelle des ‚Blickens‘ gerückt sei, die gültige theoretische Formulierung verliehen,²⁹ allerdings ohne Rekurs auf den Mondflug und das Kontrollzentrum.

Ein zweites herausgehobenes Bild war während des Telefongesprächs der Astronauten mit Präsident Nixon zu sehen: Im Split-Screen-Verfahren wurden der Präsident samt der genauen Ortsangabe „Live from White House“ und die Astronauten samt der Angabe „Live from Moon“ zusammengesaltet. Damit wurde der Bildschirm zum Ort, an dem die beiden Orte A und B noch einmal visuell zusammengefasst und verdoppelt wurden. Die Teilung, Aufteilung und Verteilung des Bildes über viele Orte und Bildschirme in der Mondnacht deutet bereits an, dass auch das monumentale Gesamtbild „des“ Planeten in all seiner aus dem All importierten Singularität nur als Bild unter Bildern möglich ist, und dass auch der Kontrollraum nur ein zirkulierendes und verteiltes Bild ist, und zwar geradezu aus technischen Gründen, es geht gar nicht anders.

5 Die Außenwelt der Bilder

Was aber ist bei all dem mit dem Mond, dem Trabanten?³⁰ Anders erklärt ihn für irrelevant, er ist nicht das Erkenntnisobjekt und auch nicht das Blickobjekt; und auch in der Pluralisierung der Bilder scheint nun der Mond keine

28 S. nur Hanno Kühnert, „Tagebuch einer Fernsehacht“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 21.7.1969, S. 14.

29 Stanley Cavell, „The Fact of Television“, in: ders., *Cavell on Film*, hg. v. William Rothman, New York, S. 59–86, S. 75f.

30 Lorenz Engell, „Die kopernikanische Wende des Fernsehens“, in: Ulrike Bergermann, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hg.), *Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter*, Paderborn 2010, S. 139–153.

Rolle mehr zu spielen; er kann gehen. Schließlich ist der Mond auch nicht das Habitat der Menschen. Dennoch ist der Mond der Ort, von dem aus dieses Habitat als Realität des Bildes (d.h.: des Planeten) ihrerseits planetarisch sichtbar gemacht werden konnte. Er ist, im Schema Nipkows, eigentlich ein dritter Ort C, ob sichtbar oder unsichtbar wirksam, ob in seiner Funktion als C durch andere Orte ersetzbar oder nicht. Der Mond reflektiert unseren Blick nicht nur, ohne selbst Blickobjekt zu werden, er blickt uns vielmehr selbst an, ohne jedoch je Blicksubjekt zu werden. Weder Objekt noch Subjekt der Betrachtung, zieht er dennoch sichtbar oder unsichtbar in das Bild und mithin in das menschliche Habitat, in die Gesamtheit der Bilder und fortan in jedes einzelne Bild zumindest in der Ordnung des Fernsehens ein.

Denn die Ordnung des Fernsehens ist genau keine der herausgehobenen Monumentalität, des großen Augenblicks im All. Fernsehen bewohnt vor allen Dingen den Alltag, das allezeit und das überall. Und diese Ordnung setzt sich auch im planetarisch gewordenen Fernsehen durch, allerdings ohne dass das Fernsehen selbst es sofort bemerkte oder ausbaute. Die Rückkehr des Fernsehens vom Mond hatte nämlich vor allem diesen dritten Ort, C, den Trabanten, auf die Erde geholt; und nicht nur das: Sie hatte ihn jederzeit verfügbar, anschaltbar und anwählbar gemacht.

Fortan hat das Fernsehen nicht nur den Grundzug beibehalten, jeden Ort A, den es am Ort B zeigte, als Teil einer Gesamtheit sichtbarer Orte, die sowohl alle A als auch alle B umfasst, aufzuschlüsseln. Zugleich damit hat das Fernsehen den dritten Ort, den Trabanten, C, mitgebracht und fügt ihn nun jedem seiner Bilder hinzu. Der dritte Ort muss dabei nicht zwingend, wie hier im Bild der Mondboden, sichtbar werden. Es genügt, dass jedes Bild des Fernsehens so aussieht, als sei es von einem anderen Bild aus betrachtet. 1969 und noch für viele Jahre spielt dieses Verfahren zwar keine deutliche Rolle. Es fehlen auch zunächst die technischen Instrumente zu seiner Implementierung. Dennoch ist das Bild vom Kontrollzentrum seinerseits eben kein zentrales Master-Bild. Es ist entweder selbst Hintergrund oder Marke eines Grundkontinuums; oder aber es trägt seinerseits in sich all die anderen Bilder, von denen aus es gesehen werden kann. Der telefonierende Präsident sieht genau das, was wir in der linken Bildhälfte auch sehen, das Bild vom Mond. Und er ist seinerseits auf dem Mond vielleicht nicht zu sehen, aber zu hören, und wir sehen die Mondflieger, die wir sehen, deutlich als die, als die sie von außen gesehen werden. Was wir sehen, ist ein immer schon aus der Perspektive eines anderen Bildes (oder Bildteils) gesehenes Bild. Noch in der heroischen Sprache von 1969 beobachtet Günter Anders, dass das schon während des Fluges paradigmatisch für die Astronauten gilt, die in ihrer Kapsel die Fernsehbilder sehen konnten und damit den Mond und die Erde so, wie wir sie sehen konnten, nämlich völlig

unbeteiligt; sie hätten damit Anteil an unserer Unbeteiligtheit gehabt.³¹ Der Trabant als Widerlager des Außenblicks sogar im Innenblick ist also hier bereits im Bild.

Es gibt demnach kein Außen und folglich auch keinen blinden Fleck und kein leeres Zentrum des Bildes mehr.³² In einem sehr vergleichbaren Sinne – wenn auch ohne die Berücksichtigung des Mondflugs – schrieb Jean Baudrillard bereits 1978 vom Fernsehen, gegen Foucault gerichtet, als „Ende des Panoptikums“, als dieses Ende zwar schon spürbar, aber noch keineswegs durchweg wirksam geworden war.³³

Das Fernsehen macht fortan jeden Ort B als möglichen Ort A, kenntlich, der vom Fernsehen sichtbar gemacht werden kann. Diese Kennung aber ist nur von einem dritten Ort aus, eben C, dem Ort des Trabanten, wirksam; und eben deshalb kehrt der Ort des Trabanten in jedes Bild des Fernsehens ein. Fernsehen, zumindest für den Rest des 20. und das beginnende 21. Jahrhunderts, umkreist und begleitet dabei sich wie uns wie auch wir das Fernsehen umkreisen und begleiten und uns mit ihm. Seither enthält also jedes Bild des Fernsehens zugleich eine Außensicht auf sich selbst, als eines seiner Kehrbilder, mindestens als notwendige Möglichkeit seines eigenen Vorkommens.³⁴ Jeder Ort A ist, von C aus gesehen, nur (irgend) ein Ort B und umgekehrt, und durch ein einfaches Umschalten kann jeder Ort seine Funktion als A, B oder C wechseln. Der Gebrauch der Fernbedienung wird es ab Mitte der siebziger Jahre werden, der diesen Perspektivismus navigationsfähig macht.³⁵ Vom Blicken als zentraler Operation wird das Fernsehen deshalb fortan auf das Schalten umschalten. Und genau dies, die Fernbedienung und die Stabilisierung des Schaltbildes, ist dann die Voraussetzung dafür, dass all die Neuerungen des ‚Neo-Fernsehens‘ der 1980er Jahre mit ihrem ersten Digitalisierungsschub überhaupt funktionieren können, die mit den neuen, multiplizierten Vertriebs- und Verbreitungswegen einhergehen werden, mit der Kanalvermehrung und den neuen digitalen

31 Günter Anders (1970), *Der Blick vom Mond*, S. 98.

32 Oliver Fahle, „Das Bild und das Sichtbare. Eine Bildtheorie des Fernsehens“, in: Lorenz Engell, Oliver Fahle (Hg.), *Philosophie des Fernsehens*, Paderborn 2005, S. 77–91; Zum Außen der Bilder ausführlich Oliver Fahle, „Das Außen“, in: Lorenz Engell, Oliver Fahle, Vinzenz Hediger, Christiane Voss (Hg.), *Essays zur Film-Philosophie*, Paderborn 2015, S. 117–168.

33 Jean Baudrillard, *Die Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 44ff.

34 Lorenz Engell (2010), *Die kopernikanische Wende*, S. 152f.

35 Lorenz Engell, „Tasten Wählen Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler, Mike Sandbothe (Hg.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt am Main 2003, S. 53–77.