

Georg Christoph Tholen

Geschwindigkeit als Dispositiv.

Zum Horizont der Dromologie im Werk Paul Virilios¹ (1999)

Da-Sein ist Fraglich-Sein

(Martin Heidegger)

Der Krieg ist zuerst ein Voyeur. Er ist eigentlich derjenige, der besser sehen will als die anderen oder schneller...

(Paul Virilio)

I. Traumatische Sequenzen: Von der Bunker-Archäologie zur Dromologie

Rasender Stillstand. Dieser für die deutsche Übersetzung gewählte Titel eines 1990 erschienenen Buches von Paul Virilio² markiert recht präzise all die Paradoxien und Antinomien, in denen sich Virilio zufolge die schrankenlose Gewalt der Geschwindigkeit offenbare. Doch zeige sich diese nicht unmittelbar. Denn im Versprechen scheinbar universaler Mobilität, welches die technischen Erfindungen des Schnellerwerdens seit altersher motiviere und legitimiere, verberge sich das sich selbst verborgene Phänomen einer unheilvoll sich beschleunigenden Beschleunigung. Heimlicher Telos der Geschwindigkeit ist also sie selbst, ihr Bei-sich-selbst-Bleiben. Erst in der Enthüllung dieses der unmittelbaren Wahrnehmung entzogenen Diktats der Beschleunigung, welches in den technischen Medien kriegslistig bis zu den digitalen Sehmaschinen sich fortschreibe, zeige sich - so Virilios Kernthese - der Immobilismus der Geschwindigkeit als ihr eigentlicher 'Wesenskern'. Dies ist die Perspektive der Dromologie, die zunächst eine Phänomenologie der 'implodierten' Wahrnehmung des Menschen zu entfalten sucht. Sie hat es, will sie ihrem methodischen Anspruch gerecht werden, mit phänomenal offenkundigen Widersprüchen zu tun. Virilio sammelt diese, zeichnet sie auf, ohne Scheu, sich bei der Suche nach dem 'Wesen' der Geschwindigkeit in

¹ erschienen in: Joseph Jurt (Hg.), Von Michel Serres bis Julia Kristeva. Rombach Verlag [Reihe Litterae, Bd. 69], Freiburg 1999, S. 135-162.

² Paul Virilio: *L'inertie polaire*, Paris 1990.

Antinomien zu verstricken, die nicht nur die seines Gegenstandsbereichs sind.³ Die Geschichtsschreibung der Transport- und Kommunikationsmedien bleibt in Virilios Werk selbst bruchstückhaft. Der Reiz des dromologischen Fragehorizonts ist zugleich auch sein Risiko: Virilio möchte in jedem Sachverhalt gleichsam unmittelbar zur ‘reinen Wesensschau’ der Dinge vordringen.

Nehmen wir, um vorab die methodische Orientierung der Dromologie zu skizzieren, das Beispiel der Transportmittel und ihre in den ersten Arbeiten Virilios detailreich durchgeführte Analyse. Denn es war insbesondere Virilios provokante Beschreibung der in der alltäglichen Wahrnehmung ‘unterbelichteten’ oder gar ausgeblendeten Verflechtung der zivilen und militärischen Verwendung der Fortbewegungsmittel, die gerade hierzulande die Lektüre seiner Werke eröffnete:⁴ Unterwegs sind wir - so Virilios anthropologische Situierung technischer Erfindungen - seit der Geburt und bedürfen hierfür des Transports, der beim ‘mütterlichen Körper’ beginnt. Geworfen in die Erfahrung, daß beschleunigter Transport Vorteile bei der Tierjagd und, wichtiger noch, bei der kriegerischen Auseinandersetzung verschaffe, ergab sich das gesellschaftsprägende Gesetz einer übervorteilenden Beschleunigung; bis diese dann, *als solche* zum Fokus und Fetisch einer Kriegerintelligenz geworden, sich des anthropologisch grundierten Motivs der Geschwindigkeit ihrerseits zu entledigen anschickte.

Das epistemologische Dilemma einer solchen anthropologischen Rückführung der ‘sich verselbständigenden’ Technik auf die ursprüngliche Ausdehnung des Körpers, die diesen vermittlels ‘medialer’ Verstärkungen (oder auch Amputationen) zu ‘ersetzen’ drohe, ist das einer jeden ‘reinen’ Phänomenologie technischer Artefakte: Das Technische nach dem Bild des Körpers auszurichten bzw. aus diesem abzuleiten, ähnelt jener verabsolutierten Eidetik, von der bereits Adorno in seinen Husserl-Studien gezeigt hat, daß ihre Suche nach der ‘Seinssphäre absoluter Ursprünge’ ein Bild des Unmittelbaren gegen das Vermittelte fingieren muß, um den angeblich unmittelbaren und schuldlosen Ursprung fingieren zu können. Folge dieses hiermit gesetzten

³ Cf. dazu ausführlich Kay Kirchmann: Blicke aus dem Bunker. Paul Virilios Zeit- und Medientheorie aus der Sicht einer Philosophie des Unbewußten, Stuttgart 1998.

⁴ Paul Virilio: Fahren, fahren, fahren..., Berlin 1978; zur Rezeption Virilios cf. auch meinen Beitrag “Ende des Menschen?”. In: Kunsthochschule für Medien Köln (ed.), Lab, Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate, p. 320-324.

“hierarchischen” Schemas von “tragendem Ersten” und “daraus Abgeleitetem”⁵ ist das einer ontologischen Nivellierung historischer Zäsuren und Unterschiede: An jedem unmittelbar hingenommenen Phänomen einer Geschichtsepoche soll das eigentliche ‘Wesen’ erschaut werden. Für die Beschreibung der Fortbewegungs- und Übertragungsmedien bei Virilio heißt dies: Unmittelbar ist eigentlich oder ursprünglich nur der nicht auf Transportmittel angewiesene Mensch - ohne Pferd, Schiff, Auto, Eisenbahn, Flugzeug usw. -, letztlich also der immobile. Da der Mensch aber nun einmal sich der uneigentlichen, artifiziellen Mobilität verschrieben habe, wird jede - relativ - langsame Mobilität zur menschengerechten Unmittelbarkeit im Vergleich zur nächsten Stufe seines Schnellerwerdens. Und dieses Axiom gilt nach Virilio für die Verstärkung oder Ersetzung des menschlichen Schauens umso nachhaltiger: das Auge des Malers etwa sei im Vergleich zu dem des Photographen oder Filmemachers natürlich und der leibunmittelbaren Präsenz der Körper und Dinge noch nahe. Und doch sind die letztgenannten Medien, also Photographie und Kinematographie, ihrerseits dem Menschen noch näher als die künstlichen Sehmaschinen des digitalen Zeitalters.⁶

Doch der im Spätwerk Virilios zugespitzte Anthropomorphismus⁷ seiner Medianalyse läßt den heuristischen Wert seiner dromologischen Perspektive keineswegs obsolet werden. Es ist vielmehr sein seismographisches Gespür für unsichtbare Figurationen innerhalb des Sichtbaren, das andere Konstruktionsregeln der technischen Medien freilegt als die ihrer bloß funktionalen Evidenz: Das Autofahren etwa ist nicht nur als zielgerichtete Fortbewegung zu beschreiben sondern auch als filmisch-halluzinative Droge, die flüchtige Bilder generiert und durchaus reale Unfälle befördert. Das Fliegen läßt nicht nur Entfernungen schrumpfen, sondern auch den Erfahrungshorizont: Der Massentourist reist nicht, wenn er - beispielsweise - in einem nur zwei Flugstunden entfernten und eingezäunten Hotel in Nordafrika seine heimischen Nachbarn am Buffet trifft - zum x-ten Mal im Jahr. Die politische Öffentlichkeit verschwindet, wenn der immobilisierte Fernsehzuschauer Kriegsbilder in Gestalt von (immergleichen) virtuellen Blitzen konsumiert, deren eigentümliche

⁵ Theodor W. Adorno: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. *Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*. In: T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 5, Frankfurt 1971, p. 14.

⁶ Ich komme auf das Problem der anthropologischen Rückbindung der Medien- und Technikgeschichte am Beispiel von Virilios Stufenmodell der Ablösung der Sehmaschinen vom menschlichen Blick noch zurück (Abschnitt IV).

⁷ Cf. zum epistemologischen Status anthropologischer Medientheorien meinen Beitrag “Platzverweis. Unmögliche Zwischenspiele von Mensch und Maschine”. In: Norbert Bolz [et. al.], *Computer als Medium*, München 1994, p. 111 - 135.

Lautlosigkeit das Spektrum quasi-lichtschneller Waffensysteme nur noch wie ein harmloses Videospiel simuliert. All dies nennt Virilio die “dromosphärische Verschmutzung”⁸ unserer Erde.

Es geht also der Dromologie um die Architektur des relationalen Gefüges von Wahrnehmungsfeldern, insofern diese ihrerseits von Geschwindigkeitsbeziehungen abhängen. Ihr Problemfeld läßt sich - in kategorialer Hinsicht - übersetzen in die Fragen nach dem Raum, der Zeit und dem Blick. Und innerhalb dieses Fragehorizonts sind Virilios Studien, wie wir noch zeigen werden und wie er es selbst in zahlreichen Interviews unterstreicht, gewiß biographisch überdeterminiert: es sind nicht zuletzt die seiner frühkindlichen Kriegserfahrung und traumatisch erlebten Angst geschuldeten “Blicke”⁹ aus dem Bunker, in deren kryptischer Architektur er zugleich die des Urbanen überhaupt zu entziffern sucht. Das Urbane definiert Virilio nämlich als das zugleich kryptische wie sichtbare Wechselspiel von Langsamkeit und Geschwindigkeit, von Seßhaftigkeit und Nomadentum, von Mobilität und Immobilismus.

Die Wahrnehmungsbilder, in denen sich das Phänomen der Geschwindigkeit jenseits herkömmlicher Politik- und Geschichtsschreibung präsentiert, sind solche, die erst in einer vergleichenden Zusammenführung scheinbar unvergleichbarer Sachverhalte formulierbar werden: die Bunker als Zeichen der Beschleunigung, das endlose Warten am Terminal als Symptom ultraschneller Vehikel. Begriffe und Bilder der Dromologie werden also assoziativ erfunden, um die Formen des Transitorischen und Flüchtigen festhalten zu können. Virilios Begriffserfindung ähnelt hierin derjenigen von Gilles Deleuze und Felix Guattari, deren rhizomatische Wunschmaschine ja auch keine ist, die man unmittelbar bauen kann. Virilio, der weder ein strenger Philosoph noch ein Literat (und auch kein Urbanist im klassischen Sinne) ist oder sein will, betont diesen bastelnden Denkstil seiner Betrachtungen: “I believe, that philosophy is part of literature, and not the reverse. Writing is not possible without images. Images can be concepts and - Deleuze and I often discuss this point - concepts are mental images.”¹⁰ Der unleugbare Nachteil dieses in imaginären Konfigurationen sich

⁸ Paul Virilio “Echtzeit-Perspektiven”. In: Christos M. Joachimides [et.al.] (ed.), Metropolis (Katalog zur Internationalen Kunstausstellung, Martin-Gropius-Bau), Berlin 1991, p. 59.

⁹ Cf. dazu Kay Kirchmann: Blicke aus dem Bunker, p. 40 sq.

¹⁰ Paul Virilio: “Cyberwar, God and Television. Interview with Louise Wilson”. In: http://www.ctheory.com/a-cyberwar_god.html, p.1.

verdichtenden Verfahrens ist das Fehlen eines historisch wie systematisch reflektierten Geltungsbereichs der ‘Kategorie’ des Dromologischen selbst. Diese bleibt gewiß “kryptisch”.¹¹

Weniger kryptisch ist das im ganzen Werk Virilios sich durchhaltende Denkmotiv Virilios: es geht ihm um den rückhaltlosen Nachweis der in den bisherigen Gesellschaftsanalysen unterbewerteten Genese und Struktur einer technischen Intelligenz, deren Logistik bis zu der am absoluten Maß der Lichtgeschwindigkeit ausgerichteten, immer unerbittlicher sich beschleunigenden ‘Weltwahrnehmung’ geführt habe. Ihre kriegsbedingten Ursachen und zivilisationsgefährdenden Wirkungen machen das Dispositiv der Geschwindigkeit aus. Erst aber mit der quasi-lichtschnellen ‘Perzeptronik’, d.h. mit den durch den alphanumerischen Code der digitalen Bildauflösung möglich gewordenen ‘Sehmaschinen’¹², ist eine unwiderrufliche Verschmelzung von Kriegsführung und massenmedialer Unterhaltung, von Krieg und Fernsehen¹³, implodiert: die elektronischen Bilder machen uns vollends blind, ihre trugbildnerische Unwirklichkeit lasse die Wirklichkeit der Dinge keineswegs verschont. Mehr noch: Mit dem blicklosen Auge der Sehmaschinen sei das nihilistische Endstadium einer ‘transpolitischen Weltsicht’ erreicht, in der sich das Phantasma einer auch biotechnisch sich implantierenden Kybernetik¹⁴ globalisiere und den Raum des Körpers und der Erde prekär¹⁵ werden lasse. Der Horizont des Menschen könne - so Virilios kulturapokalyptischer Bescheid - allenfalls noch als negativer¹⁶ bestimmt und gerettet werden.

Virilio war nach seiner Ausbildung zum Kunstglaser-Meister, dem Militärdienst als Kartograph in Freiburg (1952) und seinem Einsatz im Algerienkrieg (1956)¹⁷ zunächst als Architekt, Stadtplaner und Ausstellungsmacher tätig. Mitte der sechziger Jahre baute Virilio - als Mitglied einer

¹¹ Kay Kirchmann: *Blicke aus dem Bunker*, p. 63. Diskutiert wird daher in der kritischen Rezeption und Würdigung des Werkes von Virilio, ob der bisweilen kryptische Argumentationsstil in seinen Schriften als mimetische Durcharbeitung der verdrängten Kriegsspuren des Zweiten Weltkrieges, dessen Bunker und ihre immer noch zu besichtigende ‘Schräglage’ an der Atlantikküste Frankreichs für Virilio emblematisch sind, zu deuten sind oder nicht eher als bloße ‘Schieflage’ unscharfer Begriffe, wie sein schärfster Kritiker, Kay Kirchmann, meint. Cf. zum Stand der Rezeption neben der Arbeit von Kirchmann die Hinweise in der Bibliographie im Anhang sowie die Lektüren von Ingeborg Breuer [et. al.], Berlin 1996 und Daniela Kloock [et.al.], München 1997.

¹² Paul Virilio: *Die Sehmaschine*, Berlin 1989.

¹³ Paul Virilio: *Krieg und Fernsehen*, München 1993.

¹⁴ Zur phantasmatischen Übertragung der technischen Kybernetik auf biologisches und soziales Geschehen, die mit Norbert Wiener begann, cf. den grundlegenden Beitrag von Peter Galison: “Die Ontologie des Feindes. Norbert Wiener und die Visionen der Kybernetik”. In: Hans-Jörg Rheinberger [et.al.] (ed.), *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1977, p. 281 - 324.

¹⁵ Cf. dazu Paul Virilio: *L’ espace critique*, Paris 1984.

¹⁶ Cf. dazu Paul Virilio: *L’ Horizon Négatif*, Paris 1984.

avantgardistischen Architektengruppe, der es nicht zuletzt um das Plädoyer für die ‘schiefe Ebene’, die ‘Funktion der Schrägen’ und, allgemeiner noch, um die ‘topologische Überschreitung der Orthogonalität’ ging - die Kirche *Saint Bernadette* in *Nevers*. Diese glich - so Virilios Selbstauskunft¹⁸ - ironischerweise einem Bunker. Und mit den Bunkern, d.h. mit der 1958 begonnenen, mehrere Jahre dauernden und nicht ohne Obsession durchgeführten photographischen Inventarisierung der Bunker des Atlantikwalls, war in nuce schon die Dromologie geboren. Denn bereits die - meines Erachtens nach denkbiographisch entscheidende - *Bunker Archéologie* von 1975¹⁹ enthält die Osmose von Geschwindigkeit und Politik, die Virilio seit seinem gleichnamigen Buch von 1977²⁰ unter Verwendung militärhistorischer, medientheoretischer und phänomenologischer Betrachtungen zu beschreiben nicht müde wird. Seine bis zu den jüngsten Arbeiten²¹ beibehaltene Erforschung des Wesens der Beschleunigung ist eine (cursorisch) an Kants *Kritik der reinen Vernunft* orientierte *Kritik des reinen Krieges*.²² Doch eher als Kant verdankt sich der Horizont dieser Kritik Aldous Huxleys Unterscheidung zwischen tierischer, menschlicher und militärischer Intelligenz.

Gemeinhin gilt es als unstatthaft, Gehalt und Formgebung eines theoretischen Werks in den persönlichen Erfahrungen eines Autors dingfest zu machen oder aus diesen zu rekonstruieren. Anders bei Virilio: Seine *Frage nach der Technik*, die den Horizont einer bloß instrumentellen Bestimmung des Technischen als Inbegriff nützlicher und zweckgerechter Mittel übersteigt und darin der gleichlautenden Frage Martin Heideggers²³ und auch derjenigen Jacques Derridas²⁴ ähnelt, ist die nach der schockhaften Herausforderung des Menschen durch die Technik. Diese Herausforderung, die bei Virilio als eine bedrohliche ‘Provokation’ für den Bestand des Menschen verstanden wird, wird oftmals erst an den unbrauchbar gewordenen Resten und Ruinen der Maschinerie ablesbar, an ihren Ausfällen und Unfällen; also im Nachhinein, wenn der technische

¹⁷ Cf. zum Lebenslauf Paul Virilios die diesem Beitrag beigefügte Biographie mit den von Virilio selbst zusammengestellten Kerndaten sowie die Hinweise in Kay Kirchmann: *Blicke aus dem Bunker*, p. 12 sq.

¹⁸ Cf. dazu Jürg Altwegg: “Paul Virilio. Die Geburt der Technik aus dem Geist des Krieges”. In: *Frankfurter Allgemeine Magazin*, Heft 859 vom 16.8. 1996, p.14.

¹⁹ Paul Virilio: *Bunker...Archäologie*, München, Wien 1992. (hervorragend übersetzt von Bernd Wilczek).

²⁰ Paul Virilio: *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*, Berlin 1980.

²¹ Paul Virilio: *L’art du moteur*, Paris 1993 und *Cybermonde. La politique du pire*, Paris 1996.

²² Cf. dazu Paul Virilio, Sylvère Lothringer: *Der reine Krieg*, Berlin 1984.

²³ Cf. dazu Martin Heidegger: “Die Frage nach der Technik”. In: M. Heidegger: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1990.

²⁴ Jacques Derrida: *Marx’ Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/Main 1995.

Funktionskreislauf unterbrochen oder im alltäglichen Umgang durch “kleine Absenzen” (Aussetzer) buchstäblich ‘ausgesetzt’ wird. Der Zeitraum solcher Schocksequenzen gleicht nach Virilio dem der Epilepsie und Pyknolepsie: kaum bemerkte und doch häufig sich wiederholende Momente des Wahrnehmungsverlustes, des ‚Nichtdagewesenseins‘, von denen der Pyknoleptiker im Nachhinein nichts zu wissen scheint.²⁵

Emblematisch für die stets nachträgliche Begegnung mit solchen traumatischen Momenten ist für Virilio nun das funktionslos gewordene Kriegsgerät. Die auslösende Begebenheit, die Virilios Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang von Wahrnehmungsverlust und Kriegsmaschinen lenkte, ist eine traumatische, d.h. nach Freud eine, die erst nachträglich wirksam wird: 1941 entkam Virilio mit seinen Eltern der Gestapo, da die verwinkelte Architektur des eigenen Hauses, einem Bunker nicht unähnlich, hinreichenden Schutz bot. Virilios Neugier für die Geheimnisse architektonischer Konstruktionen wurde hier geweckt: “Als ich knapp zehn Jahre alt war, wurde der Stadtkommandant von Nantes als Symbol der Kollaboration mit den Nazis von der Résistance ermordet. Als daraufhin die Gestapo die Häuser durchsuchte und zur Einschüchterung der Bewohner willkürlich eine große Anzahl von Franzosen erschoss, blieb meine Familie verschont. Es gibt dafür eine Erklärung: Der Eingang zu unserem Haus in der Rue Saint-Jacques war nicht als solcher erkennbar. Dieses Erlebnis, dann die völlige Zerstörung von Nantes durch die amerikanischen Luftangriffe... haben mich die Bedeutung der Bunker, der Architektur gelehrt.”²⁶

Virilio entdeckte das Geheimnis und die Monströsität der am Meer gelegenen Luftabwehrbunker des Zweiten Weltkriegs erst 1958. Seither aber entziffert Virilio unablässig an den Bunkern, d.h. an den trotz ihrer erosionsbedingten Schiefelage übriggebliebenen *grauen Betonmassiven* und ihren *Ausschrägungen*, die einst als *Schießmündungen* dienten, die dynamische Topographie eines militärischen Blick-Feldes, in dem Werkzeug und Waffe, näherhin Auge und Geschoß, eins werden. Die Architektur der Bunker demonstriert ihm den paradoxen Sachverhalt des rasenden Stillstandes, den er in allen späteren Fallstudien nachzuweisen versucht: Die statuarische, kryptaförmige Undurchdringlichkeit der Bunker verweist gleichsam wider Willen auf ihr Gegenteil, nämlich auf die immer penetranteren, jede materielle Festigkeit zersprengende

²⁵ Cf. dazu Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986, p. 9sq.

²⁶ Paul Virilio, zitiert nach Jürg Altwegg: “Die Geburt der Technik”. In: *Frankfurter Allgemeine Magazin*, Heft 859 v. 16.8. 1996, p. 13.

Eindringgeschwindigkeit technischer Waffen. Deren unheilvolle Geschichte beginnt, wie Virilio ausführt, nicht erst mit dem Chappé'schen Telegraphen zur Zeit Napoleons. Aber ein medienhistorisches Novum ist mit der Telegraphie gleichwohl entstanden: nämlich die gleichzeitige Beschleunigung von Transport- und Kommunikationsmitteln sowie das gewachsene Interesse der militärischen Intelligenz an der Beschleunigung des Befehlsflusses und seiner Übertragungswege. Mit den Flugzeugen des Ersten und den V2-Raketen des Zweiten Weltkrieges und erst recht mit den heutigen satellitengesteuerten ('fernanwesenden') Laserstrahlwaffen sei die Unterscheidung von Vehikel und Projektil obsolet geworden.

Virilios Dromologie hat in seiner assoziativ erzählenden Archäologie der Bunker auch in methodischer Hinsicht ihr initiales Moment: die Verkreuzung einer vertrauten mit einer unvertrauten Wahrnehmung desselben Gegenstandes oder Sachverhaltes, wodurch ein drittes Moment entsteht - die dromologische Beobachtung: "In meiner Jugend war der freie Zugang zur europäischen Küste wegen Bauarbeiten verboten; man baute dort gerade einen Wall. So sah ich das Meer zum ersten Mal im Sommer 1945 an der Mündung der Loire [...] Das Erscheinen des Meereshorizonts ist [...] keine beiläufige Erfahrung, sondern ein Bewußtseinsereignis mit ungeahnten Folgen [...] Die Besatzer waren wieder zurückgekehrt [...] und hatten mit ihrer Baustelle auch ihr Werkzeug und ihre Waffen verlassen. Die Villen am Meer waren leer, man hatte alles in die Luft gesprengt, die Strände waren vermint, und die klarste Empfindung war immer noch die von Abwesenheit: Der riesige Strand von La Baule lag verödet [...] und die Bedeutung dieser unendlichen Weite des Meeres war für mich immer untrennbar verbunden mit diesem Anblick eines verlassenen Schlachtfeldes [...] Die auslösende Begebenheit [...] ereignete sich im Sommer 1958 längs des Strandes im Süden von Saint-Guérolé. Ich stand gegen ein Betonmassiv gelehnt, das mir zuvor als Badekabine gedient hatte [...] ein Block aus schräg abfallenden Beton, ein wertloses Ding, das mein Interesse bisher lediglich als ein Überrest aus dem Zweiten Weltkrieg zu wecken vermochte, als die Veranschaulichung einer Geschichte, einer Geschichte des totalen Krieges [...] Und der Konflikt, den ich zwischen dem Sommer der Seebäder und demjenigen der Schlachten wahrnahm, sollte niemals enden: Für mich würde die Organisation des Raumes nicht von den Manifestationen der Zeit zu trennen sein."²⁷

²⁷ Paul Virilio: Bunker...Archäologie, p. 9, 10 und 14.

Die Architektur der Bunker offenbart, wie Virilio im 1991 veröffentlichten Nachwort der *Bunker Archéologie* ausführt, nicht nur den Widerspruch von Körper-Raum und Waffen-Zeit, nicht nur die Implosion von 'Landschaft und Wüste', die sichtbar erst in einer Art filmischen Ineinanderschiebung von Seebad und Schlachtfeld wird, sondern auch einen methodologischen "Bruch" in der Philosophie der Technikgeschichtsschreibung: Virilios 'indirekt' operierende Phänomenologie begründet sich in der "Collage von zwei Unwirklichkeiten"²⁸, die ihrerseits vielfach überdeterminiert sind. So erscheint dem dromologischen Blick das Meer als Wüste oder Schlachtfeld, aber *als Wüste* figuriert sie auch in einem anderen Sinn: sie metaphorisiert eine bewußt entleerte Wahrnehmung, von der ausgehend erst ein 'unverstellter' Blick auf die Bunker möglich wird. Diese - in ihrer opaken Dichte als Chiffre verborgener Geheimnisse genommen - verweisen an sich selbst auf eine Geschichte kultureller Reminiszenzen, die sich in ihnen verkörpern: als leere 'Arche' oder religionslose 'Tempel' erzählen die 'Betonaltäre' in ihrer trutzigen Abgrenzung gegen die Leere des Meereshorizonts von altägyptischen oder etruskischen Gräbern; als militärische Betonblöcke erzählen sie von der Geschichte der Grenzen, vom Limes, der Chinesischen Mauer und natürlich von ihrer Funktion als Luftschutzraum. Und in der letztgenannten Funktion, im Krieg also, manifestieren die Bunker auch einen "Bruch in der Furcht [des Menschen] vor dem Realen".²⁹ Ihre Architektur vergegenständliche die Angst des Menschen, das urbane Bauen sei wesentlich anthropomorph, d.h. Ausdruck einer fundamentalen Angstabwehr, die 'überbrückt' werden muß, seit altersher: "Dieser rein archäologische Hiatus veranlaßte mich, das Problem der architektonischen Archetypen nochmals zu überdenken: die Krypta, die Arche, das Schiff [...]"³⁰

Die vermeintliche Statik nun der Bunker und der ihr korrespondierenden Angst spricht indirekt von nichts anderem als der Dynamik, genauer: der 'dynamischen Geographie' des militärischen Blickfeldes, das sich in einer selbstverborgenen Teleologie zum einzigen Wahrnehmungsfeld aufzuspreizen droht und den Mensch sowohl aus den Waffensystemen, aber auch aus der Welt überhaupt, zu evakuieren beginnt. Virilio spricht in diesem Frühwerk jedoch noch von konfligierenden Wahrnehmungsfeldern und weiß im Sinne des phänomenologischen Vorbehalts gegenüber jedweder Erscheinung um ihren 'Als ob'- Charakter, d. h. ihre Ausschnitthaftigkeit: "[...] es ist nützlich anzumerken, daß die Fortschritte in der Topographie sich seit dem 16. Jahrhundert

²⁸ Ibid., p. 13.

²⁹ Ibid., p. 13.

³⁰ Ibid., p. 14.

den zahlreichen europäischen Kriegen verdanken - ganz so, als hätte der Krieger das Privileg, im Besitz des Weltbilds zu sein -; so als würde der Fortschritt in der Waffentechnik und Kriegführung auch den Fortschritt in der Darstellung und Vermessung des Territoriums herbeiführen; so als wären die Funktionen der Waffe und des Auges unterschiedslos zu identifizieren.“³¹

Doch auch schon in der *Bunker Archéologie* wird aus der phänomenologisch gesättigten Beobachtung unmerklich eine ontologische Wesensschau: die eskalierende Geschwindigkeit bleibt nicht ein *historisches Apriori* im Sinne Foucaults sondern universalisiert sich zum überzeitlichen *epistemo-technischen* Prinzip des Krieges, das mit der ‘Perspektive’ des Jägers beginne und sich mittels des ‘elektromagnetischen Feldes’ heutiger Medien- und Waffensysteme fortschreibe. Der rastlose und restlos voyeuristische Krieg, der immer schneller und besser sehen will, ist für Virilio stets leibunmittelbar anwesend, Vater oder Mutter der Dinge und sein eigener, heimlicher Telos: “Der Krieg ist mein Vater und meine Mutter, meine Universität [...] Nicht ich habe mir den Krieg ausgesucht, sondern der Krieg mich [...] Nicht ich bin gegen den Krieg, der Krieg ist gegen mich [...]”³²

II. Flüchtige Bilder: Zur Phänomenologie der Beschleunigung

Nach der zeitaufwendigen Spurensicherung der Bunker Archäologie wendet sich Virilio zwischen 1975 und 1989 in einer Vielzahl von Untersuchungen der Geschichte und Struktur der Geschwindigkeit zu, die er - buchstäblich wie metaphorisch - als ‘Motor’ der technologischen Entwicklung entschlüsselt. Zu nennen sind Auto, Flugzeug, Photographie und Film, Fernsehen, Video und in den letzten Jahren die digital-elektronischen Medien und ihre virtuellen Bilderwelten. Sie alle sind - entgegen jedem Fortschrittsglauben - vornehmlich als Unfall der menschlichen Wahrnehmung, als ihr ‘Urfall’³³, zu deuten. Virilio beginnt - in zunächst bewußter Distanz zu jenen Gesellschaftstheorien, die die zivilisatorische Ambiguität der technischen Erfindungen des Menschen nicht leugnen wollen - sein Wissensgebiet der *Dromologie* zu konturieren.³⁴

³¹ Ibid., p. 17.

³² Paul Virilio, zitiert nach: Florian Rötzer: “Die Ästhetik des Verschwindens. Fragen an Paul Virilio”. In: Kunstforum International, Bd. 84, Juli/August 1986, p. 199.

³³ Paul Virilio: “Der Unfall”. In: Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft, Nr. 1, September 1979.

³⁴ Paul Virilio: *Fahren, fahren, fahren...*, Berlin 1978; *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*, Berlin 1980; *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986; *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München/Wien 1986; *Die Schmaschine*, Berlin 1989.

“Dromologie” - so Virilios bewußt pointierte Definition - “kommt von *dromos*, Lauf. Es handelt sich also um die Logik des Laufs. Damit bin ich in jene Welt eingetreten, in der Geschwindigkeit und nicht Reichtum zum Maßstab der Gesellschaftsgeschichte geworden ist.”³⁵ Doch ‘dromos’ ist nicht nur der Lauf sondern auch der Wettlauf und die Rennbahn. Erst alle drei Momente zusammen kennzeichnen das dromologische Vorhaben. In der von Virilio selbst ‘relativistisch’ genannten Geschwindigkeitslehre werden Bruchstücke der Technik- und Militärgeschichte³⁶ in wahrnehmungstheoretischer Perspektive ausgewählt: Dromologische Beziehungen gibt es *als solche*, d.h. als strikt relationale, nicht-substantielle Beziehungen von Langsamkeit und Geschwindigkeit, von zyklischen und linearen Verlaufsformen, zahllose. Ihre Interferenzen und Überlagerungen wiederum verzweigen sich an Bruch- und Schnittstellen, die ihrerseits - wie es das Phänomen des *seltamen Attraktors* gerade auch in biologischen Systemen³⁷ gezeigt hat - weder linear noch zyklisch sind. Virilio sieht daher den Horizont der Dromologie als einen von vornherein trans-historischen und transpolitischen: man könne die dromologische Perspektive “[...] *auf die verschiedensten Epochen und auch auf das Tierreich [anwenden]. Die Meute, die Hetzjagd sind wesentliche Elemente bei der Entwicklung von Gesellschaften. Die Schnelligkeit, mit der ein Tier ein anderes angreift, bildet bereits das Kernstück der Tier- ‘Gesellschaften’, und genauso gehört sie zum Wesen der menschlichen Gesellschaft*”³⁸

Bei nicht wenigen Intellektuellen, Medienwissenschaftlern, Künstlern und Architekten wurde das Programm der Dromologie gerade hierzulande (aber auch in den USA) - wie sich in einer retrospektiven Lektüre der nicht von ungefähr um 1978³⁹ explosionsartig sich vermehrenden

³⁵ Paul Virilio, Sylvère Lotringer: *Der reine Krieg*, p. 45. Zum prekären Status der Dromologie als einer strengen Wissenschaft cf. auch die kritische Diskussion in den Arbeiten von Kirchmann und Kloock. Virilio selbst konzediert den eher ästhetisch-essayistischen Gestus seiner Dromologie: “Ich habe den Ausdruck ‘Dromologie’ nicht ohne ein gewisses Amusement erfunden. Viele denken, das Wort Dromologie sei bereits eine richtige Wissenschaft, aber für mich ist das eher eine Art Konstruieren, etwa so, wie man Häuser konstruiert, die dann auch wieder einstürzen [...]. Sie hat etwas von einer Theorie-Fiktion, von ‘Science-fiction’ [...]” (Paul Virilio: “Geschwindigkeit - Unfall - Krieg. Interview mit Florian Rötzer”. In: TAZ vom 3.5.1986, p. 12.

³⁶ Die Nähe der Dromologie zu Kittlers Diskursanalyse technischer Medien ist unübersehbar, zu ihrer Differenz vgl. auch meinen Beitrag: “Ende des Menschen?”. In: Kunsthochschule für Medien Köln (ed.), *Lab, Jahrbuch 1995/96 für Künste und Apparate*, p. 320-324.

³⁷ Cf. dazu Friedrich Cramer: “Zeitbaum und Lebensbaum - Biologische Uhren, Eigenzeit und Resonanz”. In: Georg Christoph Tholen [et.al.] (ed.), *Zeitreise*, Basel, Frankfurt/Main 1993, p. 101 - 114.

³⁸ Paul Virilio: “Geschwindigkeit - Unfall - Krieg”, p. 12.

³⁹ Im Jahr 1978 verblaßte das im intellektuellen Feld der ‘Neuen Linken’ durch Berufsverbot, politischer Erstarrung, RAF-Terrorismus, akademisiertem Marxismus und Abstinenz in ästhetischen Fragen geprägte Selbstverständnis des Scheiterns, welches teilweise ebenso bekenntnishaft war wie der ‘Narzißmus des verführten Feierns’, den Ulrich

Schriften, Übersetzungen, Interviews und Diskussionsbeiträge von Paul Virilio zeigt - emphatisch aufgenommen. Wesentlich in dieser ersten Rezeption war gewiß das dromologische 'Axiom' der relationalen Beziehung von Ruhe und Bewegung und das der Blindheit der sich beschleunigenden Beschleunigung. Diese sei blind, so Virilio, weil sie den Wettlauf (dromos) mit sich selbst weder beherrsche noch bedenke. Als urbaner Architekt geschult in der Beschreibung raumzeitlicher Details, analysiert Virilio in seinen frühen Untersuchungen Alltagsphänomene wie etwa die illusionäre Lust am Autofahren. Wenngleich die Schilderung bisweilen überdramatisierend ausfällt, liegt doch der Reiz dieser dromologischen Kostproben in der Ausleuchtung des hypertrophen Drangs der Geschwindigkeitsfanatiker, mit dem Unterwegs-Sein selbst verschmelzen zu wollen. Virilio sieht in der in der Nachkriegszeit in den 50er Jahren bei Jugendlichen beliebten Lust am ziellosen Autofahren aber auch einen verdrängten Nachklang der militärischen Mobilmachung des Zweiten Weltkrieges mit seinen UKW-funkgesteuerten Blitzkrieg-Panzern.

Diese psychohistorische These ist gewiß eine vorläufige bzw. indirekte. Virilio beschreibt als Symptom dieser 'Mobilmachung' das bei der Pop-Radio-gesteuerten James-Dean-Generation gängige hysterisch-rastlose Hin-und Herfahren auf kurzen Strecken, das sich zweifellos im *speed* heutiger Nach-Disco-Unfallfahrten wiederholt. Der vielschichtige Sinn des Symptoms ließe sich freilich genauer entziffern und übersetzen, wenn diese Verschaltung von kriegs- und freizeitindustrieller Mobilisierung in ihrer Phantasmatik genauer analysiert würde. Dann bliebe es nicht nur provokativ, zu behaupten, daß die automobile Gesellschaft 'Mißbrauch von Heeresgerät' (F. Kittler) betreibe, noch dann, wenn sie, d.h. die erwähnten Jugendlichen, kleine Fluchten aus ödipalen Zwängen suchen. Wichtiger aber noch für Virilio ist der raumzeitliche Effekt der Beschleunigung. Ihn interessieren als Urbanisten die 'vektoriellen' Dimensionen der automobilen (Schein)-bewegung, die paradoxe 'Trajekktivität' des Unterwegssein mit dem Auto und dem Flugzeug, die 'filmische' Art und Weise, wie Landschaften 'vorbeifliegen'.

Sonnemann dem ungeduldigen Aktionismus der Studentenbewegung bescheinigt hatte: Die Lust am (durchaus politischen) Denken und die Distanznahme zum ressentimentalen 'Geist der Schwere' (Nietzsche), die dem Heilsversprechen einer objektivistischen Geschichtsphilosophie innewohnt, erhielt durch die sog. poststrukturalen (mit postmodernen nicht zu verwechselnden) Theorien neue Nahrung. Wie immer man auch im heutigen Rückblick den kategorialen Gewinn einiger dieser Theorien und Forschungsansätze bewerten mag: es war insbesondere die hierzulande in den Jahren zwischen 1971 und 1978 selten gewordene Verbindung von Beschreibungskunst und theoretischer Neugier, die neben den Arbeiten von Deleuze, Foucault u. a. auch die manifestartigen Texte von Virilio bekannt werden ließ. Rezipiert wurden von einem größeren Leserkreis vor allem *Fahren, fahren, fahren ...* (1978) und *Geschwindigkeit und Politik* (1980), beide im Berliner *Merve Verlag* erschienen.

Die Frage der Dromologie ist, wie sich der Bezug zur Raumentiefe verliert, Entfernungen gegen Null zu schrumpfen scheinen und, allgemeiner noch, die immobile Zeit-Figur des Immer-schon-angekommen-Seins selbst transportiert wird. Beleg und Gleichnis hierfür ist nach Virilio der in seinem frustrierten Warten seßhaft wirkende Passagier am Terminal, aber auch der nicht minder seßhafte, fernbediente TV-Zapper. Hier - in der Beschreibung der wunschmaschinellen, 'metabolischen' Osmose von Mensch und Transportmittel - gelingt es der Dromologie am ehesten, das medientheoretisch bedeutsame Dispositiv der Geschwindigkeit als historische Bedingung der Möglichkeit von Erscheinungen zu bestimmen, als das nämlich, was in den Phänomenen *durchscheint*. Und dieses Durchscheinen wird sichtbar erst in der Interferenz von sich einander überlagernden Wahrnehmungen, welche etwa beim Autofahren möglich werden: "Die Geschwindigkeit verwandelt die Erscheinungen, indem sie eine ‚Durchscheinung‘ bewirkt; mit der Fahrbeschleunigung entsteht ein Schein, der einer Augentäuschung gleicht, wie ein Nachdunkeln steigt der Grund der Landschaft an die Oberfläche, die unbewegten Gegenstände graben sich aus dem Horizont hervor und dringen nacheinander in den Firnis der Windschutzscheibe ein: die Perspektive bewegt sich, der Fluchtpunkt wird zu einem Angriffspunkt, der seine Pfeile, seine Linien auf den Voyeur/Voyageur abschießt, das Ziel der Verfolgung wird zu einem Brennpunkt, der seine Strahlen auf den geblendeten und vom Vormarsch der Landschaften faszinierten Beobachter wirft [...] jedes Fahrtbild ist nur eine Momentaufnahme in der Inszenierung des Films auf der Windschutzscheibe, und das Entgegenstürzen der Landschaftsbilder nur eine kinematische Halluzination [...]."⁴⁰

Methodologisch reflektiert sich das Theorem des medialen *Durchscheinens* in einem (kaum rezipierten) Beitrag Virilios, der, von einigen Schwächen abgesehen, die Frage der Temporalität des Technischen zu stellen weiß: Mit Bezug zur modernen Entwicklung makro- und

⁴⁰ Paul Virilio: "Die Dromoskopie oder das Licht der Geschwindigkeit". In: Konkursbuch Nr. 5, Tübingen 1980, p. 135-136. Die gewählte Textstelle markiert recht gut das Ineinander von phänomenologischer Beschreibung und analogisierender Metaphorik; eine andere Stelle mag Virilios überhasteten Versuch belegen, historische Überlagerungen dromologischer Beziehungen durch eine schlichte Abfolge von abgeschlossenen Epochen darstellen zu wollen. Daß dieser stilisierten Abfolge zudem ein eschatologischer Sinn unterlegt wurde, nämlich der des negativen Endes des Menschen, zeigte sich dann erst recht in den späteren Texten: "*Von jetzt an kommt alles an, ohne daß man abzureisen braucht* [...]. Auf die begrenzte Ankunft der mobilen und dann der automobilen dynamischen Fahrzeuge folgt urplötzlich die verallgemeinerte Zuführung der Bilder und Töne in den statischen Fahrzeugen des Audiovisuellen. Es beginnt die polare Trägheit. [...] Auf die *Zeit-Distanz* [...], die sich im 19. Jahrhundert auf Kosten der Raum-Entfernung durchsetzte, folgt jetzt die Geschwindigkeitsdistanz [...] der elektronischen Bildwelt: *auf den stetigen Halt folgt das Anhalten-im-Bild*." (Paul Virilio: "Das letzte Fahrzeug". In: Karlheinz Barck [et. al.] (ed.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, p. 270.

mikrophysikalischer Theorien innerhalb dessen, was man nach der Relativitätstheorie und Quantenmechanik den Rand des parametrischen Zeitfeldes nennen könnte (also das, was beispielsweise Ilya Prigogine unter dem Begriff der ‘Vielheit lokaler, dissipativer Zeiten’ als Problematisch-Werden der reversiblen Zeitordnung Newtons entfaltet hat)⁴¹ fragt Virilio nach dem “Schnittpunkt [...] zwischen dem Zeit-Raum und dem Geschwindigkeits-Raum”⁴², an dem sich ‘Sichtbarkeitsordnungen’ und ‘Ereignislandschaften’ medial verschränken.

Es geht, im Anschluß an den Fragehorizont der Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, darum, zu zeigen, wie sich Zeiterfahrung noch exponieren läßt, wenn die absolute Lichtgeschwindigkeit zu dem Maßstab wird, nach dem sich die Geschwindigkeitsmaschinen jenseits menschenmöglicher Zeitauflösung in Gestalt einer ‘ballistischen Relativität’ auszurichten beginnen. Es handelt sich also, wie Virilio in diesem Aufsatz zurecht bemerkt, um das systematisch noch ungelöste Problem einer ‘differentiellen Ordnung’ der ‘Beschleunigungs- und Verlangsamungsphänomene’, die sowohl eine dem subjektiven Zeitbewußtsein entlehnte wie eine bloß kalendarisch gefaßte Modalität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft problematisch werden läßt: “Die *Zeitordnung der Abfolge* im Sinne von Leibniz wird mit Einstein zur *Ordnung der Exposition*, sie wird zum Repräsentationssystem einer physischen Welt, in der Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit zu miteinander verbundenen Figuren der Unterbelichtung, der Belichtung und der Überbelichtung werden.”⁴³

⁴¹ Cf. dazu Ilya Prigogine/Serge Pahaut: “Die Zeit wiederentdecken”. In: Michel Baudson (ed.), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst* (Ausstellungskatalog), Weinheim 1985, p. 23 - 33, sowie - zur Nähe kultur- und naturwissenschaftlicher Fragen nach der Zeit - den Sammelband: Michael O. Scholl/Georg Christoph Tholen (ed.), *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim 1990.

⁴² Paul Virilio: “Der Augenblick der beschleunigten Zeit”. In: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (ed.), *Die sterbende Zeit*, Darmstadt und Neuwied 1987, p. 256.

⁴³ *Ibid.*, p. 251; Virilio liebt es, die Formen des Sehens, die Figuren des Krieges und die Epochen der Geschwindigkeit stets in einem (all zu) groben *Dreischritt* zu unterteilen, um ihr jeweiliges ‘Wesen’ zu erschauen. Die bereits anfangs bemerkte Gefahr eines solchen Unterfangens, nämlich historische Nuancen und Überlagerungen auch innerhalb des Feldes der Wahrnehmung einem eidetischen Platonismus zu überantworten, ist einer Technik-Geschichtsschreibung, die ihrem differentiellen Anspruch (d.h. dem Eingedenken, daß in jeder historischen Gestalt einer Epoche, um diese überhaupt von anderen unterscheiden zu können, ein offener Zeitspielraum interveniert) gerecht werden will, nicht förderlich. Gleichwohl ist etwa die von Virilio vorgenommene Unterscheidung in drei Epochen oder Revolutionen der Geschwindigkeit heuristisch wertvoll: Im Übergang von der Revolution der Transport- und Verkehrsmittel im 19. Jahrhundert zu der der Übertragungsmedien im 20. Jahrhundert und den digitalen ‘Transplantationen’ der simulierbaren Körperfunktionen im sich ankündigenden 21. Jahrhundert zeigt sich implizit die medientheoretische Virulenz eines Begriffs der Übertragbarkeit, von dem ausgehend die Kon-Figurationen technischer Medien allererst plazierbar sind. Cf. dazu die entsprechenden Beiträge in: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (ed.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999.

Die phänomenologische Unterscheidung zwischen dem, was Sichtbares vom Unsichtbaren trennt und dank dieser Trennung allererst zeigbar werden läßt, ist - wie unter Wiederaufnahme der hierzu einschlägigen Fragestellung Merleau-Pontys sowohl Derridas wie Lacans Arbeiten über den abwesenden Ort des Blicks gezeigt haben - wegweisend. Die Unschärfe der Lichtmetaphorik freilich, die im Spätwerk Virilios zunimmt und in eine theo-anthropomorphe Ontologie des 'absoluten' Lichtes überführt wird (ich komme darauf zurück), läßt die strikt relationale Analyse von Geschwindigkeitseffekten, wie sie die Windschutzscheibe gezeitigt hatte, in den Hintergrund treten. Stattdessen wird in den weiteren dromologischen Studien Virilios Geschwindigkeit unmittelbar zur raumvernichtenden 'Überbelichtung', rettungslos autonom geworden in einer eindeutigen Verfallsgeschichte, die von der Photographie und dem Kino über das Radar, das Fernsehen und die Videographie bis zu den computergesteuerten Satellitenbildern fortschreite und so sich vollenden würde. In der telematischen Ortlosigkeit der elektromagnetischen Wellen sei nunmehr das menschliche Auge durch das bewaffnete Auge vollständig ersetzt und die hyperreale Strategie des Krieges, der sich im digitalisierten Zeitraum der "Nano-,Pico- und Femtosekunden"⁴⁴ abspielt, wirklich 'rein' geworden.

III. Strategische Unfälle: Zur Kritik des 'reinen' Krieges

Die Verzweigung menschlicher und technischer Wahrnehmungsweisen, in der sich nach Walter Benjamin und Maurice Merleau-Ponty, dem Virilio zunächst treu zu bleiben scheint, eine unverfügbare und immer schon mediatisierende Zwischenleiblichkeit bekundet, wird von Virilio zunehmend zu einem polaren und unversöhnlichen Gegensatz von Krieg und Mensch stilisiert. Die dromologische Frage nach dem jeweiligen *Da-Sein* als einem ursprungslosen Chiasmus von Wahrnehmen und Wahrgenommen-Werden⁴⁵ verliert so den erkenntniskritischen Rahmen, in dem nach Kants Einsicht über die stets zäsurierte Welt der Erscheinungen allererst eine Kritik des 'reinen' Krieges Sinn machen würde.

Der Schock des Krieges, der in der Archäologie der Bunker noch eine die traumatische Zäsur um-schreibende Nacherzählung von Geschwindigkeitsvorteilen eröffnet hatte, wird zum negativen

⁴⁴ Paul Virilio: "Geschwindigkeit - Unfall - Krieg", p. 12.

⁴⁵ Cf. dazu Daniela Kloock, Angela Spahr: "Ästhetik der Geschwindigkeit. Paul Virilio". In: D. Kloock, A. Spahr (ed.), *Medientheorien. Eine Einführung*, München 1997, p.137.

Faszinosum. Die dromologische Erzählform beginnt, diese Faszination zu bebildern und die Lücken zu schließen. Gerade das Akzidentielle des Unfalls, das Virilio zurecht gegen die hegelianische Erzählform einer objektivierten Welt-Geschichte⁴⁶ in Erinnerung gerufen hatte, wird unmittelbar zur reinen, in sich zurückgekehrten Wahrheit; auch wenn diese negativ apostrophiert wird und nicht ohne ein religiöses Gegenbild der Hoffnung auskommt: “Mit dem ‘Krieg der Sterne’ und der Möglichkeit, mit Lichtgeschwindigkeit zu agieren, ist der Mensch ins Abseits geraten. Der Krieg löst den Bezug zu Raum und Zeit auf; es eröffnet sich ein Zeit-Jenseits, eine Hyper-Zeit, zu der der Mensch niemals Zugang finden kann.”⁴⁷ Doch obschon der Krieg so zum gottähnlichen, all-mächtigen Voyeur essentialisiert wird (was Virilio auch keineswegs ableugnet⁴⁸), gelingt es Virilio in einigen seiner dem bekannten Essay *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung* nachfolgenden Sehmaschinen-Analysen (insbesondere in der Golfkriegs-Studie), seine anfängliche phänomenologische Präzision beizubehalten. Vorderhand ist es ja auch nicht verkehrt, in der Geschichte der Kriege eine wechselvolle “Verwaltung und Organisation von Blicken” zu untersuchen, mittels derer eine “Kontrolle der Wahrnehmungsfelder des Feindes”⁴⁹ erreicht werden soll. Allein die Annahme, mit einer solchen ‘integralen Militarisierung’ des Sehens sei der menschliche Blick verschwunden, verkennt die nicht-anthropomorphe Struktur von Blickbeziehungen.⁵⁰

Falls die wissenssoziologische These zutrifft, daß technische Innovationen, wenn sie einen weitreichenden gesellschaftlichen und kulturellen Umbruch indizieren, zunächst die melancholische Verlustrhetorik des kulturkritischen Diskurses befördern, bevor die jeweilige Technik im alltäglichen Umgang mit ihr habitualisiert und so *als Umbruch* vergessen wird, dann gilt dies für den Bruch zwischen analogen und digitalen Bildmedien in besonderem Maße. Zur Disposition steht dann zum Beispiel, wie ein Vergleich der Kulturkritik um 1900, zeigt, nicht nur die als normal

⁴⁶ Cf. dazu Paul Virilio: *Défense populaire et luttes écologiques* Paris 1978, p. 20.

⁴⁷ Paul Virilio: “Geschwindigkeit - Unfall - Krieg”, p. 13.

⁴⁸ Das Denkmotiv der Dromologie ist also keineswegs absichtlich und auch nicht ‘unbewußt’ kryptisch, wie Kay Kirchmann meint. Virilio betont es selbst in zahllosen Interviews: “[...] Der Krieg ist mein Vater und meine Mutter, meine Universität. Meine Kenntnisse verdanke ich nicht so sehr Marx oder Descartes, sie stammen aus der Erfahrung des Krieges [...]” (Paul Virilio, Interview mit Florian Rötzer. In: F. Rötzer: *Französische Philosophen im Gespräch*, München 1986, p. 151).

⁴⁹ Paul Virilio: “Cinéma français. Gespräch mit Paul Vecchiali und Bion Steinborn”. In: *FilmFaust. Internationale Filmzeitschrift*. Heft 60/61, p. 12.

⁵⁰ Cf. dazu auch meinen Versuch, eine inter-mediale Theorie von Auge und Blick, die sich bei Derrida und Lacan finden läßt, zu skizzieren: Georg Christoph Tholen: “Der blinde Fleck des Sehens”. In: Martin Heller, Jörg Huber (ed.), *Dialog*

empfundene Selbstverständlichkeit eingewohnter Wahrnehmungsweisen, auch wenn diese selbst durch höchst artifizielle Mittel wie etwa die Photographie und Kinematographie verändert worden waren, sondern die angebliche Natürlichkeit und Lebendigkeit des Menschen überhaupt.⁵¹ Es ist diese rousseauistisch zu nennende Geste der Anklage gegen das Entfremdete und Künstliche, die bereits Virilios frühe Studien über den photographischen und den filmischen Blick begleitete: ausgehend von einem als ‘verloren’ geltenden *direkten Sehen*, in dem Bild und Gegenstand in natürlicher Entsprechung situiert seien, erscheint jedes *technische Visualisieren* als Verlust der realen Gegenwart der Dinge und ihrer materiellen Dauer. Die photographische Belichtungszeit eines bewegten Moments ist im Vergleich zur mimetischen Nachempfindung eines Malers schon der kleine Tod.⁵² Das Kino jedoch, als Inbegriff der ‘psychotropen Verrückung’, die sich der immer schneller werdenden Flucht vorbeiziehender (haltloser) Bewegtbilder verdankt, wird zum Angriff auf die Wahrnehmung überhaupt, zur universalen ‘Täuschung’ unserer “physiologischen Wahrnehmungsorgane”.⁵³

Doch beide Bildgebungsverfahren würden, da sie ja noch an die referentielle Ähnlichkeit mit den Dingen und an deren ‘relative’ raumzeitliche Verankerung gebunden seien, obsolet, seitdem die digitalen Manöver in Form von Video- und Radarsignalen virtuelle, d.h. vollständig vortäuschbare Scheinbilder mittels elektromagnetischer Wellen generieren und transportieren können: “Die

im Dunkeln - Eine Ausstellung über das Sehen (Interventionen. Schriftenreihe des Museums für Gestaltung, Zürich 1999, i. E.).

⁵¹ Cf. dazu Georg Christoph Tholen: “Die Zäsur der Medien”. In: Winfried Nöth, Karin Wenz (ed.), *Medientheorie und die digitalen Medien*. (Intervalle 2. Schriften zur Kulturforschung. Schriftenreihe des Wissenschaftlichen Zentrums für Kulturforschung. Universität GH Kassel), Kassel 1998. p.61 - 88.

⁵² Während Virilio den Verlust der ‘Anima’ der Dinge beklagt, ist der ihrer ‘Aura’, wie ihn Walter Benjamin beschreibt, keineswegs verfallstheoretisch mißzuverstehen (obschon dies in nicht wenigen Benjamin-Lektüren bis heute geschieht). Benjamins berühmte, in seiner Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* entfaltete These, daß Photographie und Film als die zwei in seiner Zeit neuen Verfahren der - ‘grundsätzlich’ gegebenen - Reproduzierbarkeit des Kunstwerks belegen, als ‘Abbilder das Original in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind’, zeigt nicht nur, daß die Unterstellung einer apparatfreien Wahrnehmung illusionär ist, sondern verkennt auch, daß das Auratische als ‘einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag’, den immer schon ursprungslosen Riss des Ästhetischen dank der neuen medientechnischen Verfahren jeweils anders konstellierte. So zeigt sich diese von Benjamin ‘Intermittenz’ genannte Dazwischenkunft des Medialen gerade an der Interferenz von photographischem und impressionistischem Blick in der Kunst eines Monet oder Cézannes: Die Auflösung fester Formen und Gestalten verweist zwar auf die Rahmenbedingungen einer mit der Photographie sich beschleunigenden Luftaufklärung im 1. Weltkrieg (Virilios Zeuge hierfür ist das obsessive Archiv des Malers und Photographen Edward Steichen, das 1.300.000 Aufnahmen militärischer Herkunft enthielt), ist aber nicht zu verwechseln mit der Auflösung der Realität schlechthin. Cf. dazu Sigrid Schade: “Der Riß im Zeitkontinuum (Monet, Cézanne, Newman)”. In: M. Scholl, G. Ch. Tholen (ed.), *Zeit-Zeichen*, p. 211 - 230.

⁵³ Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, p. 59.

numerische Optik löst nunmehr die *analoge* ab, wie diese ihrerseits geschickt die *okulare* Optik des menschlichen Blicks vervollständigt hatte.“⁵⁴

Daß und wie im Krieg - frei nach Kipling - die ‘Wahrheit’, zumindest die Wahrheit “des Bildes des realen Raumes des Gegenstandes”⁵⁵, sich auflöst und einer verfälschenden Echtzeit ohne Vergangenheit und Zukunft den Sieg über die Wahrnehmung zu überlassen scheint, zeigt nun eine spätere, in der Beschreibung des militärischen Blickfeldes durchaus kenntnisreiche Studie Virilios. Unter dem Titel *Krieg und Fernsehen* protokolliert Virilio die Vorbereitung und Durchführung des Golfkrieges von 1990/91, aber auch die Ausblendung dieses Krieges im öffentlichen und politischen Wahrnehmungshorizont, insofern dieser im und als bloßes Fern-Sehen sich verflüchtigt. Virilio interessiert sich - allerdings unter Ausblendung der Frage nach der politischen und ethischen Legitimität wie der nach den weltwirtschaftlichen Interessenslagen - für den Golfkrieg als ‘Wahrnehmungsgeschehen’. Unter dieser dromologischen Prämisse zeigt sich dieser Krieg in der Tat als vielleicht erster Krieg der Echtzeit, insofern hier eine neue Stufe in der ‘Logistik der elektro-optischen Wahrnehmung’ angewendet und zugleich eine bestimmte, strikt zensurierte massenmediale Repräsentation des Krieges bei den (aus militärischen Gründen) nur wenig informierten Berichterstattem und Fernsehzuschauern ausprobiert wurde. Diese weltweit homogenisierten Fernsehzuschauer nennt Virilio die “Geiseln des televisuellen Interface”.⁵⁶ Und ähnlich wie schon in der Beschreibung der Bunker als stumme Zeichen der Durchdringungsgeschwindigkeit von Bombern und Raketen wird auch hier nun die Wechselwirkung zwischen der Television der Zuschauer und der Teleaktion der Waffensysteme skizziert.

Neu ist an diesem Verhältnis im sog. ‘postmodernen’ Krieg zunächst, daß die Kontrollbildschirme des Pentagon und seine lichtschnellen Waffen ebenso wie die Fernsehmonitore der Nachrichtensender (wie dem weltweit sendenden Cable News Network Ted Turners) über tele-kommunikative Satelliten ferngesteuert werden. Diese mit den digitalisierten Kommunikationswaffen möglich gewordene Verdichtung des elektronischen Befehlsstandes läßt den Befehlsfluß wie auch die fernsehgerechten, also unterhaltsame Propaganda, die bereits in der klassischen Militärformel des zweiten Weltkrieges: C3 I (Control, Command, Communication,

⁵⁴ Paul Virilio: *Rasender Stillstand*, München 1992, p. 25.

⁵⁵ Paul Virilio: “Die Ent-Täuschung. Logistik der Wahrnehmung: vom Krieg der Töne und Bilder”. In: *Lettre International*, 12. Jahrgang, Berlin 1991, p. 16.

Intelligence)⁵⁷ formuliert worden war, zu einem “Knotenpunkt”⁵⁸ implodieren. Dieser muß nun nicht mehr eigens phänomenologisch erschlossen werden, da er sich - schamlos in seiner Überbelichtung, wie Virilio meint - ostentativ präsentiert. Gemeint ist hier das von uns allen am Bildschirm zur Zeit des Golfkriegs verfolgte Schauspiel von seltsam laut- und harmlos scheinenden Blitzlichtern, in denen ein neuer “Illuminismus”⁵⁹ von stets sich wiederholenden “hyper-mediatischen Militärsports”⁶⁰ bis zur Ermüdung der Zuschauer in Szene gesetzt wurde. Wie Wargame-Videos oder Nintendo-Spiele.

Und mit dieser Inszenierung bildet sich eine weitere Transfiguration des ‘reinen’ Im-Ziel-angekommen-Seins: “Die Tendenz zur Trägheit wird heute durch die Technologien zur Fernsteuerung und Telepräsenz verstärkt, um in eine letzte Seßhaftigkeit zu münden,[...] ein letzter Horizont individueller Sichtbarkeit [...]: der *virtuell sichtbare Horizont* der Telekommunikation. Er eröffnet die ungeahnte Möglichkeit einer ‘Zivilisation des Vergessens’, einer Gesellschaft als Live-Show, einer Gesellschaft ohne Zukunft und Vergangenheit, da ohne Ausdehnung und Dauer, einer Gesellschaft, die intensiv überall ‘gegenwärtig’ ist, anders gesagt: *telepräsent auf der ganzen Welt*.”⁶¹ Doch ist nicht nur die *live* ausgestrahlte Nähe der Berichterstattung eine ‘falsche Nähe’. Auch die Bewegungen des Kriegsgeräts selbst arbeiten mit ‘falscher’ Kommunikation: Die telekommunikative Kon-Fusion des Lokalen und des Globalen, der Präsentation und Repräsentation der Kriegereignisse, die Virilio nachzeichnet, ist auch eine der ‘transhorizontalen’ Waffensysteme selbst, die nun systematischer als zur Zeit der Radarbilder des zweiten Weltkrieges eine Wahrnehmung jenseits des unmittelbar Sichtbaren ermöglichen: Die von Virilio beschriebene ‘Ikodynamik’ der Tarnkappenflugzeuge vom Typ F117 und der Marschflugkörper vom Typ Tomahawk⁶² verändert die Dromosphäre der Blicke. Nicht mehr nur überlagert sich die Wahrnehmung des Auges mit der mediatisierten der Video- und Radarsignale. Die hypermodernen

⁵⁶ Paul Virilio: Krieg und Fernsehen, München 1993, p.15.

⁵⁷ Cf dazu grundlegend: Friedrich Kittler: “Die künstliche Intelligenz des Weltkriegs: Alan Turing”. In: F. Kittler, Georg Christoph Tholen (ed.), *Arsenale der Seele*, München 1989, p. 187 - 202.

⁵⁸ Paul Virilio: Krieg und Fernsehen, p. 118.

⁵⁹ Ibid., p. 144.

⁶⁰ Ibid., p.48.

⁶¹ Paul Virilio: “Echtzeit-Perspektiven”, p. 60.

⁶² “So verfügt die Tomahawk über eine Steuerung durch Bildkorrelation [...], die eine der ersten praktischen Anwendungen der zukünftigen ‘Sehmaschine’ darstellt. Indem sie das von einer Kamera gelieferte und digitalisierte Bild des Zielanfluges mit dem im Bordcomputer gespeicherten Bild vergleicht, bewegt sich die Rakete auf ihr Ziel zu, hierbei unterstützt von einem System zur automatischen Regulierung der Flugbahn, die es ihr ermöglicht, mit Hilfe der Satelliten des Navstar-Netztes genau den Zielpunkt zu treffen.” (Paul Virilio: Krieg und Fernsehen, p. 125).

Flugobjekte können sich nicht nur vor Radar-Blicken tarnen sondern diese wiederum auf vorgetäuschte, nicht existierende Flugbahnen umlenken. Dadurch entsteht eine weitere 'künstliche' Überlagerung im militärischen Blickfeld der Ortung und Tarnung. Die Blick- oder Flugbahnen des Kriegsgeräts verdoppeln sich: es gibt "die *reale Flugbahn* im Raum des Schlachtfeldes sowie die *virtuelle Flugbahn* im elektromagnetischen Umfeld [der] Köder und Störmanöver, die für die kriegführenden Parteien nichts anderes als falscher Schein sind."⁶³ Daß mit der von Virilio hier diagnostizierten Kombinatorik von Kommunikations- und Kriegsmaschinerie zugleich das *geophysikalische* Umfeld des realen Raums der Boden-, See- oder Luftschlachten zunehmend von dem des *mikrophysikalischen* Raums elektromagnetischer Operationen 'wahrgenommen' wird, hat zweifellos eine zentrale Bedeutung für die Analyse heterogener Räumlichkeiten: "Der militärische Konflikt entwickelt sich von einem topischen plötzlich zu einem teletopischen [...] Der Krieg an Ort und Stelle ist gebunden an die taktische Kontrolle über den *Realraum*, während die Terminals der strategischen Kontrolle sich mit der Verwaltung der *Echtzeit* der verschiedenen Arten des Informationsaustausches beschäftigen [...]"⁶⁴

Doch bedeutet die geschilderte orbitale Abschreckungsstrategie und ihr artifizielles System "verfälschter Zeitlichkeit"⁶⁵ eine vollständige Diskreditierung des territorialen bzw. 'realen' Raums? Was soll dieser Real-Raum sein, der ebenso verschwinden würde wie *der* Körper oder *der* Mensch? Es ist eigentümlich: mit der Wirkmächtigkeit der digitalen Medien gewinnt die Frage nach dem Raum im kulturkritischen Diskurs eine neue Virulenz. Kaum eine zeitkritische Diagnose, die nicht von seinem Verlust handelt. Geschuldet der telematischen Globalisierung wie den biotechnologischen Transplantationen in den Körpern ziehe sich - so mit fast gleichlautenden Argumenten Paul Virilio, Jean Baudrillard, Peter Weibel, Florian Rötzer und viele andere - der Raum zusammen und drohe als nunmehr horizontlos gewordener Horizont zu verschwinden; und mit ihm der Mensch als ohnmächtiger Zeuge dieses unaufhaltsamen Prozesses.

Ich möchte nun - im Gegenzug zu dieser in der Medien- und Cyberspace-Debatte verbreiteten und unbefragt hingenommenen These vom Verlust des Raums - die bereits erwähnten ontologischen

⁶³ Ibid., p. 46.

⁶⁴ Ibid., p. 127/128.

⁶⁵ Paul Virilio: "Die Ent-Täuschung. Logistik der Wahrnehmung: vom Krieg der Töne und Bilder", p.16.

Probleme der Dromologie etwas systematischer erörtern.⁶⁶ Gibt es überhaupt den unmittelbaren und unschuldigen *Nahraum*⁶⁷ des Menschen als einen, der bisher *gegeben bzw. vor-gegeben* war? Ist *der* Raum in seiner vermeintlichen Vorgängigkeit nicht vielmehr selbst einer Perspektive - in jedem Wortsinne - verdankt?

Fragwürdig scheint mir in den zitierten Textstellen Virilios zunächst die lebensphilosophisch geprägte Bestimmung der Kategorien von Raum und Zeit als die eines 'leibunmittelbaren' *Bestandes* des Menschen zu sein. In der kulturkritischen Zuspitzung bei Virilio (und ähnlich bei Baudrillard) bewirkt das lebensphilosophische Theorem eine ebenso bipolare wie statuarisch fixierte Rivalität von 'Abstraktem' versus 'Konkretem', von 'Wirklichkeit' und 'Fiktion', von 'Natürlichkeit' und 'Künstlichkeit'. Das Dilemma der lebensphilosophischen Diskursfigur seit Bergson, nämlich das 'Lebendige, Unentfremdete' gegen das 'Tote, Entfremdete' *unmittelbar* einander gegenüberzustellen, ist das eines jeden imaginären, d.h. spiegelbildlichen Kurzschlusses zwischen Realität und Fiktion: Eigentlich - so die 'Logik des Imaginären' - dürfe es den Unterschied von Realität und Fiktion nicht geben, da beide ja, dem Ähnlichkeitsgebot des Spiegelbildes entsprechend, zur Übereinstimmung zu bringen seien. Wo sie sich nicht entsprechen, nicht in eins fallen, muß es folgerichtig eine doppelgängerische Wirklichkeit geben, eine, in der die 'falsche' die 'wahre' verdecke oder gar vernichte. Für die dromologische Diskursfigur ergibt sich daraus folgendes Dilemma: Wenn das Fiktive das Wirkliche zu 'ersetzen' imstande wäre, müßte einer solchen Behauptung gemäß dieser doch so wirkmächtigen Fiktion (oder Hyper-Realität) eine eigene Wirklichkeit zugesprochen werden, eine Wirklichkeit also, die 'eigentlich' aber nur der jeder 'uneigentlich' genannten Fiktion opponierenden, 'wahren' Wirklichkeit zugesprochen werden soll.⁶⁸

Gibt es nun ein anderes Raumdenden, das offen genug wäre, den unleugbaren Befund der sich beschleunigenden Telematik auch in ihren Macht- und Gewaltdimensionen zu analysieren, ohne

⁶⁶ Cf. dazu ausführlich meinen Beitrag: "Einschnitte. Zur Topologie des offenen Raumes bei Heidegger". In: Michael Scholl, Georg Christoph Tholen (ed.), *DisPositionen. Beiträge zur Dekonstruktion von Raum und Zeit*, Kassel 1996 p. 23 - 36.

⁶⁷ Auch wenn Virilio anfangs mit seiner Analyse der Horizontverschiebungen, die sich technischer Wahrnehmungsformen verdanken, Motive von Merleau-Ponty und Heidegger aufnimmt, ist die Vernichtung der Ferne durch eine vermeintliche Nähe, die etwa Heidegger als das der modernen Technik in ihrem 'Vermessen' von Raum und Zeit innewohnende Vergessen bestimmt hat, anders situiert: Das keineswegs ontologisch mißzuverstehende Maß des vermessenen Zeitraums verdankt sich einer unverfügbaren Einbildungskraft, die in ihrer apriorischen Distanznahme zu den Dingen auch die dromologischen Erfindungen zuläßt.

⁶⁸ Cf. dazu Georg Christoph Tholen: "Platzverweis", *passim*.

sich in der Melancholie eines totalen Raumverlustes einzufrieden? Bezeugen nicht gerade die virtuellen und gewiß phantasmatischen Medienbilder eine prinzipiell aleatorische und ‘gespenstische’ Räumlichkeit, die definitionsgemäß nicht den ontologischen Satus einer beharrlichen Substanz reklamieren kann und auch nicht als schlechter Schein ausgeräumt werden kann. Es geht - wie beispielsweise Jacques Derrida in kritischer Aufnahme der Analysen Martin Heideggers gezeigt hat - um die Analyse der Gespenstigkeit (d.h. Un-Heimlichkeit und Unheimatlichkeit) eines immer schon sich selbst entzogenen Ortes der Medien, in dem in der Tat ‘ein-schneidende’ Verschiebungen des politisch-öffentlichen Raumes zu beobachten sind.⁶⁹ Die Frage nach dem Raum muß über die seiner *Vorgegebenheit* im Sinne einer vermeintlichen *Präsenz*, die ‘substanziell’ verloren gehen könnte, hinausgehen.

Es ‘gibt’, so bereits Kants umwälzende und von Heidegger in seiner subtilen Lektüre⁷⁰ zunächst rekonstruierte Theorie, zwei reine ‘Formen’ sinnlicher Anschauung, die als Erkenntnisquellen unserer Erfahrung ‘vorausgehen’ bzw. dieser ‘zugrunde liegen’: Raum und Zeit. Sie liegen frei von Empfindungen schon im Gemüt ‘bereit’: sie sind der konstitutive Rahmen von vielfältigen räumlichen und zeitlichen Vorstellungen. Die Vorstellung nun des *leeren*, aber stets erfüllbaren *Raumes* - die kategoriale Form des Nebeneinander- und Auseinanderliegens - ist die “beständige” - also gemäß der temporalen Figur der *Anwesenheit* gedachte - *Form der Rezeptivität*. Was ‘gibt’ aber - so Heideggers entscheidende Frage - diese *Anwesenheit* des Raumes, in dem wie in einem Behälter allererst ‘Vorhandenes’ begegnen kann.? Das Schema des vorgängigen Raumes erweist sich, zeittheoretisch bestimmt, als eine *Gabe*, die die Einbildungskraft - Mittlerin zwischen den Quellen der Erkenntnis - von sich gibt, d.h. freigibt bzw. “verstattet”.⁷¹

Der Raum verdankt sich also dem Vor-Blick der Einbildungskraft, die den Horizont der Anschauung irgendeiner Gegenständlichkeit erst setzt. Der Horizont selbst wird vorgehalten, bleibt in der Schweben, ist also - wie alles Horizonthafte, Perspektivische - von einer Kluft durchzogen, der der ‘Beständigkeit’ erst eine Gestalt verleiht. Dieser sich selbst gegenüber exzentrische Spielraum des Offenen nennt Heidegger den ursprungslosen ‘Riß’ in der Gestalt. Von ihm als einem nicht

⁶⁹ Cf. dazu Jacques Derrida: *Marx’ Gespenster*, Frankfurt/Main 1995 sowie Ders.: *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie*. Frankfurt/Main 1992.

⁷⁰ Martin Heidegger: *Kant und das Problem der Metaphysik*. 5. Auflage, Frankfurt/Main 1991.

⁷¹ Martin Heidegger: “Bauen Wohnen Denken”. In: M. Heidegger, *Vorträge u. Aufsätze*. 6. Auflage, Pfullingen 1990, p. 148.

lokalisierbaren Ab-Ort ausgehend, läßt sich die jeweilige technische und mediale Ausprägung von Geschwindigkeitsbeziehungen ermessen. Und so auch das Traumatische ihrer schockhaften Erfahrungen, die in einem Raum geschehen, der als 'realer' weder vermessen noch zurückgeseht werden kann.

IV. Verlorene Wahrnehmung. Zur Logistik der Sehmaschinen

Seit den neuen Informationstechnologien – so Virilio in seinen in den letzten Jahren verstärkt den waffentechnischen Eskalationen gewidmeten Untersuchungen (*Die Sehmaschine, Krieg und Fernsehen, L'art du moteur*) – sei der ursprüngliche Zeitraum des Menschen in ein endgültiges Abseits geraten. Die mit den digitalen Medien sich beschleunigende Zeitachsenmanipulation sei nicht nur zu einer im strategischen Sinne *entscheidenden* Zeit geworden. Mit der Entscheidung für das Primat der Fernabwesenheit moderner Waffen sei auch die Zweitrangigkeit oder gar Wertlosigkeit der Nähe zu sich selbst festgeschrieben worden, eine Nähe oder Unmittelbarkeit, die dem Menschen, seinem Körper, aber auch der Erde und dem Raum, wesensgemäß sei.

Die Theorie der *Sehmaschine* definiert nun den *Entzug des Sichtbaren*, trotz ihrer behaupteten Verwandtschaft etwa zur Phänomenologie der Wahrnehmung von Maurice Merleau-Ponty, in einem ganz anderen Sinn.⁷² Die *Auflösung des Wahrnehmungsglaubens*, von dem beispielsweise Merleau-Ponty im Anschluß an Edmund Husserl spricht, und die in den diesbezüglichen Arbeiten Jacques Derridas und Jacques Lacans systematisch bestimmt wird, ist nämlich keineswegs als anthropologischer Verlust zu verbuchen: Vielmehr zeigt sich das Unsichtbare - so Merleau-Ponty in seinem Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* - als die immer schon dazwischenkommende Bedingung des Sichtbaren selbst. Gemäß des weder an- noch abwesenden Ortes des Signifikanten ist diese im strengen Sinne mediale Dazwischenkunft als produktiver Verlust, genauer: als Eröffnung von Sehfeldern zu denken, die als solche weder anthropomorph noch technomorph sind.

Virilio, sich zwar auf Merleau-Ponty beziehend, deutet diesen Entzug oder Vorbehalt in eine ontologische Aussage über den Verlust seiender Dinge um: Die Teletopologie der künstlichen Wahrnehmung *ist* der reale Verlust der natürlichen Wahrnehmung: "Alles, was ich sehe, ist

⁷² Georg Christoph Tholen: "Der Verlust (in) der Wahrnehmung. Zur Topographie des Imaginären". In: *texte. psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik*. Heft 3/95. 15. Jahrgang, Wien 1995, p.46 - 75.

prinzipiell in meiner Reichweite, zumindest in der Reichweite meines Blicks, es ist vermerkt auf der Karte des ‘ich kann’.”⁷³

Das ‚*Per Unfall Denken*‘ ist in der *Sehmaschine* nicht mehr, wie teilweise noch in der *Bunker Archéologie*, der Versuch, jenseits linearer oder zyklischer Zeitverläufe die schockhaften Sequenzen und Einbrüche in der Kriegs- und Technikgeschichte auszuloten.⁷⁴ Vielmehr wird der Angriff hypermoderner Zeitmaschinen als Krieg gegen die menscheigene Zeitauflösung substantialisiert. Was aber ist dieses Eigene des Menschen? Was erlaubt die - stillschweigend vorausgesetzte - Rede von *unserem* Horizont, der nunmehr von einem ‚technogenen‘ Horizont *abgelöst* oder gar *ersetzt* würde und *uns* die Gefahr des eigenen Verschwindens *übersehen* ließe? Ich halte die in anthropomorpher Metaphorik verbleibende und so schon von Arnold Gehlen wie Jürgen Habermas formulierte These des technischen Ersatzes von menschen- bzw. körpereigenen Organen und Funktionen für die entscheidende Crux anthropologisch sich begründender Medientheorien.⁷⁵ Denn jede - instrumentell oder anthropologisch - vorentscheidene Definition der Beziehung von Mensch und Technik folgt einem ontologisch geschlossenen Vorverständnis des Technischen, aus dem es kein kategoriales Entrinnen gibt. Die stets artifizielle List des Technischen aber ist ihr “indefiniter und zugleich prostitutiver”⁷⁶ Charakter, d.h. die Eigenart, offen zu sein für Verwendungen in jedem Wortsinne. Das Technische ist nur zu denken als die strikt historisch beschränkte Verschiebung eben jener Orte, in denen instrumentelle Gestalten der Technik und mit ihnen Macht- und Wissensbeziehungen ‘Platz’ nehmen können.⁷⁷

Virilios Befunde sind zweifellos ernstzunehmen: Mit den Medien der Informationstechnologie hat sich eine Hyperzeit medialer Wissens- und Machtformen gebildet, die zukunftsentscheidend Wirtschaft, Politik und Kultur verändert. Doch ist diese Entscheidung keine Ende *des* Menschen oder seines wie immer auch aufgeschobenen Heils. Denn wäre dieses ‘Ende’ als unentrinnbares Schicksal entschieden, gäbe es nichts zu entscheiden – weder von Menschen noch von Maschinen. Ohne einen jedem Zeitbegriff inhärenten Aufschub der Ankunft, der eben diese Ankunft oder Zukunft als uneinholbare voraus-setzt, also nie mit ihr unter positivem wie negativem Vorzeichen

⁷³ Paul Virilio: *Die Sehmaschine*, p.49.

⁷⁴ Cf. dazu Georg Christoph Tholen: “Ende des Menschen?”.

⁷⁵ Cf. dazu Georg Christoph Tholen: “Die Zäsur der Medien”.

⁷⁶ Cf. dazu Hans-Dieter Bahr: *Über den Umgang mit Maschinen*, Tübingen 1983, insbesondere p. 239 - 314.

zusammenfallen kann, bliebe nur die tautologische Bestätigung eines vollendeten Kollapses. Doch solch ein beschworenes Ende ließe sich *als solches* gar nicht aussagen, denn, um es zu benennen, ist es von sich selbst – auch in zeitlicher Hinsicht – unterschieden.⁷⁸

Das eschatologische Modell der ‚Mondo-Vision‘, die Virilios letzte Arbeiten in die fragwürdige Nähe verfallstheoretischer Spekulation⁷⁹ rücken, ist eine ontologisierende Verschiebung der Frage nach dem loslösbaren, zwischenleiblichen Blick, den Merleau-Ponty und Jacques Lacan minutiös analysiert haben. In drei historischen Etappen zeichnet Virilio den Unfall des Sehens nach, welcher in der unaufhaltsamen *Telescopage* einer *Omnipolis* sich zu vollenden scheint und den antiken Gedanken der *Kosmopolis* zum Verschwinden bringe: „Der strategische Wert des Nicht-Ortes der Geschwindigkeit hat den des Ortes heute endgültig ersetzt. Mit der prompten Allgegenwart der Teletopologie [...] geht die lange Irrfahrt des Blickes zu Ende.“⁸⁰ Gewiß ist der dromologische Befund, daß die ‚verlichtende Tendenz‘, die im ‚Schnellerwerden als Waffe‘ verborgen liegt, vorderhand plausibel: ein bilderflutender Krieg des Sichtbaren gegen das Unsichtbaren. Aber diese Bilderflut geschieht innerhalb des Feldes des Sichtbaren, welches nicht das Wirkliche schlechthin ist. Problematisch ist also am dromoskopischen Blick sein Versuch, der Ontologie treu zu bleiben, d.h. auf einer Übereinstimmung von Wirklichkeit und Blick, von Realem und Imaginärem, zu pochen. Denn die Klage über die technische Substitution des Auges übersieht, daß der *Blick* nie im *Sehstrahl des Auges* fixiert, also auch in keinem technischen Ersatz ersetzt werden kann: Das Reale ist nicht auflösbar, weil es sich per definitionem den Bildern, die wir uns von ihm machen, entzieht. Die Bilder sind stets am Rand des Unmöglichen situiert, d.h. es sind mediale Ausschnitte, die sich uns mit-teilen, bzw. jedes gemeinschaftliche ‚Wir‘ immer schon geteilt haben.⁸¹

⁷⁷ Cf. dazu Martin Warnke, Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen (ed.), *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, Basel, Frankfurt/Main 1997.

⁷⁸ Cf. dazu grundlegend Jacques Derrida: *Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie*, Wien 1985.

⁷⁹ Paul Virilio antwortete in dem bereits erwähnten Interview in der Zeitschrift ‚FilmFaust‘ auf die Frage, was das Motiv seiner Beschäftigung mit der technischen Entwicklung sei, freimütig: „Ich beschäftige mich oft mit dem, was ich hasse.“ (Paul Virilio: „Cinéma français“, p. 26). Daß dieser Haß das Reversbild einer vergeblichen Suche nach dem Unmittelbaren, Festen, Tragenden und Ursprünglichen darstellt und Tribut eines jeden Jargons der Eigentlichkeit ist, hat bereits Adorno treffend formuliert: „Stets waltete in der Ursprungstheorie als Bürgschaft ihrer Affinität zur Herrschaft eine Tendenz zur Regression, Haß gegen das Komplizierte.“ (Theodor W. Adorno: „Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. *Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*“). In: T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften* 5, Frankfurt 1971, p. 27.

⁸⁰ Paul Virilio: *Die Sehmaschine*, p. 79.

⁸¹ Cf. dazu grundlegend Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988.

Bei Virilio wird der Bruch der Wahrnehmung mit sich selbst zur Krankengeschichte, zur *Dyslexie des Blicks*⁸²: Die Bodenlosigkeit und Gegenstandsferne, die Virilio von der Telegraphie über die Photographie bis zur Kinematographie materialreich beschrieben hatte, wird in der *Sehmaschine* zu einem prinzipiellen Vorwurf gegenüber der mit den Bildtechnologien auch in ihren medialen Ausdrucksformen sich verschiebenden Kunst. Die Kunstform der Fragmentarisierung und der flüchtigen Schnitte, die Photographie und Film ermöglichen und die ihre Theorie (Virilio erwähnt Walter Benjamin hierfür als Paradebeispiel) noch rechtfertigt, ist für Virilio eine fatale Begrüßung der Abstraktion. Die Entpersönlichung, die seit den Momentaufnahmen und seriellen Effekten der Chronophotographie und Kinematographie sich etwa im Surrealismus, Pointillismus und Dadaismus wiederfinden ließe, ist für Virilio keine neue Konstellation des Denkens sondern vielmehr fatale Voraussetzung der militärischen Manipulation der Massen.

Das panoptische *Sehen-ohne-Blick*, das in der computergesteuerten Visionik die Realität aufzulösen beginne oder zumindest zu einer *relativistischen Kon/Fusion des Faktischen und Virtuellen*⁸³ führe, habe sich als unheilige Abfolge dreier Zeitalter des Bildes bewahrheitet. Das Zeitalter der *formalen Logik* des Bildes – die Zeit der Materie und der Architektur – dauerte Virilio zufolge bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, das der *dialektischen Logik* – die beschleunigte Bild- und Zeitauflösung der Photographie und Kinematographie – bis zum Ende des 19. Jahrhunderts; und schließlich verkörpere sich das Ende des Bildes in der Logistik digitaler Sehmaschinen, in der ultraschnellen Videographie, Holographie und Infographie. Diese lichtschnellen Waffen rivalisieren mit Gott um den Status des Absoluten: Geschwindigkeit als negativer Abfall der Idee von sich selbst in Gestalt teuflischer Technik – so könnte man die These der Dromologie skizzieren, die in den Spätschriften manichäische Züge annimmt.

Anders gesagt: Die ‘Gottähnlichkeit’, die die Sehmaschinen für sich beanspruchen würden, ist für Virilio, der sich zu seinem (wie immer auch ‘anarchistisch’ verstandenen) Christentum in vielen Interviews und in den jüngeren Arbeiten umstandslos bekennt, keine ‘architektonisches’ Bild mehr, das um seinen metaphorischen Als-Ob-Charakter weiß. Vielmehr ist das Arsenal der computergesteuerten Dissimulation, das sich mit dem Golfkrieg zu einer neuen ballistischen Disziplin erweitert, die teuflische *Derealisierung* der *Realität* selbst, der absolute Verlust der

⁸² Paul Virilio: Die Sehmaschine, p. 29.

⁸³ Ibid., p. 138.

Gegenwart. Die eingangs erwähnte Antinomie des ‘Ursprungsdenkens’ ist natürlich auch eine seines Zeitbegriffs: Nur wenn Vergangenheit und Zukunft als technischer Ersatz einer bereits als ursprünglich vorausgesetzten *realen Gegenwart* abgeleitet werden, entsteht der Schein, statt Gott könne nun die Technik über sie verfügen.

Es ist also diese Bestimmung von Gegenwart, die Annahme des unmittelbaren *Da-Seins* oder *Hier und Jetzt*, welche die Antinomie der Insistenz auf der verloren geglaubten Präsenz des Menschen deutlich macht: Die Dromologie vergißt, daß es - zeitimmanent - einen unvordenkliche Riss im Gefüge der Dauer - d.h. in den modalen Zeitformen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft - geben muß, da ohne ihn die Gegenwart *als solche* gar nicht von der Vergangenheit wie von der Zukunft zu unterscheiden wäre. Und eben dieser differentielle Aufschub, der für die Formen der modalen Zeiterfahrung und -wahrnehmung ebenso konstitutiv ist wie für das Verhältnis von Erinnern und Vergessen, läßt den von Virilio zurecht für seine dromologische Perspektive verwendeten Begriff des Horizonts in einem anderen Licht erscheinen. Sowohl die Phänomenologie wie die Psychoanalyse haben, was hier abschließend erinnert werden soll, diesen ‘Horizont’ als einen symbolischen Trennschnitt *zwischen* Sichtbarem und Unsichtbarem situiert: Wo sich etwas zeigt, hat eine Differenz sich ex-poniert.

Anders gesagt: Die von sich selbst unterschiedene Differenz ist die Bedingung der Möglichkeit, daß ein sichtbarer Horizont *als solcher* sich vom Unsichtbaren abzutrennen vermag. Wenn wir etwas *als etwas* sehen, so verdanken wir das nicht der immer schon anwesenden Gegenwart eines natürlichen, mit den Dingen übereinstimmenden Schauens, sondern der Absenz eines anderen Blicks, der entzogen bleibt. Die Alterität des Blicks, das Zu-Sehen-geben, ist aber nicht gleichzusetzen mit dem Sehstrahl eines Auges, das mich erblickt. Vielmehr ist der Blick jene Lücke, die im Feld des Sichtbaren einbricht, um es überhaupt - in seinen jeweiligen Ausschnitten - ‘konturieren’ zu können. Dies Lücke oder Abwesenheit ist gleichsam früher als irgendeine Evidenz, derer wir innwerden könnten. Anders gesagt: Die Unvollständigkeit ist auch die des Wahrnehmens selbst: “Die Einseitigkeit der äußeren Wahrnehmung, der Umstand, daß sie das Ding nur in einer Seite zu eigentlicher Darstellung bringt, daß ihr das Ding nur durch das Medium eines Erscheinungsreliefs gegeben ist, ist eine radikale Unvollständigkeit; sie gehört zum Wesen der Wahrnehmung

überhaupt.”⁸⁴ Es ist dieser unsichtbare Blick, den die Kunst wie die Technik, je anders, verschieben und deponieren. Die immer schon technisch zäsurierte Wahrnehmung bleibt eine Herausforderung - für die Wahrnehmung selbst. Indem die Dromologie die Frage nach ihrem Ort gestellt hat, schien in ihr zu Recht ein traumatisches Moment in der Genese und im Umgang mit der Technik auf. Dieses gilt es zu bewahren.

⁸⁴ Edmund Husserl: “Ding und Raum” (Vorlesungen 1907). In: U.Claesges (ed.), HUA XVI, p. 51; cf. dazu ausführlich: Iris Därmann: *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München 1995.