

Martin Burckhardt
Digitale Metaphysik

In Merkur, 4/1988

Wenn es ein Bild gibt für das, was der Philosoph Neue Unübersichtlichkeit nennt, für diesen Zustand der Verflüssigung und Aufweichung des Verfestigten, so ist es das elektronische Wabern des Videoclips, jene Farben-grelle, wo, im Rhythmus des Herzens, die Dinge den Aufstand proben, wo Äpfel sich zu Birnen und schließlich zur Physiognomie irgendeines herausragenden Zeitgenossen mutieren, wo die Objekte zusammengeschrumpelt, zerdrückt und zerknautscht ihre Form verlieren und sich in etwas anderes verwandeln - nämlich in frei flot-tierende Zeichen, die einer anderen Gesetzmäßigkeit folgen als in der Realität. Herausgelöst aus ihrem Zu-sammenhang verwandeln sich die Dinge zurück, zu pu-rer Farbe und Form. Im Reich der Zeichen, das ist ihre Botschaft, ist nichts, was es ist.

Was im übrigen nicht eine besondere Errungenschaft des Videoclips ist. Schon Cézanne wusste eine Betrach-terin seiner Bilder, die am Aussehen einer Birne her-ummäkelte, damit zu verwirren, dass er ihr sagte, dass sie es nicht mit einer Birne, sondern mit einem Bild zu tun habe. Um derlei Feinheiten jedoch bekümmert sich der Videoclip nicht. Die Ästhetik des Videoclips (wenn sie denn überhaupt beansprucht, dergleichen zu sein) lebt vor allem vom Crash, von der Kollision verschiedener Texturen und Zeichenebenen, vom fröhlichen Einerlei, welche das Prinzip der Identität einem Härtetest unter-zieht, den es nicht überlebt. Und das ist die frohe Bot-

schaft des Videoclips. Äpfel sind Birnen und Stalin ist Hitler und Mickey Mouse ist jedermann. *Who cares*. Natürlich ruft dieser späte dadaistische Reflex die Kulturkritiker auf den Plan, welche, selbst alt und grau gewordene Revoluzzer, nun in der Misslichkeit sich befinden, dem Neuen eine abwehrende und konservative Haltung gegenüber einzunehmen, vor allem aber, sich verständnislos davon abzuwenden. Dann aber gibt es auch zeitgemäßere Exegeten, wie etwa Baudrillard, welche in den frei flottierenden Zeichen der entfesselten Massenkultur den Schwund von Wirklichkeit diagnostizieren. Und tatsächlich erscheint es durchaus naheliegend, im Einerlei des Videoclips, im Taumel der Bilder und Bilderfetzen, ein letztes Abstrahlen des Wirklichen zu erkennen; und zu einer solchen Diagnose mag sich fügen, dass der Zeitgeist selbst, so munter er sich auch gebärden mag, mit dem Begriff des Postmodernen ein Etikett gefunden hat, das durchscheinen lässt, dass man sich des Schwundes doch allzu bewusst ist. Man schaut zurück, wie auch immer. Wehmütig oder mit der trotzigsten Entschlossenheit, dass hinten vorn sei und der abgelegteste Hut der letzte Schrei. In Wahrheit jedoch ist durchaus etwas hinzugekommen, und zwar eine Zeichenverarbeitungs- maschinerie, welche die Produktion der Zeichen auf eine nie zuvor gekannte Art und Weise beschleunigen und vervielfachen wird, und tatsächlich ist der Schwund nur die andere Erscheinungsform einer ungeheuerlichen Explosion: nur dass man nicht weiß, was es ist.

Der kalkulierte Crash, die zerknautschten Objekte und Bildermutanten der Videoclips, sie verkörpern das Prinzip des Nichtidentischen, der Auflösbarkeit nicht nur der Objekte, sondern vor allem der Ordnungen, für die sie

zeichenhaft stehen. Und eben darin, als symbolische Deformation der Zeichensysteme, offenbart sich im Videoclip etwas, was man vielleicht als eine Art semantisch-morphologischer Kernschmelze interpretieren könnte, als den Bankrott aller überkommenen Denkmuster, die auf die eine oder andere Weise Bedeutung, Zusammenhang, kurzum Weltordnung suggeriert haben. Dabei (wiederum im Rückgriff auf ein dadaistisches Strategem) vollzieht sich die Überwindung der Ideologien nicht im Diskurs, sondern von innen her, als Zersetzung ihrer kleinsten Elemente, der Zeichen. Indem der Videoclip seine Objekte zerknautscht, zertrümmert und aus dem Zusammenhang reißt, attackiert er ja nicht die Objekte selbst, sondern ihre Zeichenfunktion: Träger von Sinn und Bedeutung zu sein, Ferment eines Ganzen und seines Anspruchs auf Totalität. Deformiert und deformierbar indes ist jedes Ding bloßer Aggregatzustand seiner Veränderbarkeit, flüssige Erscheinungsform, Einerlei. Und wenn es eine Botschaft des Videoclips gibt, so ist es diese: die praktizierte Indifferenz, das *anything goes*, für welche das technische Instrumentarium nur das sinnfälligste Zeugnis ablegt.

Aber sieht man von der grellen, regressiv anmutenden Bilderwelt der Videoclips einmal ab, so entdeckt man recht bald, dass eben darin, im *anything goes*, ein wesentliches Charakteristikum des Digitalen selbst liegt. Der dadaistische Crash ist nur Entsprechung, kultureller Reflex dessen, was die Tiefenstruktur des Digitalen kennzeichnet. Denn die Beliebigkeit des *anything goes* ist das konstituierende Moment selbst, jene Leere, die jeder noch so oberflächliche Computerbenutzer auf die eine oder andere Art und Weise erfährt (und sei es, dass er fas-

sungslos vor seinem Gerät steht und feststellen muss, dass er gerade die Arbeit von Stunden, Tagen oder Monaten gelöscht hat, unwiderruflich). Denn gerade darin, in der Leere des Systems, liegt die enorme Leistungsfähigkeit des Computers und der Grund dafür, dass er als multiple Maschine, als Steuerungsinstrument für die verschiedensten Arbeiten und Prozesse dienen kann. Die Transformation zur Ziffer, zum reinen Zeichen erlaubt den Umgang mit den verschiedensten Codes, mit Sprache, Bildern und Tönen - und darüber hinaus ermöglicht sie Bearbeitungsprozeduren, die sich, prinzipiell zumindest, nicht um die optische, akustische oder semantische Eigengesetzlichkeit des Gegenstandes zu kümmern haben, sondern virtuos und gänzlich formal mit ihm umgehen können, eben so, als hätten sie es mit Zahlen zu tun, mit reinen und abstrakten Zeichen.

Aber jene Transformation, wie sie das digitalisierte Zeichen erfährt, macht auch nicht vor dem Bearbeitungsmittel, dem jeweiligen Programm oder der Programmiersprache halt. Auch sie (insofern sie nichts anderes sind als Codierungen jener Maschinensprache, welche unmittelbar mit dem Prozessor kommuniziert) sind beliebig zu bearbeiten, fakultativ, jederzeit erweiterbar und reversibel — und so steht dem Benutzer eines Computers nicht nur die Wahl einer Programmiersprache zu Gebot, sondern ebenso die Möglichkeit, diese nach Gutdünken zu erweitern, ihre Syntax und ihre Semantik mit- oder umzugestalten. Und eben das ist die Leere des Computers: die vollkommene Reversibilität und der Umstand, dass alles, was geschieht, nur Konvention und Verabredung ist — und dass alles genausogut ganz anders sein könnte.

Aber wo alles zur Disposition steht, erfasst das *anything goes* auch ein wesentliches Charakteristikum der Sprache selbst: nämlich das der Allgemeinverbindlichkeit, oder in der Sprache der Soziologen und Linguisten: der Inter-subjektivität. Die befreite Sprache, der von der Allgemeinverbindlichkeit befreite Code enthält zugleich auch ihre Auflösung in sich bereit — und tatsächlich zeigt sich dieser Zusammenhang wohl nirgends deutlicher als in der Existenz der Computerviren, jener kinderleicht zu schreibenden Virenprogramme, deren außerordentliche, unberechenbare Subversivität darin besteht, dass jedes beliebige Wort, jedes beliebige Zeichen als das Codewort programmiert werden kann, welches die Zerstörung des Systems auslöst. Sagen wir »Bitte« — und alles bricht zusammen.

Die Revolution des Digitalen ist ein Schwund an Widerstand, an Reibung mit ihrem Stoff. Das Knacken des Plattenspielers, das Knitern des Papiers, die Trägheit des Untergrundes verschwindet. Das Zeichen erhebt sich über der absoluten Stille. Rauschfrei und pur. Dort, wo beim CD-Player eine Pause ist, klafft plötzlich ein Loch, öffnet sich dem Gehör die Empfindung einer vollkommenen Abwesenheit, eines geradezu schwindelerregenden Nichts - und wirklich, dort ist nichts, ist nichts als Leere, jene gänzlich unwirkliche Lautlosigkeit, wie sie in der Natur sich niemals mitteilt und wie sie nur in der Überwindung des Stofflichen möglich ist. Die Digitalisierung eines Klangs bedeutet tatsächlich nicht eine Perfektionierung des Trägermaterials, sondern genaugenommen seine Überwindung.

Immer wieder einmal, beim Durchblättern der einschlägigen Computerzeitschriften, passiert es, dass man

über einen kurzen Aufsatz stolpert, der dem Uneingeweihten mindestens ebenso fremd und unverständlich sein muss wie der Jargon, der in solcherlei Zeitschriften herrscht. Dort, wo ansonsten allein technische Fragen zur Erörterung anstehen, ausgerechnet dort also geschieht es, dass irgendein Computeranwender von einer Odyssee in ein anderes System berichtet, und unversehens läuft ihm seine Sprache davon und wird zur Sprache der Mystik, zum ekstatischen Gesang, dem Wunsch, das Gewölbe des Diesseits zu durchstoßen und jenseits, im Ganzen, aufzugehen. Und tatsächlich sind die modernen Kommunikationsnetze allein jenen mittelalterlichen Kathedralen vergleichbar, die, über Generationen hinweg, Denkmäler des Zusammenhangs und einer Weltordnung abgegeben haben. Und ebenso wie die Erbauer einer solchen Kathedrale vor dem Werk gesichtslos wurden, nicht mehr Schöpfer, sondern bloß Ausführende eines ihnen übertragenen Plans, wird auch der einzelne Programmierer, der im Datenweltverbund seine Signatur hinterlässt, gesichtslos, ein Nichts vor einer riesenhaften, übermenschlichen Architektur. Und eben das ist es, was der namenlose Schreiber im System, im universalen Informationsnetz gewahrt. *Unio mystica. Digitale Metaphysik.*

Sieht man von derlei entrückten Vorstellungen einmal ab und kapriziert sich, ganz Musikliebhaber und kritischer Konsument, auf den Klang eines CD-Players, so mag man — und mit einiger Berechtigung — den Standpunkt einnehmen, dass allein der digital performierte Klang eine wahrhaft authentische Wiedergabe ermöglicht, welche bislang, durch die Unzulänglichkeit des analogen Übertragungsmaterials nur verhindert worden ist. Und wirklich scheint jener Traum, wie er den her-

kömmlichen Reproduktionstechniken stets inhärent gewesen ist, nämlich ein vollkommenes Abbild der Wirklichkeit zu schaffen, mit der digitalen Wiedergabe eingelöst zu sein. Tatsächlich jedoch unterschlägt diese Vorstellung die strukturelle Transformation, die das Segment von Wirklichkeit mit seiner Digitalisierung erfährt. Das dechiffrierte Zeichen, in die binäre Logik eines Computers überführt, ist, obzwar ein genaues Duplikat, doch ein anderes, nämlich die Nullnummer einer Serie, welche mit anderen Begriffen als mit denen des Originals und des Duplikats operiert. Deutlich wird dies insbesondere in der Technik der Musikcomputer, der sogenannten Sampler, die es erlauben, jedes beliebige Geräusch, jede Stimme, jedes Musikstück zu digitaler Information zu zerlegen und der weiteren Bearbeitung zuzuführen (was im Bereich der Pop-Musik beispielsweise, wo man in Fragen geistigen Eigentums nicht gar so zimperlich ist, zu einer Flut von Urheberrechtsprozessen geführt hat, welche den Begriff des herkömmlichen Urheberrechts nicht nur aufs äußerste strapazieren, sondern schlicht obsolet erscheinen lassen).

Das Geräusch einer zuschlagenden Tür beispielsweise, in einen Sampler eingespeist und dort zu digitaler Information zerlegt (wo es jederzeit abgerufen werden kann, als ein Zuschlagen der Tür), verweist zwar noch immer auf das Abbild, gleichwohl ist dieser Fall, der 1:1-Referenz, im Grunde ein Sonderfall. Denn insofern die Digitalisierung eines Klanges seine vollkommene Auflösung zu einem Zahlencode meint, heißt dies, dass es nichts anderes als die Rohmasse darstellt, welche mittels bestimmter Prozeduren neu bearbeitet werden kann, einer bestimmten Anzahl von Buchstaben vergleichbar, die,

anagrammatisch, zu neuen Wörtern zusammengesetzt werden kann. Praktisch betrachtet heißt dies, dass jedes Geräusch, das einer zuschlagenden Tür ebenso wie ein Vogelgezwitscher, auf eine Tastatur gelegt, in allen Tonlagen abrufbar ist, dass es weiterhin, wie eine beliebige Zeichenkette, vorwärts und rückwärts gelesen werden und dass es schließlich als Steuerinstrument für ein anderes Signal benutzt, verkettet und in einen kybernetischen Regelkreislauf eingebunden werden kann.

Kurzum, dass es, ein Stück entschlüsselter Natur, beliebig zu bearbeiten ist. (Es wäre durchaus irrig, anzunehmen, dass die Derivate eines solchen Klanges den synthetischen Klängen der Elektronik verwandt wären. Tatsächlich folgen sie, in ihrer Beschaffenheit, dem, was man gemeinhin als natürlich zu bezeichnen gewohnt ist, und demgemäß sollte man vielleicht eher von Mutanten oder mutagenen Klängen sprechen.) Das Naturgeräusch, dechiffriert, verwandelt sich zu einem reinen Geräusch, zu einem Zeichen, zu einer Note in einem Stück Zukunftsmusik. — Hier, in der vollkommenen Ablösung des Zeichens vom Bezeichneten, wird sichtbar, dass die Digitalisierung keine Spiegelung, sondern im Grunde eine Transposition auf eine neue semiotische Ebene darstellt, der Übergang zu einer Realität, die nicht eigentlich synthetisch genannt werden kann, sondern, als eine Art Überbietung des Bestehenden, als Hyperrealismus bezeichnet werden sollte.

Im Gegensatz zu den herkömmlichen Reproduktionstechniken, die nichts anderes bedeutet haben als die massenhafte Vervielfältigung eines Urbildes, löst sich die digitale Reproduktion vom Dualismus des Ur- und Abbildes, vom Spannungsverhältnis zwischen Original und

Kopie. Jener Verlust des Auratischen, den Benjamin im Aufkommen der Reproduktionstechniken konstatiert hat, findet hier, auf einer höheren Ebene allerdings, seine konsequente Fortschreibung. Nicht mehr die Aura des vielfältigsten und sich darin dissimilierenden Objektes wird zerstört, sondern tatsächlich sein Begriff von Identität. Der Klang, entziffert, stellt nichts anderes mehr dar als die Rohmasse seiner Variationen, einem Genpool vergleichbar, aus dem Filiationen, Abwandlungen und Variationen hervorgehen.

Dechiffriert, in den Computer eingespeist, verliert sich die bestimmte Form eines Objektes, seine unverwechselbare Kontur - und tatsächlich, wird es nicht ausdrücklich als Original markiert, wird es in der Reihe seiner Clons und Mutanten kaum mehr als solches erkennbar sein. In der Serialisierung verschwindet das Eine, und statt seiner schält sich, in seinen Abstufungen, Variationen und Differenzen, sein Bauplan hervor, jenes Modell, das all seinen Erscheinungsformen zugrunde liegt. Mit dem Schwund des Identischen kommt somit die tieferliegende Struktur der Programme, Systeme und Regelkreisläufe zum Vorschein, und auch: die Idee der Programmierbarkeit.

Der entscheidende Gedanke, welcher der Praxis des Digitalen innewohnt, ist die Vorstellung, dass jedes Objekt, morphologisch betrachtet, nichts anderes darstellt als die Nullnummer seiner Variationen, die Ausgangskonfiguration seiner Serialisierbarkeit. Also wieder einmal *anything goes*, nur dass hier weniger die schnoddrig coole Geste im Vordergrund steht als die Erwägung, dass das, was ist, nur zufällige Erscheinungsform, nur eine

Möglichkeit unter anderen ist. Das Segment von Wirklichkeit, ins Reich der Zeichen überführt, verliert gleichsam sein Vorrecht, — im Gegensatz zu den Simulakra des Kulturprozesses —, Ausweis und Zeichen des Lebens zu sein. Hier, wo die Realität zur Zeichenmasse übergeht, wird eklatant spürbar, dass das Pathos des Authentischen, welches die Moderne und die Entwicklung der technischen Reproduktionsmittel begleitet hat, von der eigenen Entwicklung überholt und schließlich ganz aufgehoben wird — und wirklich, wo das vermeintlich Authentische der freien Gestaltung überantwortet wird, wo die Spiegelung der Realität immer schon einen genuin gestalterischen Akt (und damit ihre Aufhebung) bereithält, ist es sinnlos, Begriffe wie den der Authentizität und des Originaltons zu verwenden.

Jene Illusion, dass eine technische Apparatur eine »objektive« Spiegelung zu leisten vermöchte, wird durch die Fortentwicklung des technischen Apparats selbst aufgehoben — und im Grunde, dieser Illusion entkleidet, verwandelt sich die Welt wieder zu jener rätselhaften weißen Fläche zurück, die allein die Sinneswahrnehmung des Betrachters zu entschlüsseln vermag. Hier findet, nicht von ungefähr, eine Aufwertung der ästhetischen Perspektive statt — und tatsächlich (zumindest ist dies im Bereich der audiovisuellen Künste spürbar) bedeuten die neuen technischen Möglichkeiten eine Freisetzung bislang noch kaum erfasster ästhetischer Möglichkeiten, um so mehr, als sie dem Künstler Werkzeuge in die Hand geben, die es ihm erlauben, nicht bloß einen Abklatsch von Wirklichkeit herzustellen, sondern ganz und gar souverän, mit dem Bestehenden spielend, seinen Möglichkeitssinn zu befriedigen.

Jener »offene Musikbegriff«, wie ihn John Cage in den sechziger Jahren postuliert hat, nämlich die Vorstellung, dass virtuell jedes Geräusch, jeder Klang, zum Bestandteil eines musikalischen (also geradezu paradigmatisch: zeichenhaften) Werkes werden könnte, ist mit der Decodierung der Klänge längst zu einer technischen Realität und Selbstverständlichkeit geworden, welche es dem Komponisten ermöglicht, jedes beliebige Geräusch zu einem Instrument zu verwandeln. Jene Demiurgensehnsucht, wie sie wohl jeder Künstler verspürt, gewinnt hier auf eine kaum für möglich gehaltene Art und Weise Raum, vor allem aber entschlägt sie sich, insofern der Naturprozess zum Teil des Werkes selbst werden kann, jenes Defizits, wie es aller Mimesis stets inhärent war: eine bloße Nachahmung von Naturprozessen zu sein.

Nicht umsonst bedeutet die Auseinandersetzung mit Computern, auf einer allerdings doch sehr entrückten Ebene, eine besondere Beschäftigung mit Prozessen, wie sie der Natur eigentümlich sind: mit kybernetischen Strukturen und Regelkreisläufen, mit einem Begriff von organischem Wachstum und Evolution — nur dass diese Auseinandersetzung im symbolischen Raum, nämlich in der Auseinandersetzung mit der Zeichennatur stattfindet. Die Entzifferung der Welt fällt zusammen mit ihrer Neuschaffung, ihrer Abwandlung, ihrer vermeintlichen Perfektionierung. Im Grunde ist diese Demiurgensehnsucht durchaus nichts Neues, sondern vielleicht immer schon ein wesentlicher Antrieb, wenn nicht gar der Ursprung der Kunst gewesen - und gewiss ist ein solcher Gedanke, in der Kunst gleichsam die symbolische Bewältigung jener Ersten Schmach zu sehen, sich nicht selbst geschaffen zu haben, nicht ganz von der Hand zu weisen. Je-

doch findet, was im Bereich des Symbolischen immer schon geheime Antriebskraft war, nun in der Genetik eine Entsprechung, die es durchaus nicht beim bloß symbolischen Vollzug und bei der Mimesis belässt, sondern die tatsächlich und ohne viel Federlesens demiurgisch tätig wird. Die Freiheit der Kunst, als des bloß Symbolischen, wird zur Freiheit der Wissenschaft, all das, was gedacht werden kann, auch zu tun. Die Entzifferung des genetischen Codes setzt den Wissenschaftler in die Position des Demiurgen, und es ist durchaus anzunehmen, dass er sich nicht damit begnügt, dem Naturprozess symbolisch Tribut zu zollen, sondern es darauf anlegt, ihn eigenmächtig zu verändern. Und möglicherweise ist das, was man kulturelle Digitalisierung nennen könnte, so etwas wie ein Vorschein, eine Vorübung dessen, was mit einiger Verzögerung im Bereich der Natur selbst geschehen wird. Dass dem Hyperrealismus eine Hypernatur, ein neu zusammenbuchstabiertes Bestiarium nachfolgen wird; dass den Bildermutanten, den geclonten Klängen, den serialisierten Objekten ebensolche Lebewesen nachfolgen werden; und dass das, was im Bereich der Kunst und Philosophie längst ein abgestandener Gemeinplatz ist, nämlich dass das Individuum tot und nichts als eine klapprige Maschine des letzten, bürgerlichen Jahrhunderts ist, aus dem bloß Gedachten hervortritt und Gestalt annimmt - nicht als Zerstörung des Einzelnen selbst, sondern in Gestalt seines Clons, seiner korrigierten, leicht umprogrammierten und verbesserten Version. Der, der aus der Arbeit am Erbmaterial hervorgehen wird, ist nicht mehr das Urbild, sondern bereits Teil einer Serie, all jener Entwürfe, aus der man ihn, als die beste Lösung, ausgewählt hat.