
Editorial

WARUM, SO FRAGT KLASSISCHERWEISE DIE ONTOLOGIE, ist überhaupt etwas und nicht vielmehr nichts? Die dieser Frage zu Grunde liegende Dichotomie von etwas und nichts, Sein und Nichtsein, ist aber selbst voraussetzungsreich und keineswegs zwingend selbstverständlich. Sie ist schon als Frage selbst etwas, das auch nicht sein könnte. Und von dieser Möglichkeit ist schon häufiger Gebrauch gemacht worden. Die scharfe Dichotomie von Sein und Nichtsein ist in der Antike etwa vom Atomismus Demokrits und Epikurs, vom Heraklitismus und den Eleaten, in der Moderne dann unter anderem von Lebenswissenschaften, Vitalismus, Historischem Materialismus, Phänomenologie und Ästhetik unterlaufen worden. Diese und andere Sichtweisen ersetzen die Alternative von Sein und Nichtsein durch die Frage nach dem Werden und Gewordensein, nach den Erscheinungsweisen und dem Erscheinen, nach der Produktion und dem Gemachtsein dessen, was ist (oder nicht ist). Damit öffnen sie das Feld für eine nachfolgende Umstellung der ontologischen Frage: Wie kommt das, was ist, zu Stande, wie ist es zum Sein gelangt, geworden, gefertigt, wie und wodurch zur Erscheinung gekommen? Gerade die letztgenannte Wendung bringt dann ganz unverstellt Medien und Medientechniken und deren Handhabung und Verfügung zur Sprache. Medien als Werkzeuge des Eintretens, Erscheinens oder Erscheinenlassens von etwas zu begreifen, ist demnach eine gängige und überzeugende Konzeption. Ebenso kann das Medium auch das Material sein, in dem sich das Eintreten und Heranbilden vollzieht und das an diesen Prozessen noch stets Anteil hat und ihnen mitwirkt.

Die ontologische Frage scheint aber außerdem und darüber hinaus auch anzunehmen, dass das Vorhandensein als solches staunenswert ist, nicht aber das Abwesendsein. Die Leere ist demnach das Wahrscheinliche und zuerst Gegebene, die Fülle dagegen mag möglicherweise normal, aber unwahrscheinlich und jedenfalls erklärungsbedürftig sein. Und in diesem Punkt geht bislang auch eine genuin medienwissenschaftliche Ontologie, die ontologische Kategorisierungen des Seienden auf innerweltliche Operationen zurückführt, möglicherweise unverändert von einem Primat der Tabula rasa aus, von dem Raum, den es zu füllen gälte, von der Leinwand, auf der es etwas sehen zu lassen gäbe. Immerhin scheint es aber gelegentlich auch einen Realismus der Fülle und ihres Erhalts zu geben. So ist wenigstens in letzter Zeit ein Augenmerk der Medienwissenschaft darauf gerichtet worden, dass die Dinge, einmal vorhanden, einer ständigen Pflege und einer Wartung bedürfen, dass sie unterhalten werden müssen, durch Energie- und

Aufmerksamkeitszufuhr nicht weniger als durch Reparatur, um im Sein gehalten zu werden. Auch dazu bedarf es geeigneter Werkzeuge oder Medien; und auch noch diese müssen, um leistungsfähig zu bleiben beim Erhalt der Welt, ihrerseits unterhalten werden, benötigen etwa dauernd elektrischen Strom und gelegentlich Reinigung oder Ersatzteile. Unterbleiben derlei Zufuhren an Energie und negativer Entropie, an Aufmerksamkeit, Kenntnis und Rücksicht, dann beginnen die erschienenen Dinge offenbar ebenso zu schwächeln wie die Medien, denen sie sich verdanken. Von sich aus können sie sich nicht im Sein halten, sie verblassen. Schließlich verschwinden sie. Und dieses Verschwinden scheint gleichsam von allein zu geschehen, keines eigenen Aufwandes, keiner technologischen Basis und keiner spezifischen Operation zu bedürfen, im Gegenteil. Ins Sein zu gelangen, zur Erscheinung zu kommen und dort zu verbleiben, wäre demnach eine eigene und deshalb auch instrumentierte Anstrengung. Nicht so jedoch das Vergehen, das Verschwinden und das Nichtsein. Sein, so scheint es, strengt an, Nichtsein nicht.

Indes zeigt sich, dass die sogenannte Moderne sich geradezu dadurch zu definieren scheint, dass dieser Befund durch Gegenbeispiele mehr und mehr entwertet wird. Energie zum Beispiel, so sagt die Thermodynamik, verschwindet überhaupt nicht. Atommüll verschwindet nahezu überhaupt nicht, Giftmüll nur ganz schlecht, und sonstigem Müll wird das Verschwinden nicht gestattet, sondern er wird zum ewigen Wiederauftauchen als Roh- und Wertstoff gezwungen. Schuldkomplexe zum Verschwinden zu bringen, lehrt die Psychoanalyse, ist mit so enormem Energieaufwand verbunden, dass es für den psychischen Haushalt einfacher ist, Neurosen zu produzieren. Traumata verschwinden per definitionem nicht, sie müssen immer wieder durchlebt werden. Sich selbst als existierende Person freiwillig verschwinden zu machen, unsichtbar, erscheinungslos, ist schwierig geworden und aufwändig, a fortiori wenn Existenz mehr und mehr im Cyberspace stattfindet, wo das vollständige Löschen von Spuren praktisch unmöglich zu sein scheint. Erst der Hintergrund globaler Technologien der Überwachung durch Satelliten und Radar und der nichtabschaltbaren Spurensicherungsfunktion des Cyberspace erklärt, warum das Verschwinden eines Flugzeugs der Malaysian Air Reaktionen des Unglaubens bzw. Verschwörungstheorien hervorruft. Geht man in Umkehr der Tradition davon aus, dass die Welt genau nicht leer und zu füllen ist, sondern immer schon erfüllt, ja randlos voll, dann zeigt sich, dass die Dinge unablässig verschwinden müssen, allein schon, um in einer restlos überfüllten Welt anderen, neuen Dingen und neuen Erscheinungen Platz machen zu können und deren Eintreten zu ermöglichen. Damit etwas erscheinen kann, muss etwas verschwinden, und weicht es nicht von sich aus oder – wie am Beispiel der Warenzirkulation im Konsumkapitalismus naheliegend ersichtlich – nicht schnell genug, müssen eigene Operationen des Verschwindens eingreifen. Und die Medien, die etwas zur Er-

scheinung bringen, müssen, so eine Basisannahme nahezu aller Medientheorie, selbst verschwinden, damit etwas (anderes als sie selbst) erscheinen und die Semantik sich aus dem Material erheben kann. Beim Kinematographen zum Beispiel müssen die Einzelkader des Zelluloidstreifens unbedingt alsbald verschwinden, sonst gelangt überhaupt nichts zur Erscheinung auf der Leinwand, zumal keine Bewegung, aber auch sonst nichts, weil der bleibende, ruhende Bildkader von der Lampe des Projektors bald eingeschmolzen würde.

Und so kann mindestens am Beispiel des Kinematographen auch von einem Primat des Verschwindens gesprochen werden. Dieses Primat hat der Film dann auch bereits ganz früh thematisiert. In den Zauberfilmen von Georges Méliès geht es nämlich bezeichnenderweise nicht darum, dass etwas erscheint, sondern um die Kraft des Films, etwas gegen jede Plausibilität und Wahrscheinlichkeit verschwinden zu lassen – »L'escamotage d'une dame« ist das Paradigma dafür, und auch der berühmte Stop-Trick basiert vor allem darauf, dass etwas – zum Beispiel eine Kutsche auf der Straße – plötzlich nicht mehr da ist, zwischen den Einzelbildern hindurch verschwindet. Wobei die Plötzlichkeit des Verschwindens von Méliès meistens nicht einfach belassen wird: durch das Hinzufügen von Dampf- und Rauchwolken am Ort des Verschwindens wird das, was verschwindet, zunächst verdeckt und eingehüllt. Indem er sich einer alten christlichen Ikonographie bedient, die heilige Personen im Moment ihres Verschwindens in Wolken hüllt, hinterlässt bei Méliès nicht das Verschwindende, sondern das Verschwinden selbst – nicht unähnlich den Karten der Kolonialzeit, die das Verschwinden der Forschungsreisenden in Afrika verzeichnen – Spuren auf dem Film, und erst nach deren Verschwinden zeigt sich, dass das Verschwundene mit ihnen ebenfalls verschwunden ist. Dadurch stattet Méliès das Verschwinden mit einer eigenen Dauer aus. Es ist ein Prozess, der Zeit in Anspruch nimmt, keine körperlose binäre Differenz von Da und Fort. Und wenn Méliès sich selbst als Zauberer auf die (abgefilmte) Bühne stellt, der dort allerlei hervorruft, darunter Kopien seiner selbst, so erregt das weit weniger Erstaunen als der sogar bestürzende Moment, in dem er alle Erscheinungen wieder zurückruft – und am Schluss sich selbst, das Medium, zum Verschwinden bringt. Auch über andere technische Bilder gibt es derlei Befunde. Paul Virilio hat das Videobild und namentlich die Beschleunigung des Bilderumlaufs als Praxis einer »Ästhetik des Verschwindens« aufgefasst, und bei Stanley Cavell lässt das Fernsehen wenn schon nicht die Welt, so doch ihre Welthaftigkeit verschwinden. Genauso kann das Verschwinden durch die und in den Nullen und Einsen der Programmcodes stattfinden und erst recht zwischen den Medien, zwischen der Bühne und der Leinwand oder dem Bildschirm auf eben dieser Bühne.

Die Rede vom Verschwinden kann zweierlei meinen: das Aufhören des Existierens von etwas oder sein Unsichtbarwerden durch unendlich Kleinwerden, Ver-

bergen oder Verbannen. Je mehr indes Erscheinen und Verschwinden mediatisierte Existenzmodi sind, die auf Operationen beruhen, umso mehr wird es problematisch, ontologisches und ästhetisches Verschwinden kategorial zu unterscheiden. Wenn das Verschwinden aber in Ort und Zeit stattfindet und Raum greift, wenn also das Verschwinden ein eigener medialer Existenzmodus ist, in dem ästhetische und ontologische Aspekte eins werden, dann kann man fragen, wohin es führt, und zwar in einem wörtlichen Sinne: Unterwegs zu welchem Ort in Raum und Zeit bewegen sich die verschwindenden Dinge, wohin verbringt das Verschwinden das, was verschwindet?

Weimar, März 2016

Die Herausgeber