

Thomas Wagner

Eckers Komplikationen Von Menschen, Städten, Dingen, Zeichen und Medien

I. Objekt verführt Subjekt

„Die Dinge für grenzenlos unterdrückbar, rechtlos, willenlos, fühllos und unbedürftig der Selbst-Bestimmung zu halten, das kann bloß, wer meint, dass sie weder Leben noch Macht hätten. Sie haben sie. Wovon sonst hätten die Gedichte, die Bilder, Verse, die Geschichten, die Träume von jeher gesprochen als eben von ihrer Gewalt? Es ist der Herren-Wahn unserer Neuzeit, zu meinen, man könne die Dinge ohne Maß, ohne Grenze ausspähen, ausforschen, ausbeuten, und es werde schon keine Rechnung deswegen ins Haus kommen. Sie täuscht sich, die Neuzeit. Neuzeit heißt: Sich darüber in Täuschung zu halten; ein finsterner, schwer lastender, dumpfer und, wie sie selbst sagen würde: mittelalterlicher Irrtum.“

Erhart Kästner¹

Zu dem vorzudringen, was wir für gewöhnlich das Reale nennen, ist nie einfach. Zu verworren erscheinen uns die Verhältnisse, ganz gleich, ob wir es mit Menschen, Medien oder Dingen zu tun haben. Halten wir uns etwa an ein Ding, so müssen wir feststellen: Weder das Ding selbst, noch das, was wir mit ihm und es mit uns verbindet, weder der gesellschaftliche Raum, in dem es uns als funktionales Objekt, als Ware oder persönlicher Gegenstand gegenübertritt, noch der Spiegel, den es uns vorhält, damit wir uns in dem Bild, das er von uns zeichnet, verfehlen, bringen uns unmittelbar in Kontakt mit der Realität. Sie scheint sich hartnäckig zu entziehen, sie tarnt und verpuppt sich in den verschiedenen Gestalten, in denen wir glauben, sie greifen und begreifen zu können.

Im Jahr 1979 setzt Bogomir Ecker auf eine Kaimauer an der Seine eine „Sprungschanze für Selbstmörder“, nicht mehr als einen kleinen, winkelförmigen Körper an der Grenze zwischen Kaimauer und Fluss. Eine Rampe, die das Leben mit all seinen Sensationen abtrennt, das endlose kommunikative Gemurmel wie ein Satzzeichen den Wortfluss einer Erzählung unterbricht. Es ist ein Eingriff nur für den Moment, den allein die Fotografie überdauern lässt, ein Zeichen mitten in der Stadt und am beständig sich verändernden Fluss, in den bekanntlich keiner zweimal steigt, erst recht nicht, wer in selbstmörderischer Absicht von der Rampe ab und in den Fluss spränge. Fest steht nur: Die Möglichkeit ist vorhanden, der unablässig funktionierenden Stadt und dem Leben unter diesen Konditionen zu entkommen. Wenn nötig, kann das Subjekt abspringen, sich davonmachen.

Die Kunst fügt dem Bestand der Welt also etwas hinzu, in dem die Möglichkeit festgehalten wird, aus der Reihe zu tanzen. Sie platziert im urbanen Raum einen Körper, der in einem Zwischenbereich verharret, Sein und Nichtsein koppelt. Unser Leben, konstatiert der französische Philosoph Jean Baudrillard, „war immer vom Glanz des Subjekts und vom Elend des Objekts gezeichnet. Das Subjekt macht die Geschichte und bildet die Summe der Welt.“² Es ist „nur ein Wendepunkt auf dem Königsweg der Subjektivität“³. Wo aber das Subjekt nur begehren kann, da kann das Objekt verführen. Zum Sprung, zum Ausbruch ins Nicht- und Anderssein.

Weil Bogomir Ecker das weiß, liebt er Komplikationen. Nicht, was das Subjekt dem Objekt zu- und vorschreibt, nicht, was ein Ding gewöhnlicher Weise zu sein und vorzustellen hat, interessiert ihn. Ihn treibt um, was das

Objekt für das Subjekt an Überraschungen bereit hält, welches Störungs- und Verstörungspotenzial es in sich trägt, und welche erhellenden Irritationen daraus erwachsen. Statt zu führen, lässt sich das Subjekt verführen – von Folgen und Effekten, Konstellationen und Kombinationen, die absichtslos und unkontrolliert auf- und überraschend eintreten, ihm und seiner gespannten Aufmerksamkeit unwillkürlich zufallen. In der Unterbrechung, in der Ruptur des Gewohnten, erst kommt es zu sich selbst.

In den ersten Jahren sind es hauptsächlich unscheinbare Interventionen, die im Schutz der Nacht oder in verborgenen Ecken der Stadt entstehen, in denen Ecker dem Unpassenden und der Verwunderung darüber nachspürt. Später sind es symbolische, manchmal fast surreal wirkende Objekte, Plastiken, Collagen, Zeichnungen und Installationen, in denen er einzelne Elemente und deren Bedeutung wie in einem Hypertext miteinander verknüpft. Indem er Elemente der Wirklichkeit verschiebt und umstellt, Dinge neu kombiniert und zu Konstellationen verdichtet, entstehen Ekstasen eines Möglichkeitssinns, der auf die Wahrnehmung der Realität zurückwirkt.

Eckers Komplikationen sind deshalb mehr als unerwünschte Folgen, wie man sie aus der Medizin kennt, wenn etwa im Anschluss an eine Operation eine Entzündung auftritt. Seine Komplikationen, ganz gleich, ob er sie aufstößt oder zu prothesenartigen Kästen und Körpern verdichtet, sind eher Erweiterungen, so wie im Uhrmacherhandwerk eine Komplikation all jene Funktionen eines mechanischen Uhrwerks beschreibt, die über die übliche Anzeige von Stunde, Minute und Sekunde hinausgehen. Sicher ist: Eckers Werke erweitern unser übliches Verständnis von Dingen und Situationen. Die Felder, auf denen er dabei agiert, sind jene der Dinge, der Zeichen und der Kommunikation.

So gelingt es Ecker in genau kalkulierten Konstellationen und unter Mithilfe zahlloser Komplikationen, die Gegenstände zu Vertrauten zu machen und wenigstens einigen von ihnen einen Weg aus der Anonymität zu weisen. Nicht um der Dinge selbst willen, sondern um uns selbst kennenzulernen, die wir uns in ihnen wiedererkennen, wird eine gewordene, aus Konventionen bestehende Ordnung durch die Macht der Imagination gestört und erweitert. Dabei bringt Ecker nicht nur die Architektur – des Raumes und der Dinge – ins Spiel, sondern auch das System der Zeichen. Ohne die Regeln dieser Realität konstituierenden Systeme tatsächlich brechen zu können, hält er den Prozess an, in dem sie routiniert als Wesen präsentieren, was in Wahrheit nur ihrer eigenen Struktur entspricht. Er tut dies, um die Schizophrenie vorführen und begreifen zu können, die unseren Umgang mit dem Wirklichen bestimmt. Künstlerisch entsteht auf diese Weise ein Recycling, das die Dinge aus dem gewöhnlichen Verwertungszusammenhang herauslöst und in den Kreislauf des Imaginären zurückführt.

Beispiele für diese innere Dynamik der Dinge gibt es in Eckers Werk zuhauf. Besonders unter den „Prototypen“. Doch selbst diese betonen bei genauer Betrachtung nicht einfach das Unfertige und Provisorische. Es ist nicht Ziel der Operation. Ecker ist kein Bricoleur. Vielmehr offenbaren die Dinge eine prinzipielle Unfreiheit, gegen die mit künstlerischen Mitteln angegangen werden kann. Indem Ecker in den funktionalen Zusammenhang der Dinge eingreift, sprengt er die Armatur auf, die sie in ihre Funktion einschließt und gegenüber alternativen Möglichkeiten abkapselt. In einer Gegenbewegung gegen ihre Dienlichkeit und Zuhandenheit eröffnet er einen

Spielraum, der es ermöglicht, dass das Ding nun mehr sein kann als ein bloßes Ding, mehr als eine Ware oder der Träger einer Funktion. Mit einem Mal erstrahlen die Dinge in einem Zustand erlebener Unbrauchbarkeit.

II. Ohren sehen, Augen hören

„Das dominante Organ der Wahrnehmung und sozialen Orientierung in voralphabetischen Gesellschaften war das Ohr – ‚Hören hieß Glauben‘. Durch das phonetische Alphabet wurde die magische Welt des Ohres gezwungen, sich der neutralen Welt des Auges zu unterwerfen. Der Mensch bekam ein Auge für ein Ohr.“
Marshall McLuhan⁴

Astrophysiker erklären das konstante Rauschen, das an einem stillen Ort von einem Ohr wahrgenommen wird, als den fernen Nachhall des Urknalls. Nicht nur dem Ereignis, mit dem vor etwa zwölf Milliarden Jahren „alles“ mit ungeheuerem Getöse begonnen haben soll, allein schon dem Wort „Urknall“ oder „Big Bang“ haftet ein eigener Zauber an.⁵

Bogomir Eckers „Big Bang“ ist ein abgesperrter und eingegrenzter Bezirk, in dem zwischen einfachen, sägerauen Beobachtungs- und/oder Lauschkästen ein zylindrischer Körper liegt, aus dem ein zweiter austritt, der sich konisch erweitert. Lauscht er oder tönt er? Nimmt er Schall auf oder sendet er ihn in die Weiten der Zukunft? Der Aluminiumguss, in dem sämtliche Teile ausgeführt sind, verleiht dem Ensemble einen provisorischen Charakter, lässt es aber zugleich wie ein archäologisches Fundstück aussehen. Wie ein rätselhaftes Überbleibsel aus grauer Vorzeit ragt diese Urszene in die Gegenwart. Indes, in Eckers „Big Bang“ materialisiert sich mehr als die künstlerische Vorstellung eines Ereignisses, bei dem niemand zugegen war. Die Installation offenbart die Differenz, mit der „alles“ begann, vielmehr als eine zwischen Sein und Getöse, Abgeben und Aufnehmen. „Sein und Sound sind zweieinig. Das Getöse steckt im Geschehen und das Geschehen im Getöse“, beschreibt der Literatur- und Medienwissenschaftler Jochen Hörisch⁶ das Geschehen im Moment des Urknalls.

Wo das Auge – trotz all seiner technischen Erweiterungen – nicht hinreicht, vermag das Ohr das Echo selbst weit entfernter Geschehnisse aufzufangen. Dass Schall sich langsamer ausbreitet als Licht, ist dem Künstler dabei gerade recht: Die Verspätung schafft Distanz und verschafft der Wahrnehmung Zeit. Prinzipiell hat die akustische Wahrnehmung durch das Ohr den Vorteil, dass sie keinen bestimmten Blickwinkel bevorzugt. Wer hört, vermag, was er wahrnimmt, nicht auszublenden; er ist umgeben und umhüllt von Geräuschen, die aus allen Richtungen in ihn eindringen. Im Unterschied zum visuellen Raum, besteht die Welt des Ohres aus simultanen Verbindungen.

Das Auge scannt ab und friert ein, das Ohr öffnet einen Raum, den Ereignis und Hörender miteinander teilen. Gleichwohl setzt Bogomir Ecker die Sinneswahrnehmung nicht einfach wieder in ihre magischen Rechte ein. Vielmehr markiert und bilanziert er den Verlust und den Gewinn, die beim Wahrnehmen entstehen. Weder das Ohr noch das Auge ist für ihn unschuldig. Beide senden und empfangen, beide nehmen auf und geben ab, beide generieren ihren eigenen, optischen oder akustischen Spielraum. Und was für die Sinne gilt, das gilt auch für die Medien, die als Erweiterungen unseres zentralen Nervensystems fungieren. Schon die Erweiterung eines

einzigem Sinnes oder die Kombination verschiedener Medien verändert unsere Wahrnehmung der Welt und wirkt als Korrektiv.

Also hängt Ecker Kästen an die Wand, die scheinbar wie Ohren lauschen und zugleich wie Lautsprecher zu tönen scheinen. Er lässt abgerissene und geknickte Antennen aus Bronze in einer Vitrine baumeln – oder in einem sie abschirmenden Käfig –, als handle es sich um archäologische Funde. Ein anderes Mal legt er eine – ebenfalls in Bronze abgegossene – Fernbedienung in eine mit gelbem, Schall schluckendem Schaumstoff ausgekleidete „TV-Nische“: Die Signale, die sie aussendet, werden absorbiert; die Kommunikation dementiert ihre eigene Botschaft. Auch wenn irgendwo an einer Wand in der Stadt ein Toter Briefkasten auf Post wartet, verfängt sich die Kommunikation in einem Paradox. Stumme Flüstertüten beschallen Auge und Ohr von einem Balkon herab; ein Ohr-Turm belauscht die Stadt und sendet nichts als Stille.

Bogomir Ecker hat die Bildhauerei als visuell-taktile Körper- und Raumkunst nicht einfach um die Dimension des Lauschens und Hörens erweitert, er hat Weisen des Kommunizierens, des Beobachtens, Hörens und Überwachens skulptural durchgespielt und so lange um und um gewendet, bis sie sich in endlosen Verweisen und Schleifen erschöpfen. Erst in solch paradoxer Selbstaufhebung kommt die mediale Dauermassage, die uns fesselt, zum Stillstand. In der scheinbar nutzlosen Wahrnehmung des Nutzlosen erproben Sinn und Bedeutung den Leerlauf der Zeichen und öffnen ein Terrain, auf dem sich Möglichkeiten und Seinsweisen zeigen, die jenseits medialer Fixierungen liegen. Im Abtasten der Oberflächen der Stadt – konkret an den Wänden einer gewordenen und sich ständig wandelnden Realität – und im Spiel mit den Dingen entdeckt Ecker somit die Möglichkeiten einer Bildhauerei, in Körpern, die zwischen Sender und Empfänger oszillieren, jene Komplikationen aufzuspüren, die sich ergeben, wo die Sinne, die Medien und die Kommunikation dem Realen auf die Spur zu kommen suchen.

Konkret heißt das: Ecker treibt Sonden in die Realität wirksamer, aber verborgener Umwelten. „Umwelten sind unsichtbar“, konstatiert Marshall McLuhan⁷ trocken. Ecker lauscht, hört auf ihren Sound und erkundet ihr Rauschen; seine Körper setzt er dabei ein wie eine Membran, die trennt und verbindet. Schlägt sich, was zwischen den Menschen in all ihrer Weltläufigkeit stattfindet, auf die Dinge nieder, so liest Ecker mit künstlerisch-ästhetischen Lesegeräten die Speicher der Medien einer Kommunikation aus, die auf die Möglichkeiten der Medien begrenzt bleibt, in denen sie stattfindet. Seine Objekte und Plastiken offenbaren dabei, was der durch Medien-Gewohnheit und Medien-Gebrauch narkotisierten Wahrnehmung geschieht und entgeht, was sie einkapselt, übersieht und überhört – und welche Realität hinzunehmen sie gezwungen ist. Im Gegenzug mobilisieren sie die Macht der Magie und befreien die Dinge aus der Umklammerung ihres Funktionierens und eines von Konventionen eng begrenzten Sinns. Ecker betreibt keine Hermeneutik der Dinge. Er legt nicht deren Bedeutung aus. Er registriert, was in ihrer Zirkulation und in ihrer Verwandlung zu Waren verschwindet, was ausgeblendet, getilgt, verschluckt und überblendet wird. Er legt frei, was ihnen widerfuhr und befreit sie von der Last, nicht sie selbst und ein bereicherndes Gegenüber des Menschen sein zu können. So werden die Dinge einerseits zum Schauplatz eines Kampfes, der sie gezeichnet hat; andererseits lebt in ihnen eine andere Form von Wirklichkeit fort.

III. Der Glanz an den Rändern

Ein „Rabbi, ein wirklich kabbalistischer, sagte einmal: um das Reich des Friedens herzustellen, werden nicht alle Dinge zu zerstören sein und eine ganze neue Welt fängt an; sondern diese Tasse oder jener Strauch oder jener Stein und so alle Dinge sind nur ein wenig zu verrücken. Weil aber dieses Wenige so schwer zu tun und sein Maß so schwierig zu finden ist, können das, was die Welt angeht, nicht die Menschen, sondern dazu kommt der Messias.“

Ernst Bloch⁸

Das Wahrnehmen des Außen schafft sich die Toten Briefkästen einer Kommunikation, die trennt und verbindet, offenbart und verbirgt. Ihren medialen Dauerbetrieb gilt es stillzustellen, will man ins Offene und tatsächlich zu einem substanziellen Kontakt und Austausch gelangen. Ecker weiß, dass sich über den – medial geprägten – Zustand der Welt keine Gewissheit gewinnen lässt. Wer sendet, wer empfängt? Wer ist Täter, wer Opfer? Es werden Zeichen ausgetauscht, es wird gesendet und empfangen – mehr muss man nicht wissen. Nicht von ungefähr erweitert Heinz von Foerster sein hermeneutisches Prinzip – Der Hörer, nicht der Sprecher bestimmt die Bedeutung – durch das konstruktive Beobachter-Prinzip. Denn längst ist die Erfahrung (auf der die Kybernetik zweiter Ordnung als eine Kybernetik von beobachteten Systemen basiert⁹) alltäglich geworden: Alles, was gesagt wird, wird von und zu einem Beobachter gesagt, der selbst beobachtet wird.

Eckers Plastiken und Installationen unterlaufen somit das einfache Schema von Sender und Empfänger, indem sie es in Komplikationen verstricken. Zugleich übersetzen sie das Janusköpfige der Kommunikation in plastische Körper, die wie nichttriviale Maschinen¹⁰ funktionieren. Weil sich der innere Zustand einer solchen Maschine mit jeder Operation ändert, also keiner weiß, wie sie reagieren und das Eingespeiste prozessieren wird, beginnt die Wahrnehmung des Betrachters zwischen verschiedenen Möglichkeiten zu oszillieren und wird immer wieder auf sich zurückgeworfen.

Es ist Ecker also nicht darum zu tun, dem Subjekt oder seinem Gegenüber, dem Ding, eine gewisse Stabilität oder Festigkeit zurückzugeben. Im Gegenteil. Erst die Zunahme der Komplikationen verspricht Erleichterung. Also verändert Ecker nicht den Zustand der Dinge, sondern verrückt geringfügig deren Grenzen und in Folge auch ihren Sinn. Man könnte auch sagen: Er verändert deren Operationsweise, hebt ihre Trivialisierung auf. Diese Veränderung findet an den Rändern der Dinge statt. Eine fundamentale Wandlung bleibt unerreichbar. Es besteht aber die Möglichkeit fort, dass die Dinge auch nach ihrer Vollendung „anders“ sein können, worin eine unauflösbare Aporie liegt. Wie sollen die Dinge fertig, unwandelbar und vollkommen sie selbst und zugleich „anders“ sein können?

Der italienische Philosoph Giorgio Agamben verweist in diesem Zusammenhang auf Thomas von Aquin und dessen Abhandlung über die Aureole oder den Glorienschein. Ihr zufolge schließt die Glückseligkeit der Erwählten alle Vermögen ein, die notwendig sind, um den Verrichtungen des menschlichen Lebens auf vollkommene Weise nachkommen zu können. Weshalb der Glückseligkeit auch nichts Wesentliches hinzugefügt werden kann. Und doch gibt es etwas, das ihr darüber hinaus zukommen kann, eine „akzidentielle Auszeichnung, die dem Wesentlichen verliehen wird“, etwas, „das für die Glückseligkeit weder notwendig ist, noch sie substantiell verändert, sondern ihr nur mehr Glanz verleiht“¹¹. Diese Zutat, dieses Supplement, ist die

Aureole. Agamben bezeichnet sie als „gleichsam ein Erzittern dessen, was zu seiner Vollendung gekommen ist, nicht mehr als ein Schillern an seinen Rändern.“¹²

Nicht, dass es für Ecker um Glückseligkeit oder um Vollendung im religiösen Sinn ginge. Dafür sind Skepsis und Scheitern viel zu sehr in seinem Denken und in seinem Werk verankert und das Vollkommene nur eine Chimäre, der nachzujagen nicht lohnt. Gleichwohl liefert die Überlegung Agambens ein Modell, mit dessen Hilfe sich einige Züge der Werke Bogomir Eckers beschreiben lassen. Denn auch seine Arbeit an den Dingen ist Arbeit an einem Supplement; daran, was ihnen zukommen, was sie ergänzen kann, obgleich sie in ihrem Sosein gefangen bleiben. Bei Ecker ist ihr besonderer Glanz eine Art kommunikatives Schillern an ihren Rändern, das sich selbst in der Trivialität einfacher Dinge erhalten hat. Der Glanz ist jene Zone, in welche Ecker banale Dinge überführt, etwa wenn er ein Radiogerät mit einer Klingel versieht, die über ein eigenes Resonanzsystem aus Metallrohren verfügt. Oder wenn er einen Plattenteller ohne zugehörigen Tonarm rotieren lässt. In einem solchen Akt der Vermischung¹³ verschimmt die feste Gestalt der Dinge. So wird erkennbar, dass in Eckers Plastiken Materie nicht einfach in einer Form eingeschlossen wird. Umweht von einer Fülle von Möglichkeiten, dieses oder jenes zu sein, umgibt sie ein Glanz, der sie befreit erstrahlen lässt.

IV. Medien massieren und überlagern

„Alle Medien krepeln uns völlig um. Sie sind so weitreichend in ihren persönlichen, politischen, wirtschaftlichen, ästhetischen, psychologischen, moralischen, ethischen und sozialen Konsequenzen, dass sie keinen Teil von uns unangetastet, unberührt und unverändert lassen. Das Medium ist die Massage. Jedes Verständnis sozialer und kultureller Veränderungen ist unmöglich, wenn man nicht weiß, wie Medien als Umwelten funktionieren.“

Marshall McLuhan¹⁴

Was Ecker entwickelt, ist eine Bildhauerei der seismographischen Form. Seine Plastiken und Installationen sind stets mehr als Hüllen oder Volumen. Sie fungieren als Instrumente, die Erschütterungen aufzeichnen, wie sie von einer vollständig medial geprägten Umwelt ausgehen. Die Medien krepeln uns um, also krepelt Ecker die Medien um, bis sie den Blick auf ihre Struktur als Umwelt freigeben. Ein Beispiel mag genügen: Ecker nimmt eine Zeitungsseite und löscht den auf ihr gedruckten Text, indem er sie mit aluminiumfarbenem Hammerschlaglack überstreicht. Nur manchmal schimmern noch Fragmente der Texte wie eine langsam schwächer werdende Erinnerung durch die Farbhaut. Anschließend zeichnet er auf den silbernen Grund mit blauem Kugelschreiber Muster, Wege, Passagen, Gegenstände, Körper, Lochmuster, in sich verschlungene Linienbündel, gelegentlich auch Ziffern und Maßangaben. Einige Blätter sind mit der Schablone beschriftet, tragen Inschriften wie „Prognose für das Jahr 2117“, „Versprechen“ oder „Blick in den Maschinenraum“. Manchmal wurden zusätzlich Löcher ins Papier gestanzt, das Trägermedium perforiert, durchlässig gemacht. Bei den Bildern, die mittels Übermalung oder Überlagerung freigestellt werden, handelt es sich oft um Apparate, Maschinen und Versuchsanordnungen, um Gesichter, Augen und Ohren. Bemerkenswert ist, dass Ecker die Arbeit an der aus mehreren hundert Blättern bestehenden Serie Ende der neunziger Jahre aufgrund einer Veränderung der Printmedien beendet hat – als Zeitungen den Vierfarbdruck und damit farbig reproduzierte Fotografien eingeführt haben.

Auch in diesen Zeichnungen erkundet Ecker Komplikationen medialer Realitätsaneignung. Zugleich sammelt er Ephemeres ein, Partikel und Fragmente einer Realität, die permanent von den Medien übermalt, verändert und manipuliert wird. In der Isolation fallen die Bilder nicht nur umso deutlicher ins Auge, sie werden – indem sie den Kontext abstreifen, in dem zu erscheinen sie gezwungen wurden – auch frei für Assoziationen und alternative Bedeutungen. Die Tätowierungen der Oberfläche mit dem Kugelschreiber tun ein Übriges und verschieben abermals die Bedeutung dessen, was ausgelöscht und was stehengelassen wurde. Ecker eignet sich Realität also nicht passiv an; er interveniert. Ihn interessiert der Impuls, der etwas verändert, nicht das Ergebnis.

Die Widersprüche und Paradoxien medialer Kommunikation lassen sich weder ignorieren noch auflösen. Sie lassen sich aber im Wortsinn „überzeichnen“, in Körpern einfangen und zu hybriden Dingen verdichten. So wie sich die irreführende Trennung in Sender und Empfänger, Produktion und Rezeption zwar nicht eliminieren, aber untergraben lässt. Denn, so Baudrillard: „Von nun an sind alle voneinander getrennt und gegeneinander indifferent im Zeichen des Fernsehens und des Autos, im Zeichen der überall in die Medien und die Stadtpläne eingeschriebenen Verhaltensmodelle.“¹⁵

V. Medien kurzschließen

„So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“

Robert Musil¹⁶

Was geschieht, wenn die Antennen nicht mehr senden und nichts mehr empfangen, sondern wie archäologische Funde in einer Vitrine hängen – dünne Figuren mit kleinen Köpfen in den Strudeln der Datenströme? Bogomir Ecker ist Archäologe wider Willen. Er denkt in Wahrnehmungsschichten und Wahrnehmungsschleifen. Er handelt wie ein Kundschafter, der akribisch die Komplikationen freilegt, die eine medial erweiterte Wahrnehmung zu erdulden hat. Neugierig, aber auch melancholisch beschreiben seine hörenden Seher und sehenden Hörer eine Welt, die in Loops gefangen ist, deren Zweck es ist, die Dauermassage durch die Medien am Laufen halten. Schließlich gilt: Das Medium ist „message“ und „massage“, Botschaft und Stimulans. Es informiert und es massiert uns ohne Unterlass. Nur wenn es mit der Einbildungskraft und dem Möglichkeitssinn kurzgeschlossen wird, zeigt sich das System, das die Wirklichkeit formt.

Was also, wenn die Sender und Empfänger, die Recorder und Scanner ausfallen und die Kühltruhen, in denen sie zu eisiger Ruhe gebettet sind, nicht mehr kühlen, weil ein Kurzschluss sie zumindest symbolisch lahmgelegt hat? Werden die Dinge heimkehren aus ihrem Exil? Werden sie wieder mehr sein als bloße Waren? Werden sie mit einem Mal in neuem Licht vor uns stehen und uns lehren, wie wir mit uns selbst umzugehen haben, damit uns ihr Schicksal erspart bleibt? Oder haben Medien und Ökonomie längst einen Fluch über uns verhängt, der sich beschreiben und analysieren, aber nicht brechen lässt?

Noch, so lehren Eckers Werke, verfügen wir über genügend Möglichkeitssinn, um uns vorstellen zu können, dass es ganz andere Bilder und ganz andere Erfahrungen gibt als die, die uns ein Programm vorschreibt. Erfahrungen, die weder auf einen Bildschirm passen noch unter einen Geldschein. „Sehen Sie“, schreibt Julien Offray de La Mettrie, „diesen Vogel auf dem Zweig, er scheint immer bereit davonzufiegen; ebenso verhält es sich mit der Einbildungskraft.“¹⁷ Wie lange aber werden die Reserven reichen? Der Kampf der Produktivkräfte

um die Vorherrschaft tobt schon eine ganze Weile. Von einer schlichten Opposition – hier die Produkte der Medien (von denen McLuhan behauptet, sie hätten die alten Produktivkräfte abgelöst), dort die Phantasmen der Einbildungskraft – kann ebenfalls nicht die Rede sein. Denn auch die Einbildungskraft, will sie sich artikulieren, ist auf Medien angewiesen. Das macht die Sache kompliziert. Alles dreht sich im Kreise. Selbst der Sprung über die Rampe endet für potenzielle Selbstmörder bei einem Paradox. Der Schrei, auch wenn er stumm bleibt, aber kommt direkt aus dem Gehirn: Bogomir Ecker hat dem Hirn einen entsprechenden Trichter aufgesetzt. Was geht hinein, was kommt heraus? Die Ohren lauschen und die Augen sehen. Die lauschen können, lauschen, und die sehen können, sehen. Marshall McLuhan aber, der Propagandist der Medienmassage, zitiert überraschend Meister Eckhart: „Einzig die Hand, die auslöscht, kann die Wahrheit schreiben.“¹⁸

¹ Erhart Kästner, *Aufstand der Dinge, Byzantinische Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main 1976, S. 160/161.

² Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978, S. 138.

³ Ibid.

⁴ Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *Das Medium ist die Massage, Ein Inventar medialer Effekte*, zusammengestellt von Jerome Agel, Stuttgart 2011, S. 44. Die Originalausgabe „*The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*“ ist 1967 erschienen.

⁵ Vgl. Jochen Hörisch, *Der Sinn und die Sinne, Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt am Main 2001, S. 22 ff.

⁶ Hörisch, S. 23.

⁷ McLuhan, Fiore, a.a.O., S. 84.

⁸ Ernst Bloch, *Spuren*, Frankfurt am Main 1969, S. 201/02; vgl. auch: Giorgio Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin 2003, S. 51.

⁹ vgl. Heinz von Foerster, *Kybernetik*, Berlin 1993, S. 89.

¹⁰ Vgl. Heinz von Foerster, *Short Cuts*, Frankfurt am Main, 2001, S. 6/7.

¹¹ Giorgio Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin 2003, S. 52/53.

¹² Agamben, S. 53.

¹³ Vgl. Agamben, S. 54.

¹⁴ McLuhan, Fiore, a.a.O., S. 26.

¹⁵ Baudrillard, a.a.O., S. 22.

¹⁶ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Kap. 4, Hamburg 1952, S. 16.

¹⁷ Julien Offray de La Mettrie, *L'homme machine, Die Maschine Mensch*, Französisch – Deutsch, übersetzt und herausgegeben v. Claudia Becker, Hamburg 2009, S. 69.

¹⁸ McLuhan, Fiore, S. 147.