

MATTHIAS CHRISTEN > KATRIN VON KAP-HERR  
> BEATE OCHSNER > KATJA GRASHÖFER  
> HARTMUT WINKLER > JOHANNES PAUSE  
> VINZENZ HEDIGER > PIRKKO RATHGEBER  
> ANN-SOPHIE LEHMANN > STEFAN RIEGER

## BILD, TON, SCHRIFT ODER ZAHL?

---

### Matthias Christen

Wo eine Frage sich schwierig anlässt, ist hilfreich, vorab zu klären, was sie genau meint und an möglichen Ausdeutungen zulässt. «Bild, Ton, Schrift oder Zahl?» enthält weder qualifizierende Adjektive noch ein Verb, an dem sich die angestrebte Verhältnisbestimmung festmachen ließe. Die sich schwergewichtig häufenden Hauptwörter in Beziehung zu setzen, bleibt drei einfachen Satzzeichen und einer Konjunktion überlassen, hinter der sich, beim Wort genommen, eine *Disjunktion* verbirgt, von der nicht klar ist, wie weit sie trägt. Halten die Kommas zusammen und trennt die Konjunktion, macht die Frage eine Generalantithese auf, in der sich die Zahl auf der einen und Bild, Ton und Text als grammatische Verbündete auf der anderen Seite wiederfinden.

Sofern sie auf den großen Gegensatz geht, macht die Frage nach «Bild, Ton, Schrift oder Zahl» einen alten platonischen Diskurs auf. Es sind die Zahlen und die mit ihnen beschäftigten Wissenschaften der Arithmetik und Geometrie, die im idealen Staat Platons den Weg zur Erkenntnis der Wahrheit bahnen und daher die Grundlage nicht nur aller anderen Wissenschaften, sondern auch der Erziehung der künftigen Staatslenker abgeben. Der Umgang mit den Zahlen erhebt die Seele «von dem Werdenden zu dem Seienden»<sup>1</sup>, aus der Welt der wesenlosen sinnlichen Erscheinungen zur Schau der Idee. Philosophie als Weltweisheit ist daher eine im Kern mathematische Wissenschaft – daran erinnerte die Mahnung über dem Eingang der platonischen Akademie, dass kein *ageometretos* sie betreten möge, niemand also, der von Zahlen nichts versteht.

Während die Lehre der Zahlen geradewegs ins Jenseits ewiger Wahrheiten führt, bleiben Bild, Ton und Schrift als Ausdrucksformen der Künste, ob

<sup>1</sup> Platon, *Politeia*, Buch VII, 521d.

in Malerei, Musik oder Literatur, an der Welt kleben – ohne Aussicht, sich je über deren Sinnlichkeit und Kontingenz zu erheben. In ihrer platonischen Lesart bringt die abwägende Frage nach dem Verhältnis von Bild, Ton, Schrift auf der einen und der Zahl auf der anderen Seite also nicht nur Wissenschaft und Kunst gegeneinander auf; sie spannt sie in eine Welt- und Erkenntnisordnung ein, in der Bild, Ton und Schrift kontingente Vorformen einer Wahrheit sind, die sich als ewige allein in den Zahlen offenbart.

Angesichts der sinnlichen Dichte, die den Erscheinungen der vergänglichen Welt eignet, läuft das in der Zahl verkörperte Ideal kognitiver Reinheit freilich stets Gefahr, in die empirische Dürftigkeit zu kippen. Ohne Bilder, Texte und Töne ist die Facebook-Chronik eine nüchterne Zahlenfolge; es braucht Fotos von Familie und Freunden, Berichte von Ereignissen, in Worten niedergelegte Erinnerungen, um den schmalen Zeitstrahl zur vollgültigen Lebensgeschichte auszulapern. Machten nicht Bild- und Tonaufzeichnungen einen welt-historischen Einschnitt daraus, wäre 9/11 ein unauffällig wiederkehrendes Datum oder die internationale Vorwahl einer mittelfränkischen Großstadt.

Die philosophische Generalopposition, die die Frage in ihrer platonischen Lesart unterstellt, medienwissenschaftlich zu wenden und so näher an die Gegenwart zu rücken, nimmt ihr nichts von ihrer Schärfe. Versteckt befeuert sie die Debatte um alte und neue, digitale Medien ungebrochen mit Eigentlichkeitsprätentionen und affektiven Energien. Wenn Plattensammler im Namen des satten Tons erklären, keine Dateien lieben zu können, und auf die Schallplatte als analogen Träger mit gleichermaßen akustischen, haptischen und visuellen Qualitäten schwören, ändern sich bloß die Rollenzuschreibung und Wertung. Als digitales Substrat verstanden, gibt die Zahl auf Null und Eins reduziert die Schwundstufe der Empirie. Hinter der Liebe zum alten Medium steckt ein verkehrter Platonismus.

Auch unter veränderten Vorzeichen führt die Generalalternative von Bild, Ton, Schrift und Zahl in der Härte, die ihr die erste Lesart der Frage gibt, nicht weiter. Nicht nur lässt der Gegenstand audiophiler Leidenschaft sich auf exakt 180 Gramm Vinyl beziffern. Selbst auf Zelluloid nimmt kein Bild Gestalt an, ohne dass Belichtungsdauer, Empfindlichkeit und Blendenwert in ein gemessenes Verhältnis treten. Auch jenseits binärer Oppositionen ist die Zahl aus den Bildern, Tönen und Schriften mithin nicht wegzudenken: Das gilt für musikalische Rhythmen und Intervalle als mathematische Relationen genauso wie für die Drei, die Sieben oder das volle Dutzend als Strukturelement des Märchens.

Die Satzzeichen und die Konjunktion, die in der Eingangsfrage die Beziehung der Hauptwörter organisieren, lassen aber noch eine andere Lesart zu. Statt Bild, Ton und Schrift zu verbinden, können die Kommas, von «oder» affiziert, sie genauso gut trennen. Bild, Schrift und Ton bildeten dann nicht länger eine Kollektivopposition, sondern stünden wie die Zahl für sich – mit der versteckten Aufforderung, zwischen vier gleichberechtigten Elementen zu

wählen: Bild oder Ton oder Schrift oder Zahl statt Bild/Ton/Schrift vs. Zahl. Mit der Sonderstellung der Zahl – ob als kognitivem Ideal oder Schwundstufe der Empirie – wäre es damit vorbei, aber genauso mit den Wechselbeziehungen und ästhetischen Synkretismen. So verstanden, führt die Frage zu einer Monadologie der sensorischen Vermögen und begünstigt theoretisch die Vorstellung von begrenzten medialen Zuständigkeiten. Im einen wie im anderen Fall bietet sich nur ein Ausweg, nämlich der grammatikalischen Bestimmung des «oder» zu ihrem Recht zu verhelfen: Im Interesse der Erfahrungsdich-

te wie der Produktivität von Kunst und Wissenschaft kann die Antwort auf die Frage «Bild, Ton, Schrift *oder* Zahl?» in der emphatischen Konjunktion von «Bild, Ton, Schrift *und* Zahl» bestehen.

### > Katrin von Kap-herr

Bild, Ton, Schrift oder Zahl – diese Überschrift wurde mir für den Kettenbrief zugeschickt. Angekündigt war sie als Frage, doch es fehlt die Interpunktion am Ende. Kann

es sein, dass diese bereits beim zweiten Kettenbrief verloren gegangen ist? Immerhin tauchte das Fragezeichen bei Matthias Christen noch auf. Doch stelle ich keinen weiteren nachträglichen Eingriff fest, auch wurde «oder» nicht durch «und» ersetzt. Es handelt sich ja auch nicht um Stille Post, wo beliebig verändert wird, sondern dies ist ein Kettenbrief. Oder ist es das am Ende womöglich gar nicht? Immerhin bin ich (bisher) weder unter moralischen Druck gesetzt worden, noch wurden mir große Belohnungen in Aussicht gestellt. Was also soll ich nun mit diesem Kettenbrief anfangen? Und was ist das überhaupt?

Im Brockhaus von 1974 ist zu lesen, der Kettenbrief sei ein «Brief mit meist abergläubischem Inhalt, den sein Empfänger mehrfach abschreiben und weiterversenden soll; ggf. als «grober Unfug» strafbar»<sup>2</sup>. Mit «grober Unfug» ist natürlich der strafrechtliche Tatbestand (§ 360 Ziff. 11 StGB) gemeint, der damals und noch bis 1.1.1975 in Deutschland mit einer Geldstrafe von bis zu 500 DM oder gar der Freiheitsstrafe geahndet wurde. Auch wenn das heute nicht mehr so ist, ändert das vielleicht nichts an der Tatsache, dass hier Unfug getrieben werden soll, dass man aus der Fuge, der Struktur fallen kann und ich hier nicht gefügig sein muss. Ich darf hier also Kettenbruch betreiben, mit der Form brechen und damit die Überschrift oder Frage ohne Interpunktion anders betrachten oder anders zusammensetzen.

Im digitalen Zeitalter ist es immerhin auch der Kettenbrief, der alle vier Medien – Bild, Ton, Schrift, Zahl – bedient. Bild und Schrift gestalten den Text, der verschickt wird. Der letzte Kettenbrief, den ich persönlich erhalten habe, handelte von der Existenz von Engeln, die dafür Sorge tragen, dass morgen der beste Tag meines Lebens wird, wenn ich die Nachricht an die genaue Zahl von zehn Personen weiterleite und die Kette nicht unterbreche. Ich habe es an niemanden weitergeleitet und kann mich auch nicht mehr

<sup>2</sup> Der Neue Brockhaus, 5. Auflage, Band 3, Wiesbaden 1974, 129.

an den nächsten Tag erinnern, kann aber dem Datum entnehmen, dass ich Urlaub hatte und der Tag an sich nicht schlecht war. Bestimmt war es auch einfacher, den Brief lächelnd zu ignorieren als bei dem jüngst über «WhatsApp» verschickten Kettenbrief, der vertont als Sprachnachricht die Drohung verbreitete, dass man morgen nicht mehr leben würde, wenn man die von einer Computerstimme eingesprochene Nachricht nicht an 20 Empfänger weiterleite. Ich muss mich also entscheiden, was ich damit anfangen und ob es mir wert ist, mit der Kette zu brechen.

Vielleicht ist es daher genau dieser Kettenbruch, der hier vorsätzlich betrieben werden soll. Die Satzelemente sollen anders zusammengesetzt werden, in eine bestimmte Rang- und Reihenfolge, wie z.B. bei Karo, Herz, Pik und Kreuz? Alle vier Einheiten (Bild, Ton, Schrift, Zahl) haben eigenständige Bedeutungen, auch wenn die Terminologie nicht immer ganz eindeutig ist. Sie sind grundlegende Medien, sie kodieren Informationen mit unterschiedlichen Techniken, Systemen oder Künsten. Doch gibt es, theoretisch betrachtet, eine favorisierte Hierarchie? «Wort, Zahl, Bild und Ton: Schema und Ereignis» (Dieter Mersch) bringt schon einmal eine andere Reihenfolge ins Spiel. Selbst wenn man Wort analog zu Schrift liest (Mündlichkeit und Schriftlichkeit außer Acht gelassen), befindet sich nichts davon an gleicher Stelle. «Bild – Schrift – Zahl» (Sybille Krämer und Horst Bredekamp) hingegen folgt der gleichen Analogie wie hier vorgegeben, ignoriert allerdings den Ton. Es erweist sich als schwierig, hier eine Hierarchie herzustellen, und wie Dieter Mersch herausstellt: «[K]einem der vier Modi ist ein Vorrang vor den anderen einzuräumen: Weder werden sie durch die *Schrift* regiert, noch durch das *Mathematische*. Unterschieden sei vielmehr – zunächst heuristisch und in analytischer Absicht – zwischen *asthetischen* und *diskursiven Medien*»<sup>3</sup>. Verfolgt man dies weiter, dann könnte die oben angegebene Reihenfolge so gelesen werden, dass auf der einen Seite ästhetische Medien (Bild, Ton) stehen und auf der anderen diskursive Medien (Wort, Zahl). Somit müsste dann aber das Wörtchen «oder» vor «Schrift» rücken, also: Bild, Ton oder Schrift, Zahl? Dies würde allerdings noch viel mehr suggerieren, dass ich aus diesen vier scheinbar gleichberechtigten Elementen wählen muss.

Anders übersetzt: «Bild, Ton, Schrift oder Zahl» könnte auch hinsichtlich ihrer medialen Prozesse gelesen werden, als Abbilden, Vertonen, Aufschreiben oder Nummerieren. Welches Medium, außer dem Kettenbrief, entsteht wohl daraus, wenn ich alles zusammen lese? Ein Kaleidoskop, der absolute Film, ein technisches Bild, eine Medienkulturgeschichte oder schlicht Medienkunst? Doch bricht dies schon wieder an dem Wörtchen «oder», denn zusammenlesen kann ich es nur mit «und». Vielleicht würde dann alles ein Super-Medium ergeben, aber dazu fällt mir bestenfalls ein medienübergreifender Fotobildband in digitaler Form ein. Muss ich mich letztendlich doch entscheiden zwischen Bild, Ton, Schrift oder Zahl? Ist das des Rätsels Lösung? Aber für was soll ich mich entscheiden? Welches *das* Grundmedium ist? Oder muss ich

<sup>3</sup> Dieter Mersch, Wort, Zahl, Bild und Ton: Schema und Ereignis, in: MoMo – Berlin. Philosophie in Berlin, [http://www.momo-berlin.de/Mersch\\_Schema\\_Ereignis.html](http://www.momo-berlin.de/Mersch_Schema_Ereignis.html), dort datiert 2002.

überprüfen, ob alles doch irgendwie zusammenhängt? Ich befürchte, das kann hier in der Kürze nicht gelöst werden.

Vielleicht geht es auch nur darum, als kleines Glied in der Kette das Rad weiter zu drehen, so dass am Ende doch noch die Belohnung in Aussicht

steht – nicht für mich, sondern bestenfalls für die Leser\_innen nach zehn Weiterleitungen. In jedem Fall hat es Spaß gemacht, hier groben Unfug zu betreiben!

## > Beate Ochsner

«Bild, Ton, Schrift oder Zahl?» Mit dieser Frage ist der vorliegende wie auch die ihm vorangegangenen und nachfolgenden Texte der *Zeitschrift für*

*Medienwissenschaft* überschrieben, deren Redaktion sich für die zehnte Ausgabe für eine – mehr oder weniger – neue Form kollektiven Schreibens entschieden hat. Per Losverfahren wurde eine bestimmte Anzahl Beitragender aus dem Mitgliederpool der Gesellschaft für Medienwissenschaft ermittelt und dazu aufgefordert, nacheinander und in einem festgelegten, vergleichsweise kurzen Zeitraum auf die Frage *Bild, Ton, Schrift oder Zahl?* schriftlich zu antworten. Auf diese Weise wurde eine Gemeinschaft kollektiv arbeitender Autoren gestiftet, die sich dem gemeinsamen Projekt allein aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Gesellschaft für Medienwissenschaft sowie einer Portion (Los-)«Glück» verschreibt. Dabei soll das kollaborative Schreiben – und dies nicht nur der Überzeugung der Erziehungs-, sondern auch einiger Vertreter der Medienwissenschaft zufolge – zur Profilierung individueller Schreibfähigkeiten und -strategien führen, da die medialen Bedingungen der Zusammenarbeit (und seien sie auch durch Zufall bestimmt) Reflexionsprozesse hinsichtlich eigener und fremder Schreibgewohnheiten und partizipatorisches Potential in Gang setzen, die – so der Wunsch der Redaktion – «eine kollektive Intelligenz der AkteurInnen der Medienwissenschaft hervortreten» lassen.

Der Redaktion zufolge rekurriert das Projekt auf die ältere kollektive Kulturpraxis des Kettenbriefes, wie meine «Vorschreiberin» – übrigens ein Begriff, der zur Zeit häufiger in Blogs oder Foren Verwendung findet – konstatiert. In seinem Aufsatz «Wort, Zahl, Bild, Ton. Schema und Ereignis» (2002) hat Dieter Mersch sich bereits damit auseinandergesetzt, welche medialen Praktiken etwas (anderes) *als* Zahl, Bild, Schrift oder Ton zur Erscheinung bringen. Dabei begreift er Medium und Form gerade nicht als zeitresistente Strukturen, sondern als variable und relationale Verhältnisse, deren kombinatorische Möglichkeiten unerschöpflich scheinen. Kulturelle Praktiken, so konstatieren Lorenz Engell und Bernhard Siegert, sind Notations- und Wissenstechniken, mithin Operationen, die Medien, Kultur und Technik gleichermaßen zur Disposition stellen. Während beide davon ausgehen, dass «lange gezählt [wurde], bevor es einen Begriff der Zahl gab, es wurde lange schon gemalt, geschrieben und musiziert, bevor es einen Begriff des Bildes, der Schrift oder des Tons gab»,<sup>4</sup> so scheinen sich doch die Praktiken – zu denen im übrigen in diesem Kontext auch kulturell

<sup>4</sup> Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Editorial, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Heft 1, 2010 (Schwerpunkt Kulturtechnik), 7.

bedingte Formen des Hörens von Tönen oder Sehens von Bildern, Schriften und Zahlen gehören – und die Techniken vielmehr reziprok herzustellen. Hartmut Winkler geht konsequenterweise von einer zyklischen Einschreibung von sozialen Praxen und Techniken bzw. Technologien aus,<sup>5</sup> die im wechselseitigen Vollzug transportiert, stabilisiert wie auch stets aufs Neue in Richtung einer potentiellen Offenheit bzw. ständigen Veränderbarkeit verschoben werden.

Der Unterschied zur klassischen, d.h. in diesem Fall nicht-digital erstellten und distribuierten Form des Kettenbriefes besteht in Bezug auf das neue Projekt freilich darin, dass in diesem Falle nun gerade nicht derselbe Text in einer Art Schneeballsystem zunächst an möglichst viele Adressaten ver- und von jenen wiederum an weitere Empfänger mit-geteilt werden soll, sondern jeder Adressat selbst als Autor eines eigenständigen Beitrags (re-)agiert. Dabei *kann* er in seinem Text inhaltlich oder auch formal auf seine Vorschreiber\_innen Bezug nehmen, *muss* dies jedoch nicht. Die Kenntnissnahme der Vorgängertexte bzw. der (freiwillige) Bezug darauf unterscheidet die hier ausgewählte kulturelle Technik kollektiven Schreibens auch vom *cadavre exquis*, einem surrealistischen Gesellschaftsspiel mit gefaltetem Papier, bei dem ein Satz oder eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruiert werden soll, ohne dass die Mitschreiber oder -zeichner von der jeweils vorangegangenen Arbeit Kenntnis erhalten. Das Ziel dieser spielerischen Schreib- und Zeichentechnik besteht dabei darin, voneinander unabhängige Ereignisse durch den *hasard objectif* miteinander in Relation und in Bewegung zu (ver)setzen. Die in und durch den Kettenbrief entstehenden, kaskadenartigen Textblöcke können so als Über-Setzungen verstanden werden, deren Schwerpunkt – Michel Serres zufolge – auf der präpositionalen Bewegung des «trans», d.h. dem «über», «jenseits» oder «hindurch» liegt. Das Woraus und das Worein eines jeden Einzeltextes ist dabei als solches nie präsent und nicht an sich selbst zu erkennen, sondern immer nur an der aktuellen Form der Folge- oder vorangegangenen Texte bzw. der verbindenden und gleichsam trennenden medialen Operationen beobacht- und beschreibbar, die ein topologisches Kommunikationsnetz mit Kaskaden- und Clusterbildungen erzeugen. Dies gilt nun grundsätzlich für alle Texte, kann jedoch anhand der Praxis bzw. der Logik des Kettenbriefes augenfällig und beschreibbar gemacht werden.

Eine geteilte Intention oder planvoll operierende Erkenntnis, die von Seiten der Kommunikations- und auch Sozialwissenschaften häufig als Bedingung für erfolgreiches kollektives Schreiben betrachtet wird, wird durch das Losverfahren weitestgehend eliminiert; die Redaktion eint die Schreiber\_innen vielmehr durch die mediale Praxis des Kettenbriefes, die sich legitimiert durch die Frage nach Bild, Ton, Schrift oder Zahl, deren Beantwortungsmodus jedoch offen bleibt. Die kollektive Intelligenz der AkteurInnen der Medienwissenschaft, die auf diese Weise hervortreten soll – so der Wunsch der Redaktion, wie auf der Homepage zu lesen ist – entsteht durch und in den Medium-in-Form-Prozessen, den Einzeltexten respektive dem zu bildenden Gesamttext, wobei die Texte durch ihre Aneinanderreihung verbunden wie auch durch ihre

<sup>5</sup> Vgl. Hartmut Winkler, Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus «anthropologische» Mediengeschichtsschreibung, in: Claus Pias (Hg.), *dreizehn vortraege zur medienkultur*, Weimar (VDG) 1999, 221–240, 228.

Einzelstellung gleichzeitig getrennt werden, d.h. den Gesamttext zum einen festigen und doch zugleich destabilisieren.

Koordiniert bzw. reguliert wird das kollektive Schreibprojekt durch die zeitlich differierenden Schreibaufforderungen und den sorgfältig getakteten Versand der sich langsam zu einer oder mehreren Serie(n) fügenden (An-)Zahl bzw. Reihenfolge von Einzeltexten. Durch diese Mit-Teilungspraxis entsteht eine Gemeinschaft von Schreiber\_innen, deren identitätsstiftende Setzung als Kollektiv sich im individuellen Schreibakt entzieht. So ist die kulturelle Praxis des Kettenbriefes konstitutiv an der Verfertigung des kollektiven Schreibens bzw. der Gemeinschaft der Schreibenden sowie der Zuschreibung von Sinn (durch die Redaktion, die Verfasser oder die Leser) beteiligt. Dabei ist nach den medialen Operationen der Weitergabe von und der gleichzeitigen Teilhabe an Texten zu fragen. Gilles Deleuze und Félix Guattari gehen von Regeln oder Vor-Schriften aus, die Einkerbungen hinterlassen und in der Verzeitlichung ihrer Relationen (zwischen den Schreibenden, diesen und den Texten sowie zwischen jenen selbst) Serien produzieren, anhand derer Transformationsbewegungen abgelesen werden können. Dies gilt im übrigen nicht nur für den zweiten Text und seine Nachfolger, auch der erste Beitrag kann nicht als Neuanfang verstanden, sondern muss als Produktion operationaler Ketten bzw. von *contraintes* verstanden werden, wie sie seit den 1960er Jahren im *Ouvroir de Littérature Potentielle* (OuLiPo) oder der Werkstatt für potentielle Literatur ersonnen wurden. Dabei geraten mediale Techniken wie Schreiben und Malen, Sammeln, Aneinanderreihen und Aufzählen, Verbinden und/oder Trennen, Versenden oder Verweisen etc. zu konstitutiven Elementen des Reflexionsprozesses und sind den menschlichen Schreiber\_innen im Herstellungs- wie auch Erkenntnisprozess zumindest gleichgestellt. Der sich vollziehende Perspektivwechsel von Innovation auf (Re-)Mediations-, Widerstands- oder Appropriationsbewegungen lässt das Schreiben zu einer rekursiven Funktion werden, bei der jeder neue Text Transformationen der anderen Texte der Gemeinschaft wie auch seiner selbst mit sich bringt. Die sich in die Texte einschreibenden oder ihnen zugeschriebenen basalen Möglichkeiten sind so als Vor-Schriften oder Ordnungen zu verstehen, aus deren unbestimmter Anzahl ein bestimmter Trajektor hervorgeht. Die als unsichtbares und undeterminiertes

Operationsspektrum verstandene Medialität ermöglicht die Bahnungen und macht in ihrer Disponiertheit kollektive Intelligenz als ständiges Prozessieren von Synchronizität, Konnektivität und Reversibilität beschreibbar.

## > Katja Grashöfer

Bochum, 29.10.2013

Liebe Briefleserin, lieber Briefleser,  
meine erste, unerklärliche Assoziation zum Thema «Bild, Ton, Schrift oder Zahl» ist Graf Zahl aus der

Sesamstraße. Der zählende Vampir mit dem schwarzen Umhang und den typischen spitzen Eckzähnen verbindet die vorgegebenen Begriffe auf eigen-tümliche Weise. So kommt die Figur von Graf Zahl über das Fernseh**bild** zu

>



den Zuschauern, die zugleich auch Hörer der übertragenen *Tonspur* sind. *Schrift* wird genutzt, wenn Ziffern im Bild erscheinen, die auf den jeweils zu beziffernden Gegenständen eingeblendet werden. Die *Zahl* als solche kommt nicht vor. Denn während Bild, Ton und Schrift als Ausdrucksmittel gelten können, kann die Zahl dies nicht. Die Zahl ist eine Mengenvorstellung, eine Ordnungsrelation; ihr Ausdrucksmittel kann wahlweise Bild (Anzahl an abgebildeten Gegenständen), Ton (mündlich vermittelte Mengenvorstellungen) oder Schrift (Zeichen) sein. Es bedarf also einer medialen Darstellung, um der Zahl einen Ausdruck zu geben. In der Sesamstraße geschieht dies nicht nur über Schrift (eingeblendete Ziffern), sondern eben auch über die Figur von Graf Zahl in Bild und Ton.

Die Bedeutung der Zahl hängt wesentlich von ihrem Notationssystem ab. Während im Deutschen Zahlen und Buchstaben als getrennte Notationssysteme (Buchstaben und Ziffern) funktionieren, werden Zahlen bspw. im Hebräischen mittels Buchstaben ausgedrückt. Eine solche Notation ermöglicht, die Zeichen über ihren Zahlenwert hinaus zu betrachten, ihnen einen Wortsinn zuzusprechen. So drücken Chronogramme über ihren wörtlichen Sinngehalt hinaus einen bestimmten Zahlenwert aus, der bewusst im Text hinterlegt wird.<sup>6</sup> In der jüdischen Tradition der Kabbala-Lehre werden ebenfalls Zahlenwerte aus Texten ausgelesen. Die Gematrie wird dazu genutzt, Beziehungen zwischen einzelnen Wörtern herzustellen.<sup>7</sup> Den Griechen ist das gleiche Vorgehen zur Texterschließung als Isopsephie bekannt.<sup>8</sup> Es ließen sich zahlreiche weitere Beispiele anführen, so etwa bei den Gnostikern. Zahlenmystische Einflüsse sind bis heute im Alltag präsent, wenn z. B. in Flugzeugen die Benennung der Sitzreihe 13 vermieden wird.

Zahlen erzählen Geschichten, wenn man sie herausliest. Es gibt also einen hermeneutischen Zugang zur Zahl. Ja, mehr noch kann man sogar fragen: Ist nicht jeder Zugang zur Zahl – auch der nicht mystische – wesentlich hermeneutisch geprägt?

Die Darstellung von Zahlen als Text zu begreifen, erleichtert die Vorstellung eines hermeneutischen Zugangs zu ihren Repräsentationsformen. Die Zahl, die sich als Ziffer präsentiert, bringt mit dem Computer erneut ein Alphabet hervor.<sup>9</sup> Neuere Ideen, einen geisteswissenschaftlichen Zugang zu Algorithmen zu schaffen, indem man diese als eigene Textform begreift und mittels hermeneutischer Verfahren analysiert, zielen in diese Richtung. Es ist auch die Bewegung der Digital Humanities, die hier neue Wege geht.

Zahlen brauchen mediale Repräsentationen (in Schrift, Bild, Ton), um sichtbar zu werden. Die Ziffer oder der Buchstabe, das Bild oder der Ton sind immer schon mediale Vermittlung, nicht Zahl. Das zeigt sich auch umgekehrt in der Notation musikalischer Klänge. Rhythmen, Intervalle, Harmonien – die Beziehungen zwischen Noten unterliegen zählbaren Voraussetzungen, die sich historisch entwickelt haben. Ähnlich wie bei der gesprochenen Sprache das Schriftzeichen, musste ebenso für den musikalischen Ton erst eine

<sup>6</sup> Vgl. Georges Ifrah, *Universalgeschichte der Zahlen*, Frankfurt a. M. (Zweitausendeins) 1993, 331ff. (*Histoire Universelle des Chiffres*, Paris (Editions Seghers) 1981).

<sup>7</sup> So betragen die Zahlenwerte der hebräischen Worte «Ahavah» (Liebe) und «Echad» (Eins) jeweils 13, zusammengezählt also 26, was dem Zahlenwert des Gottesnamens «Jahve» entspricht, der auch der Eine genannt wird und dessen Handeln durch seine unverbrüchliche Liebe zum Volk Gottes gekennzeichnet ist. (Vgl. Ifrah, *Universalgeschichte der Zahlen*, 337f).

<sup>8</sup> Vgl. ebd., 335ff.

<sup>9</sup> Vgl. Friedrich Kittler, *Zahl und Ziffer*, in: Sybille Krämer, Horst Bredekamp (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*, München (Fink) 2003, 202.



Zeichenform gefunden werden. Die Note ist heute Symbol für Musik und mit ihr ist die Zahl im Bilde.

Die Fähigkeit zur Wahrnehmung akustischer Signale endet beim Menschen an seiner Hör- bzw. akustischen Schmerzschwelle, die für gewöhnlich in Dezibel angegeben wird. Die Grenze des individuell Hörbaren markiert also eine Zahl. Am Ende der Wahrnehmung steht sie für eine Ahnung des Jenseitigen. Zahlen drücken nicht nur Vorstellungen von Welt, sondern auch von Transzendenz aus. Sie versuchen, Ordnungsrelationen im Offenbaren und im zu Offenbarenden zu finden, zu beschreiben, zu verstehen und damit auch sich ihrer zu bemächtigen. Zahl und Ziffer, Zahl und Buchstabe, Zahl und Bild,

Zahl und Ton sind Verknüpfungen von Abstraktum und Konkretum.

Die Zahl bleibt abstrakt, das Medium wird konkret. Am Ende steht kein «oder», sondern ein «und». Graf Zahl meinen Dank.

Mit besten Grüßen

### > Hartmut Winkler

«Bild, Ton, Schrift oder Zahl?» – Vorsichtig oder schüchtern kann man die so gestellte Frage nicht nennen. Denn wer so fragt, läuft direkt auf den Stier zu und kneift ihn ins Horn, und das muss nicht in allen Fällen gut

>

funktionieren. Geht es doch um das allgemeinste Problem der Medienwissenschaften überhaupt: Die Frage, in welchem *Verhältnis* die Medien stehen, bzw. warum es überhaupt unterschiedliche Medien gibt. Und schlimmer: Bild, Ton, Schrift oder Zahl – das wird in den anderen Beiträgen bereits diskutiert – stehen eigentlich nicht für einzelne Medien, sondern für größere Medienkomplexe (Katrin von Kap-herr oben sagt «Modi»), deren Status, Identität und Abgrenzung weitgehend ungeklärt sind. Die Reihung selbst erscheint einigermaßen heterogen, und zudem metonymisch verkürzt, insofern «Ton» ein physikalisches Ereignis bezeichnen kann, das Universum der Musik, die Gesamtheit des Auditiven (in Wechselbeziehung zur Beschaffenheit des menschlichen Ohrs) oder Phänomene wie die sprachbegleitende Prosodie; das Stichwort «Zahl» entsprechend Praktiken der Quantifizierung, eine Form der Schrift oder das Universum der Mathematik, das eben keineswegs nur aus Zahlen besteht. Sobald man näher hinsieht also beginnen sich die Begriffe aufs Unhygienischste zu vermischen.

Und gleichzeitig erscheint unabweisbar, dass es Grenzen gibt, die die Welt des Medialen gliedern, und jeder, der mit Medien umgeht, wird Erfahrungen der Inkompatibilität und der Un-Übersetzbarkeit teilen. Wenn Michel Serres Diskurse also über ihre Fähigkeit zur Übersetzung bestimmt, so hat auch diese Fähigkeit offenbar Grenzen; dort, wo Bilder in Sprache eben nicht zu übersetzen sind oder wo Suchmaschinen den «Sinn» natürlich-sprachlicher Texte verfehlen. Wo genau diese Grenzen verlaufen und welche Kriterien tatsächliche Unübersetzbarkeit anzeigen, ist selbst eine Frage der Modellierung, und das heißt der Theorie, die es nur im Plural gibt.

Und daneben eine Frage der Mediengeschichte. Die Entwicklung der Medien scheint diese Grenzen nicht nur ständig umzubauen und zu remodellieren, sondern sie an bestimmten Punkten immer wieder grundsätzlich in Frage zu stellen: Von der antiken Utopie einer «Megiste Musike», einer Urmusik, von der man annahm, dass sie alle Künste, «Modi» und Medien umfasste, über den gotischen Dom als einen multimedialen Erlebnisraum, der selbst noch den Geruchssinn bediente, hin zu Wagners «Gesamtkunstwerk» und zur Verschmelzung von Bild und Ton im Audio-Visuellen, immer wieder scheint die Mediengeschichte selbst die Grenzen niederrennen zu wollen; und mit Begriffen wie «Multimedia», der Konvergenzthese und der Auffassung des Computers als «Metamedium» kehrt die Phantasie einer großen Synthesis wieder. «Medienbrüche» scheinen letztlich nicht akzeptabel zu sein.

Gleichzeitig ist die Konvergenzthese falsch und die Rede vom Metamedium albern, weil auch der Computer die fraglichen Grenzen nicht aus der Welt geschafft hat. Obwohl er, wie Bernhard Robben zeigt, das paradigmatische Medium der «Übersetzungen» ist, und nach Turing eine «universelle Maschine», ist er als Medium keineswegs «universell». Auch er muss den Medienhimmel teilen mit all denjenigen Medien, die mediengeschichtlich parallel zu ihm existieren und die er offensichtlich nicht substituieren kann; mit der mündlichen Sprache, die er zwar aufzeichnen und in Grenzen nach Mustern durchsuchen, keineswegs aber semantisch analysieren und also «verstehen» kann; und mit den Bildern, die er zwar rastert, umformt/bearbeitet und ebenfalls nach Mustern durchsucht, deren Charakter als «Bild» ihm aber vollständig verschlossen bleibt. Auffällig ist, dass Algorithmen in den unterschiedlichen Medienbereichen («Modi») äußerst Unterschiedliches leisten, so dass sehr Beeindruckendes neben erschreckend Begrenztem steht.

Mein Plädoyer ist entsprechend, hartnäckig, im Detail und im Wechselverhältnis zur Bildung valenter Begriffe und Theorie Eigenheiten, Funktion und Verlauf dieser Grenzen zu untersuchen (und ich vermute, dass diese Art der Medienforschung das Projekt der Semiotik wird wiederaufnehmen müssen, die seit den Sechzigern in einer Art Wachkoma liegt, insofern die genannten «Modi» wesentlich Unterschiede und Funktionsweise *symbolischer Systeme* betreffen). Und ebenso jene überraschenden Metamorphosen, wo – Kittlers Beispiel des Monochords – die Praxis der Musik und des handwerklich-technischen Instrumentenbaus übergeht in die Logik der Mathematik, bei Sohn-Rethel die Praktiken des Tauschs und des Geldes in die philosophische Abstraktion, oder in der Nachrichtentheorie Wahrscheinlichkeit und Statistik in die Ökonomie.

Im Grunde also schlage ich vor, was es schon gibt. Alternative, wie gesagt, ist, auf den Stier direkt zuzulaufen. Was dabei herauskommt, kann man in dem Mersch-Text studieren, der im Kettenbrief mehrfach zitiert wurde. Eine Mischung aus kathederhaft-auktorialem Sprechen, das Alternativen

nicht diskutiert und die eigenen Grundannahmen nicht reflektiert («Verbildlichung ist vor allem eine Technik des Zeigens...», «Musik [...] ist ganz Tanz»), einer Rhetorik völligen Neubeginns («erst zu entwickelnde Bildtheorie») und schlichtem Rausen. Nicht alles, was sich selbst als «Parforce-Ritt» etikettiert, ist auch einer.

## > Johannes Pause

«I believe [...] in the number pi, in the golden section, the Fibonacci series»,  
gibt der Protagonist des Kriminalfilms

*The Oxford Murders* (Regie: Álex de la Iglesia, GB/E/F 2008) einem staunenden Hörsaal zu verstehen. Der junge Mann ist Student in Oxford und hat gerade die Wittgenstein-Vorlesung eines berühmten Professors gehört, deren ernüchternden Schlussfolgerungen er nun widersprechen möchte. Zur Disposition steht die Frage nach der Erkennbarkeit der Wahrheit, die der Student beantworten zu können glaubt, indem er Zahlen ins Spiel bringt: «The essence of nature is mathematical. There is a hidden meaning beneath reality. Things are organized following a model, a scheme, a logical series. Even the tiny snowflake includes a numerical basis in its structure; therefore, if we manage to discover the secret meaning of numbers, we will know the secret meaning of reality.»

Zahlen, darüber scheint ein populärkultureller Konsens zu bestehen, sind so wahrheitsfähig wie sonst kaum irgendetwas. Auch in der wissenschaftlichen Kommunikation fungieren sie, wie Theodore M. Porter in seiner Studie *Trust in Numbers* nachgewiesen hat, als kommunikative Strategien der Herstellung von Objektivität, und zwar insbesondere dort, wo diese Objektivität auf andere Weise nicht herstellbar ist. Sie dienen dabei offenbar einer ontologischen Suggestion, welche auch durch die hier zur Diskussion stehende Frage nach Bild, Ton, Schrift oder Zahl nahegelegt werden könnte (sofern diese die ersten drei Begriffe als Verbund und nicht alle vier Elemente als gleichwertige Alternativen betrachtet): Ausdruck erlangt eine Verhältnisbestimmung von einer phänomenologisch erfahrbaren Welt der Erscheinungen und einer abstrakten Welt der Zahlen, wobei letztere als Inbegriff einer tieferen Wahrheit verstanden werden könnte, die unter oder hinter der bloß sinnlichen Oberfläche der Dinge operiert und aus dieser durch Beobachtung herausgefiltert werden muss. Einfach und komplex, rational und undurchschaubar zugleich, lieferten Zahlen so das Gerüst der Wirklichkeit.

Dieser Glaube an die Zahlen hat natürlich eine lange Geschichte. Pythagoras fiel einem ein, der die Zahl als das «Wesen der Dinge» betrachtet hat und der etwa noch in Erich Bischoffs 1920 erschienenem Buch *Die Mystik und Magie der Zahlen*, in dem Zahlen ganz ähnlich als die «geheimen Prinzipien aller Dinge» bezeichnet werden, unsichtbar präsent ist. Nur die Zahlwörter und Rechensysteme, so insistiert Bischoff, nicht aber die Zahlen selbst seien historisch und kulturell variabel. Und tatsächlich, so erinnern uns Katja Grashöfer und Graf Zahl, bedarf das Abstraktum der Zahl einer Konkretisierung im Medium,

um zur Erscheinung gelangen zu können. Wo Zahlen jedoch in den Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaften zum Einsatz kommen, handelt es sich nur selten um abstrakte mathematische Operatoren. Im – freilich etwas zugespitzten – Beispiel aus *The Oxford Murders* etwa werden sie unter der Hand zu Zeichen, die auf etwas anderes verweisen sollen – einen Sinn, einen größeren Zusammenhang, eine geheime Wahrheit der Welt. In anderen Debatten ist der Anspruch kaum bescheidener: Hier erklären Zahlen etwa den Klimawandel, die Finanzkrise oder die Bevölkerungsentwicklung.

Solche bedeutungsträchtigen Zahlen aber existieren nicht einfach, sie werden hergestellt durch Beobachtungen, die auf Instrumente angewiesen sind, welche wiederum auf mathematischen Operationen basieren und somit tendenziell jene Logik, der sie selbst gehorchen, der Welt unterschieben. Die Kulturgeschichte der Zahl hat einen zweiten großen Ahnen somit in Galilei, mit dem Wissen wesentlich an Empirie und Beobachtung, an Verfahren der Messung und der Quantifizierung und im gleichen Zug an eine apparative Aufrüstung des Gesichtssinns bei gleichzeitiger tendenzieller Ausschaltung subjektiver Faktoren gebunden wurde – an jene «mechanische Objektivität» also, die Lorraine Daston und Peter Galison beschrieben haben. Geräte, Apparaturen und Medien sorgen dafür, dass und wie wir an die Zahlen glauben. Und so werden Zahlen in öffentlicher wie wissenschaftlicher Kommunikation immer wieder «nicht als selektive Beschreibungen einer zugrunde liegenden Wirklichkeit angesehen, sondern mit dieser selbst gleichgesetzt» (Bettina Heintz).

Mit einer derartigen Essenzialisierung der Zahl freilich kann kein Geisteswissenschaftler so recht einverstanden sein. Und so mangelt es auch nicht an kritischen Einschätzungen eines solchen Zahlengebrauchs, die nicht selten mit einer Aufwertung des Sinnlichen, mit einer Betonung seines inkommensurablen Charakters einhergehen: «Die Farbe leuchtet auf und will nur leuchten. Wenn wir sie verständig messend in Schwingungszahlen zerlegen, ist sie fort», klagte etwa Martin Heidegger. Der Glaube an die Mathematisierbarkeit und Vermessbarkeit der Welt wird auch mit unmenschlichem Funktionalismus assoziiert, und an den Börsen scheint er sich zuweilen zu einem abergläubischen Hexensabbat zu steigern. Und wenn schließlich Umberto Eco vorführt, dass auch die Ausmaße eines Zeitungskiosks kabbalistisch ausgedeutet und zum Beweisstück der Existenz kosmischer Wahrheiten gemacht werden können, dann wird der heimliche Zeichencharakter der Zahlen endgültig ad absurdum geführt.

Wie kann sich die Medienwissenschaft in diesem Feld positionieren? Offenbar, diese Tendenz scheint mir jedenfalls aus den fünf vorangegangenen Briefen hervorzugehen, zunächst dadurch, die aufgeworfene Frage – die Hartmut Winkler als Stier mit gesenkten Hörnern erscheint – auf neue, andere Weise zu stellen: unter Verzicht auf das «oder» zum Beispiel, das eine irgendwie obszöne Entscheidung verlangt, indem es offenbar eine Hierarchisierung der genannten Elemente fordert. Stattdessen ließe sich möglicherweise eine kultur-, diskurs- und, freilich, mediengeschichtliche Perspektive in Anschlag bringen, die den Blick auf

das veränderte Verhältnis richtet, das Sinnlichkeit und Messbarkeit, Bild, Ton, Schrift und Zahl in unterschiedlichen Zeiten und Kulturen, in unterschiedlichen Apparaturen und Mediensystemen und den epistemischen Ordnungen, die mit und aus ihnen hervorgehen, jeweils zueinander einnehmen oder eingenommen haben. So macht es hinsichtlich der Frage, welche Bedeutung den Zahlen zuzuschreiben wäre, offenbar einen Unterschied, ob ich die Länge einer Saite, deren Anschlag einen Ton hervorbringt, um genau die Hälfte verkürze, um einen anderen Ton zu erhalten, der doch mit dem ersten übereinzustimmen scheint, oder ob ich aus den 26 Buchstaben des Alphabets immer neue Wörter forme, aus denen immer neue Sätze entstehen, die schließlich Gedanken, mentale Bilder und möglicherweise sogar Subjekte hervorzubringen vermögen. Ein nochmal anderes Verhältnis von Zahl und sinnlicher Wahrnehmung stellt das Kino für mich her, das mir die Operationen bereits aus der Hand nimmt, indem es mit 24 Bildern pro Sekunde, beliebig kombiniert mit Ton und Schrift, meine Wahrnehmung oder Kognition überlistet. Hier operieren die Zahlen bereits im Dunkeln, werden von einer Maschine für mich in Zeitlichkeit, in aktuelles Erleben übersetzt.

Bemerkenswert übrigens: Bereits Kant brachte Zahl und Zeit in Verbindung, obwohl er noch gar nicht ins Kino ging, sondern in seiner Freizeit bloß Billard spielte. Der Zahlen-Skeptiker Bergson, der die Verbindung von Zeit und Zahl kritisierte, mochte hingegen das Kino nicht – die «kinematographische Illusion» schien ihm gerade dem Missverständnis Vorschub zu leisten, die Zeit könne analog dem Raum in separate «Zeitpunkte» zerlegt werden und sei somit mess- und zählbar. Lassen sich die Einzelbilder auf dem Filmstreifen tatsächlich nachzählen, so operieren die Nullen und Einsen des Computers, an dem ich diesen Text verfasse, endgültig in einer anderen, unzugänglichen Dimension. Wie aus ihnen ein Textverarbeitungsprogramm oder ein Media Player entstehen könnte, erschließt sich höchstens noch Eingeweihten. Es deutet sich so eine – freilich viel zu lineare – Geschichte einer medientechnischen Ontologisierung der Zahl an, die mit der geistesgeschichtlichen offenbar in Zusammenhang steht. In den Worten Friedrich Kittlers: «Die Algorithmen zunächst der neuen Geometrie und später auch der neuen Algebra standen zuerst als Regeln über dem handwerklichen Tun von Künstlern, zogen dann als selbstläufige Maschinen in den Medienpark des neunzehnten Jahrhunderts um und sind schließlich dieser Tage, nach einer systematischen digitalen Transkription aller Algorithmen, mit der Hard- und Software von Computern eins geworden.» Wenn es uns also weiterhin so erscheint, als prozessierten Zahlen am Grund der Wirklichkeit, so mag es also auch daran liegen, dass immer größere Bestandteile unseres Lebens in einem Mediensystem stattfinden, das tatsächlich aus «Rechnern» besteht – Rechner, die für uns arbeiten, die uns, um zuletzt auch einmal aktuell zu werden, aber auch in völlig neuer Weise berechenbar machen.

Und *The Oxford Murders*? Hier verbindet sich die Diskussion über Epistemologie und Zahlen im Verlauf der Handlung mit einer mysteriösen Mordserie, die mathematischen Gesetzen zu folgen scheint. Am Ende jedoch

wird klar, dass die unterschiedlichen Interpretationen der Wirklichkeit, die Student und Professor durchspielen, die Welt nicht abbilden, sondern jeweils erzeugen: Die mathematische Logik der Morde wird von ihnen selbst in die Welt gebracht, um dort dann, dankbar aufgenommen von unterschiedlichen Tätern, flüssig wie ein Algorithmus zu operieren. Keine Erkenntnis, kein

Analyseinstrument, kein noch so abstraktes Gebilde ist unschuldig. Und auch die Zahlen gewähren uns keinen Ausstieg aus unserer Welt der Bilder, Töne und Texte, der Wahrnehmungen und Sinnkonstruktionen.

### > Vinzenz Hediger

Hat es seine Richtigkeit damit, dass die Stimme freier, aber mittelloser Männer genau gleich viel zählt wie diejenige von freien, aber reichen Männern? Dieses Zählproblem bildet

>

einen Kernkonflikt schon der attischen Demokratie. In modernen Demokratien verknüpft und vermischt sich die Frage «Wer gehört überhaupt dazu?» mit der weiteren Frage «Und wenn ja, werde ich angemessen vertreten?» Irgendwann im 20. Jahrhundert löst sich diese doppelte Frage von der Figur des männlichen Bürgers ab und betrifft sogar auch Frauen. Nun ist die Universität, und die deutsche zumal, aller partizipatorischen Augenwischerei zum Trotz eine strikt hierarchische Institution, die überdies auf den oberen Stufen Klubstrukturen ausbildet. Andererseits erzielt die Wissenschaft in ihrer neuzeitlichen Gestalt Fortschritte in dem Maße, in dem die Qualität eines Arguments stärker wiegt als die Autorität und der Status derer, die es vortragen. Nur wenn auch die Freiheit der Mittellosen gewahrt und ihre Stimme gehört bzw. gezählt wird, gibt es Wissenschaft und ihren Fortschritt. Auch deshalb regt sich Hartmut Winkler in seinem Brief noch einmal so über Friedrich Kittler auf: Es gehört sich nicht im Wissenschaftsbetrieb, dass einer sich nicht zur Rede stellen will. Allerdings berücksichtigt Winkler vielleicht zu wenig, dass Kittler, diese singuläre Kreuzung aus Hegel, Heidegger und Syd Barrett, sich nicht so sehr am Modell des Wissenschaftsbetriebs orientiert als an dem des Stadionkonzerts.

Dem doppelten Konflikt zwischen Statushierarchien und dem gleichberechtigten Anspruch auf Repräsentation einerseits und zwischen Statushierarchien und dem unverzichtbaren Leitgedanken eines herrschaftsfreien Felds der wissenschaftlichen Debatte andererseits verleiht die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* mit dem Modell des Kettenbriefs Gestalt: Weil das Feld so heterogen ist und so viele sich von der Zeitschrift, die im Namen des ganzen Feldes auftritt und von der Fachgesellschaft herausgegeben wird, nicht repräsentiert fühlen, wie man oft hört, lässt die ZfM für einmal alle zu Wort kommen, oder fast alle, oder zumindest nahezu die Hälfte der Mitglieder.

Der Kettenbrief als symbolische Geste: Es sollen alle Stimmen gezählt werden. Und damit das auch in einem inhaltlichen und nicht nur formalen Sinne geht und die Freiheit selbst der Mittellosen gewahrt bleibt, werden wir von der Kette gelassen, an die wir zuvor im Losverfahren gelegt wurden. Statt den Brief

sechs Mal zu kopieren und mit der Aufforderung zur weiteren Verbreitung an sechs Freunde zu verschicken, wie das nach meiner Erinnerung zum Kettenbrief gehört, dürfen wir schreiben, was wir wollen – solange wir die Frage beantworten, die an die Preisfragen erinnert, wie sie von Akademien seit der Mitte des 18. Jahrhunderts regelmäßig gestellt werden, um drängende Probleme zu lösen und die Wissenschaft in neue Bahnen zu lenken (wobei die Währung, in der wir das Preisgeld erhalten, die Belohnung, nach der Katrin von Kap-herr fragt, wie stets in unserem Beruf die Anerkennung unserer «peers» bleibt, eine stets stark inflationsgefährdete Währung).

Damit in diesem Spiel der Gelehrsamkeit, das Beate Ochsner aus gutem Grund mit den Verfahren von Georges Perec und seinen Mitschreibern im *Ouvroir de Littérature Potentielle* (*OuLiPo*) vergleicht, keine Missverständnisse darüber aufkommen, wozu (also zu welchem Zweck und zugehörig zu welcher Einheit) wir gezählt werden, bekommen wir – zumal in diesem Strang – eine klassische medienwissenschaftliche Frage gestellt.

Medienwissenschaftliche Fragen sind grundlegende Fragen. Auch wenn der deutsche Staat sich gerade aus seiner Verantwortung für sein immer teurer werdendes Universitätssystem davonzustehlen versucht, so gibt es hierzulande ohne Staat weiterhin keine Wissenschaft. Unter solchen Bedingungen bieten sich zwei Typen der Rechtfertigung für wissenschaftliches Handeln an: Entweder man tut, natürlich im Rahmen seiner gesetzlich garantierten akademischen Freiheit, etwas für den Staat, oder man beforscht Grundlagen. Die Historiker versorgen den Staat mit Geschichte, die Juristen mit Juristen, Normen und Kommentaren, die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft mit Politikberatung. Die Physik andererseits fragt nach der Genese des Universums, die Biochemie nach den Prozessen der Zellsteuerung und damit nach dem Leben und die Medienwissenschaft nach den Grundlagen kultureller Bedeutungsproduktion. Die Medienwissenschaft ist so etwas wie die Indogermanistik der technischen Medien, ihrer Vorläufer und ihrer Nebenwege, eine kleine Disziplin mit hohem Anspruch (wobei mitunter und vor allem in den letzten Jahren die Kritik von Georges Dumézil an Max Müller und die deutsche historische Schule der Indologie auch für die Medienwissenschaft zutrifft: zu viel historisches Geröll, zu wenig Gesamtschau). Im Sinne von Matthias Christens sorgfältiger Darlegung betreibt Medienwissenschaft Grundlagenforschung in den Bereichen Bild, Ton, Schrift UND Zahl, wobei man durchaus auch noch Stimme und Geste dazuzählen kann, zumal dort, wo diese in technisch gespeicherter Form vorliegen.

Die Frage, die unser Kettenbrief aufwirft, lautet unter anderem: Muss man sich für eines der in dem Satz aufgereihten Elemente entscheiden, kann man das überhaupt, oder geht es nicht vielmehr darum, ihre Relation und ihren Zusammenhang zu erfassen?

Man kommt nicht umhin, zur Beantwortung dieser Fragen beim eigenen Standpunkt anzusetzen. Für eine Gesamtschau ausgerechnet vom «Einzelmedium»



Film ausgehen zu wollen, das gehört sich in Deutschland allerdings nicht. «Because of my experiences in Germany», schrieb jüngst ein Freund von mir an seine amerikanischen Freunde, «where I've lived for over a decade, I've developed a slight discomfort with the word <media>, which in local academic circles tends to be used as a way to subsume and delegitimize the field of film studies so as to aspire to purportedly more significant philosophical heights.» Man kann ihm das leichte Unbehagen nachfühlen.

Und doch ...

Katja Grashöfer erinnert daran, dass die Bedeutung der Zahl von ihrem Notationssystem abhängt. Johannes Pause argumentiert mit dem Beispiel eines Films, in dem der Protagonist an prominenter Stelle, nämlich am Anfang, mitteilt, dass die «essence of nature» mathematisch sei. Christian Metz und seine Überlegungen zu den Materien des Films paraphrasierend könnte man sagen, dass der Film ein Notationssystem ist, das Bild, Ton, Schrift und Zahl und Stimme und Geste umfasst. Der Film, ein Notationssystem unter vielen, wäre demnach ein äußerer Rahmen der Medienkultur, ein Rahmen, der diese erst lesbar macht.

Auf der Webseite der Universität Amsterdam wirbt ein Journalistik-Professor für seinen Einführungskurs mit einem Trailer aus Ausschnitten aus Filmen wie *Matrix* und *Truman Show*. «Join ... the search for reality» lautet ein Zwischentitel in dem Trailer. Das mutet auf Anhieb lächerlich an, unter anderem, weil der Trailer viel zu lang ist und nicht enden kann. Man kann ein solches Artefakt

aber auch symptomatisch lesen: Unter den technisch-medialen Bedingungen der Gegenwart löst ausgerechnet der Film (Bild, Schrift, Ton, Zahl, Stimme, Geste ...) das Buch als Paradigma der Lesbarkeit der Welt ab.

## > Pirkko Rathgeber

### Bilderbrief

**Bild** 1.1 Gijsbrechts, *Trompe l'œil*.

*The Reverse of a Framed Painting*, 1670

1.2 Velázquez, *Las Meninas*, 1656

1.3 Buchseite »Ich bin ein Bild«, aus:

A. R. Penck, *Ich bin ein Buch kaufe mich jetzt*, 1976

1.4 Still aus *Making 'Em Move (In a Cartoon Studio)*, Regie: Harry Bailey and John Foster, Van Beuren Studios, USA 1931

**Ton** 2.1 *Mickey Mouse in the Mystery of The Robot Army!*

2.2 35-mm Film mit Tonspuren

2.3 Edvard Munch, *Der Schrei*, 1895

2.4 Piktogramm »Psst« für den Ruhebereich in der Deutschen Bundesbahn

**Schrift** 3.1 Dieter Roth, *Stempelzeichnung zu Mundunculum (Alphabet)*, ca. 1965

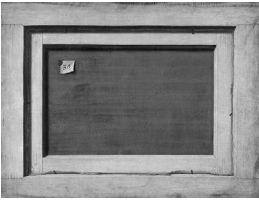
3.2 Bruce Conner, *A Movie*, 1958

3.3 Thomas Bayrle, *Dollar-Papiermodell mit Autos*, 1980

3.4 Felix the Cat »Surprise«

**Zahl** 4.1-4.4 Countdown zum Filmbeginn

>



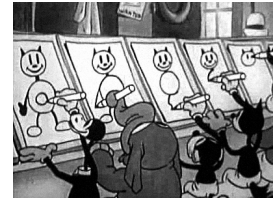
1.1



1.2



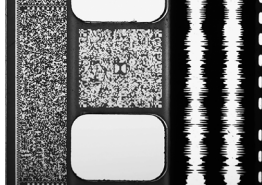
1.3



1.4



2.1



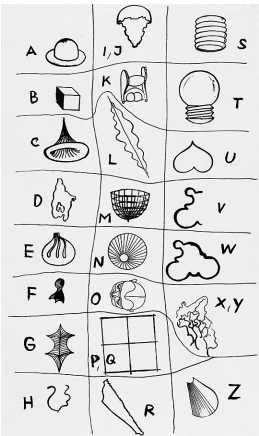
2.2



2.3



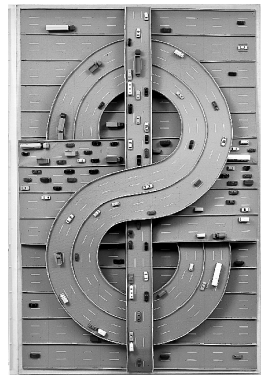
2.4



3.1



3.2



3.3



3.4



4.1



4.2



4.3



4.4

## > Ann-Sophie Lehmann

Liebe ZfM-Leser,

als neuntes Glied der Kette leiste ich mir den Luxus, nicht näher auf die klugen, reflexiven und wunderbar gebildeten Briefe meiner Vorschreiber einzugehen. Nur so viel: Auch mir offenbarte das Google-Orakel Dieter Merschs Artikel «Wort, Zahl, Bild und Ton: Schema und Ereignis» (2002), dessen Titel nicht nur eine andere Reihenfolge hat, sondern mit einem signifikanten «und» vom «oder» der Frage, die diesen Reigen in Gang gesetzt hat, abweicht. Dabei verändert die ZfM das «Wort» in «Schrift», was im Sinne eines implizierten Medienvergleiches auch stimmiger ist. Ein Forschungsprojekt der Humboldt Universität *Kulturtechniken: Bild - Schrift - Zahl - Diagramm*, das sich ebenfalls mit der hier gestellten Frage assoziieren ließe, war noch «tonlos», was nun korrigiert worden ist, ist der Ton in der Kunst- und Medienwissenschaft doch wieder sehr angesagt.

Den zwei Aneinanderreihungen scheint gemein, dass sie sich *gegen* jene Hierarchie aussprechen, die das «oder» in der ZfM-Frage zu implizieren scheint. Es sei denn, man fasst die Frage als eine nach dem individuellen Forschungsgebiet auf: «Machen Sie auf Bild, Ton, Schrift oder Zahl?» In einem Department, dass u.a. Film & Fernsehen, Neue Medien, Musikwissenschaften und Gender Studies vereint, würde ich dann laut «Bild!» rufen, eine wachsende Anzahl meiner Kollegen «Zahl (Daten!)», andere wiederum «Ton!» oder «Text (Theorie!)». Schrift dahingegen ist unser aller vornehmliches Ausdrucksmedium, da braucht man sich nur die Medien-Präferenz der bisherigen Briefe anzuschauen: 7 × Schrift, 1 × Bild, 1 × beides.

Kontextuell und materiell hängen die medienkonstituierenden Kulturtechniken aber sowieso immer mit und aneinander in einem Bild-Ton-Schrift-Zahl-Netz. Ihre Isolation ist konzeptuell und notwendig, um genau diese Zusammenhänge zu erkennen und zu beschreiben. Das lässt sich anhand paläolithischer Höhlenmalerei tun (Tierfiguren als Bilderschrift, performative Rituale vor den Bildern, magische Anzahl der Tiere), aber auch und sogar besonders gut an der Erscheinung und den konstituierenden Prozessen Neuer Medien. Ein «WhatsApp»-Bericht zum Beispiel kann ein Text, Bild und seit neuestem auch Ton sein; über Profilbild und Status kommunizieren Kontakte geistreich ihre Befindlichkeit («static, in motion, hybrid»); die kleine rote Zahl, die rechts oben auf der App-Ikone erscheint, signalisiert die steigende Anzahl ungelesener oder das Ausbleiben neuer Berichte und korrespondiert darüber hinaus mit einem Ton (Dreiklang), der mir und meiner Umgebung den Eingang eines neuen Berichts verkündigt: «Pling!». Die Verbindungen zwischen Bild, Ton, Schrift und Zahl konstruieren und strukturieren also die Botschaften.

Aber das Netz hat nicht nur im digitalen Bereich feine Maschen. Es gibt auch zeitgenössische, non-digitale Objekte, welche die unbedingte epistemische Verstrickung von Bild, Ton, Schrift und Zahl ersichtlich machen. Das ist zum Beispiel das sogenannte *evidence board*, ein Ort der Reflexion und Gegenpol zur



Aktion in zahlreichen Filmen und Kriminalserien. Meistens steht es mitten im *headquarter*, wo sich die Ermittler immer wieder versammeln, um ein langsam sich ausbreitendes, flexibles Netzwerk von Täter- und Opfer-Bildern, Texten und Zahlen zu erstellen und im Dialog mit dem *board* und miteinander Fakten zu dokumentieren und Erkenntnisse zu gewinnen. Mit Kreide, Markern oder Wollfäden werden Verbindungslinien gezogen, verändert, umgekehrt, wieder entfernt. Das *board* ist ein Werkzeug des «Fall-Lösens» für Ermittler und Zuschauer, deren beider Denkprozesse es externalisiert und verschränkt: vielsagender langer *shot* auf das *board*, abgewechselt mit dem auf das angestrengt nachdenkende Gesicht des Ermittlers; ein Foto, vorzeitig abgenommen und wieder angeheftet, ein zielstrebiges Kringeln mit dem Marker – und auf einmal ist da eine neue Einsicht: Der war's! Ist der Fall gelöst, wird alles abgehängt, eingetütet, weggewischt (siehe Abb 5 und 6).

Die collagenhafte Ästhetik prägt sich ein und kann eine ganze Serie begleiten, indem das *evidence board* minimalistische Zusammenfassungen des jeweils bisher Geschehenen präsentiert, gerne gemeinsam mit den Protagonisten

**Abb. 5** Sofie Grabol als Sarah Lund in *The Killing*, Season 2, USA 2011 (Orig. in Farbe)

**Abb. 6** Rachel Stirling als Millie in *The Bletchley Circle*, Season 1, GB 2012 (Orig. in Farbe)



davor. Was es aber auch zeigt, ist, wie genau B-T-S-Z zusammenhängen. Ein *board* kann aus weißem Plastik sein, eine magnetische Kreidetafel (*The Killing*), aus Kork (*Homeland*) oder Holz (*The Bletchley Circle*). Allen ist gemein, dass man darauf heften, kleben, pinnen, schreiben und alles Geheftete und Geschriebene auch wieder entfernen kann. Das Material muss die Flexibilität des Netzes befähigen. Sogar wenn das *board* durchsichtig ist (*The Bridge/Bron*) wird es als Medium nicht etwa unsichtbar, sondern sind es die materiellen Eigenschaften des Glases, die den Zusammenhalt von Bildern, Texten, Zahlen möglich machen und für den je nach Sachlage erkenntnisarmen oder -reichen Dialog sorgen.

So weit die kleine Medienforensik, theoretisch verortet bei Gibson und Latour, aber das haben Sie sicherlich schon gemerkt. Auf die Frage «Bild, Ton, Schrift oder Zahl?» antworte ich also nicht nur, gemeinsam mit einigen

Co-Autoren dieser Kette: Bild, Ton, Schrift *und* Zahl. Ich gebe auch eine Frage weiter: Was hält die vier beieinander und was bedeuten die scheinbar schlichten, materiellen Bindeglieder, Zwischenräume und Hintergründe?

Mit freundlichen Grüßen,  
Ann-Sophie Lehmann, Utrecht

>

## > Stefan Rieger

Wie um alles in der Welt ist man überhaupt in die fatale Lage gekommen, auf einen Kettenbrief zu antworten? Hätte man nicht besser gleich abgelehnt und so das Losglück von sich gewiesen? Und wie beendet man als Nummer 10 einen thematisch

ausgerichteten Kettenbrief zum Thema «Bild, Ton, Schrift oder Zahl?» zu einer Zeit, in der es die Medienwissenschaft nicht eben leicht hat? Greift man vor dem Hintergrund, dass Kritiker der eigenen Wissenschaft gar ihr nahes Ende prognostizieren, defätistisch in die Register des Klamauks oder schwingt man sich zu einer wie auch immer gearteten Programmatik in eigener Sache auf? Um nicht weiter malen, sprechen, schreiben oder zählen zu müssen, wäre der Klamauk sicher die weniger arbeitsintensive (und gegen Semesterende probate) Zugangsweise. Man könnte etwa einige Beispiele versammeln, die vom kettenbriefinduzierten Fatalismus handeln und endlich einmal ein sprechendes Tier zu Wort kommen lassen: Hat man für den Himmel eine Chance, wenn man, wie Marc-Uwe Klings kulttaugliches Känguruh, die Kettenbriefe leukämiekranker Kinder ignoriert? Und man könnte diesen Zugang rahmen mit Stellungnahmen, die vom Unterlaufen einer Erwartungshaltung handeln («I hate it when I don't forward a chain letter, and I die the next day»), oder einen Grabspruch bemühen, der die eigene Todesursache an eine kommunikative Verhaltensform knüpft (Abb. 7: «Died from not forwarding that text message to 10 people»).

Am Ende des Kettenbriefs stünde so ein Epitaph, der einen immerhin tröstlichen Hinweis darauf enthält, dass der Kettenbrief überhaupt keiner war. Mit der genannten Zahl (ausgerechnet 10!) kommt genau jenes Moment ins Spiel, das – auch in der Erinnerung Vinzenz Hedigers – den Kettenbrief erst als einen solchen auszeichnet und das die Verfahrensweise dieses GfM-Letters programmatisch unterläuft: Die Fixierung auf den Inhalt und das, was der zuletzt (N-1)te Brief dazu vermeldete, unterschlägt gerade jene Phantasmatik, die dem bloßen Spiel der dem Kettenbrief eingeschriebenen Zahlen eignet: Ein exponentielles Wachstum aufgrund der pyramidalen Adressierungsstruktur und damit ein bestimmtes Verhalten der Zahlen sind seine genuinen Kennzeichen. Sie machen das eigentliche Faszinationspotential des Kettenbriefes aus, stoßen beide doch an die Grenzen dessen, was ökonomisch machbar und intellektuell vorstellbar ist. Wie es aus Anlass eines Dime Letter Chain der 30er Jahre heißt (Abb. 8), würde das darin angehäuften Geld sämtliche vorhandenen Reserven Amerikas bei weitem übersteigen.

Aber auch das kulturelle Kapital untersteht einer subtilen Logik der Exponentialfunktion. Novalis, der Romantiker, kalkuliert wenig blaublümelnd, was eine derartige Progression etwa für die Kulturtechnik des Schreibens und die Entwicklung auf dem individualisierten Buchmarkt des Aufschreibesystems 1800 hieße: Zwei Sprecher A und B kommen vor dem Anblick der Messkataloge zu einer Überlegung, die in der Logik B's dieses Aufschreibesystem auf unendlich stellt.

A. Glaubst du, daß ihre Geschwindigkeit und Kraft noch im Zunehmen, oder doch wenigstens noch im Zeitraum der gleichförmig beschleunigten Bewegung ist?



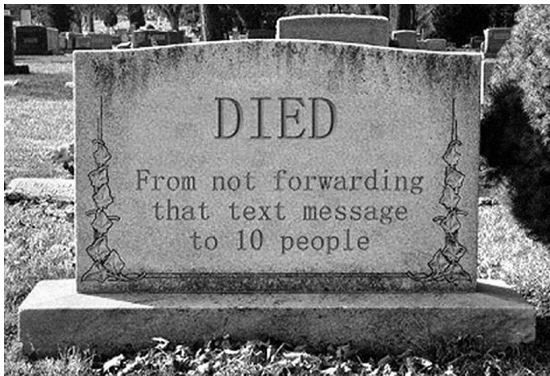


Abb. 7/8 (Orig. in Farbe)

### Figures Prove You Lose \$300 If Letter Chain Is Unbroken



Merchant, owning store above, gave away free printed forms for chain letters. In the dime chain, if each of 13,623 persons necessary to complete first link, carried out the agreement of the letter and also received \$1,562.50 apiece, 244,140,623 persons would have to mail dimes. For carrying mail government would get \$6,155,273.55 in postage.

### Pyramid Chain Letters

"YOU can't lose," said the chain letter fans, but Dr. C. R. Fountain, of Peabody College, Nashville, Tenn., estimated that every one would lose at least \$300. Each one in the dime chain expected to receive more than 15,000 dimes.

"In order to bring that about," Dr. Fountain was quoted as saying, "the chain would have to keep spreading until it reaches every one 15,000 times, when each person will have to give back all the dimes he takes in. Then we will all be back where we started—only each one will be out the amount he spends on postage, or about \$300."

In the case of the one dollar chain, in which a person receiving the letter had to get a dollar bill from two friends, mathematicians calculated that when the chain had reached its thirty-third stage in passing from one person to two others, to four others, and so on, a total of \$17,179,926,032 would be in the purses of chain letter fans. This sum is approximately \$3,000,000,000 more than the total amount of money actually existing in the United States. Chains up to \$25 were started throughout the country.

B. Im Zunehmen allerdings – und zwar so, daß sich ihr Kern immer mehr von der lockern Materie, die ihn umgab, und seine Bewegungen aufhielt, scheidet und säubert. Bei einem Wesen, wie eine Literatur findet der Fall statt, daß die Kraft, die ihm den Stoß gab, die erregende Kraft, in dem Verhältnis wächst, als seine Geschwindigkeit zunimmt, und daß sich also seine Kapazität eben so vermehrt. Du siehst, daß es hier auf eine Unendlichkeit abgesehn ist.<sup>10</sup>

Phänomene, die nicht aufhören, nicht aufzuhören, deren Programmatik so unbescheiden wie das zugehörige Zahlenverhalten ist, ranken sich so um die Zahl. Das ist kein Zufall, der in der Kasuistik irgendwelcher Anekdoten seinen mehr oder weniger belanglosen Ort hätte, sondern ein Befund, dem ein System zugrunde liegt, das man in seiner Nicht-Beliebigkeit rekonstruieren kann. Ob es dabei um die Vervielfältigung von Geld, von Reiskörnern auf Schachbrettern oder von Büchern geht, ist zweitrangig. In jedem Fall schreibt die Vor- und Darstellbarkeit großer Zahlen ihre eigenen Geschichten – große und kleine, solche, die weit oder weniger weit von uns entfernt sind. Eine erzählt von einem 9-jährigen Jungen namens Milton Sirota, dessen wunderbare Wortfindung aus dem Jahr 1938 heute in aller Munde ist. Der Ort, an dem er Erwähnung findet, ist stimmigerweise ein Buch über das Verhältnis von Mathematik und Vorstellbarkeit aus der Feder von Edward Kasner und James Newman:

Words of wisdom are spoken by children at least as often as by scientists. The name <googol> was invented by a child (Dr. Kasner's nine-year-old nephew) who was asked to think up a name for a very big number, namely, 1 with a hundred zeros after it. He was very certain that this number was not infinite, and therefore equally certain that it had to have a name.<sup>11</sup>

Google, unser Standard für Informationsfülle und große Zahlen, stammt also, will man dieser Herleitung Glauben schenken, aus einem Kindermund. Von diesen und ähnlichen Phantasmatiken zu erzählen, ihr Faszinationspotential zu rekonstruieren und aufrecht zu erhalten in der ganzen Fülle ihrer Aspekte – das wäre unsere Aufgabe (gewesen). Es wäre die Aufgabe einer Medienwissenschaft,

<sup>10</sup> Novalis, *Dialogen und Monolog*, in: Gerhard Schulz (Hg.), *Novalis Werke*, 2. neubearbeitete Ausgabe, München 1981, 415–427, hier 419.

<sup>11</sup> Edward Kasner, James Newman, *Mathematics and the Imagination*, London 1949, 23.

die sich nicht in vermeintlichen Alternativen zwischen Bild, Ton, Schrift und/oder Zahl verliert, sondern die im Kreis anderer Disziplinen selbstbewusst ihre eigene Programmatik entfaltet: als einer Wissenschaft, die den Status des Menschen als Effekt sozialer Praktiken in ihrer Verschränkung mit sich wandelnden technisch-medialen Umwelten beschreibt; als einer Wissenschaft, die historisch ausgerichtet, ästhetisch interessiert, technisch informiert, ökonomisch und (sozial-)theoretisch angeleitet die sich wandelnden Sachstände mitsamt ihren Auswirkungen auf den Menschen zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Epistemologie erhebt; eine Wissenschaft, die dabei jedoch keinem Anthropozentrismus aufsitzt, sondern andere Seinsarten in ihrer vermeintlichen Natürlichkeit ebenso berücksichtigt wie solche in ihrer vermeintlichen Artifizialität.

---