

---

Steffen Greschonig

## Divination Lost

*Blickauslöschung von Geschöpf und Schöpfer in  
E.T.A. Hoffmanns »Sandmann« und Ridley Scotts »Blade Runner«<sup>1</sup>*

---

*I. Vom Blick des »Menschen« auf sich selbst.* – Die Angst des Menschen, daß sich seine Maschinenschöpfung gegen ihn richten könnte, hat im Motivkomplex des Auges einen wesentlichen Bezugspunkt. So eröffnet E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* jenes poetologische Feld, das Ridley Scotts *Blade Runner* unter verkehrten Vorzeichen zum Fanal für das »göttliche« Auge des (Maschinen)Schöpfers werden läßt. Während im romantischen Nachtstück Hoffmanns die Menschmaschine Olympia vom Ingenieur ihrer Hardware der Augen und damit einer imaginierten Einsichtsfähigkeit beraubt wird, ist es im postmodernen Zukunftsentwurf Scotts die Maschine in Form des Replikanten, der seinen Schöpfer zunächst blendet und schließlich gar tötet, indem er ihm die Augen in den Schädel drückt. Im Hinblick auf den prämedialen Vorläufer des *Sandmann* verkehrt Scott in einem chiasmatischen Motivzitat nicht nur das Gewaltverhältnis von Geschöpf und Schöpfer, sondern auch die Stoßrichtung des Gewaltaktes.

Wenn sich die Fortschreibung von Kants Kritik in der Anthropologie mit der Grundfrage »Was ist der Mensch?«<sup>2</sup> doch wenigstens auf die biologischen und rein kognitiven Bedingungen der Spezies *homo sapiens* beschränkt hätte, um wie vieles einfacher wäre es (bei aller Schwierigkeit), das wenigstens einmal zu umreißen, was menschliches Sein im psycho-physischen Sinne heute – bald vier Jahrhunderte nach Descartes – ausmachen könnte. Doch steht nicht einfach nur die Physis des Menschen seiner – wie wir seit Karl Philip Moritzens *Erfahrungsseelenkunde* ahnen, spätestens aber seit Freud (zu) wissen (glauben) – ebenfalls nahezu undurchdringlich komplexen Psyche gegenüber. Vielmehr schafft der Entwurf eines genuin »menschlichen«, transzendentalen Subjekts, das sich nicht nur selbst beschreibt, sondern über die Bedingung der Möglichkeit seiner Erkenntnis nachsinnt, etwas Drittes.<sup>3</sup> Dieses Dritte<sup>3</sup>, der epistemologische Entwurf des »Menschen«, ist alsbald schon einem Ende preisgegeben. Dennoch steht er als Phantasma weiterhin zur Disposition. Das Postulat der Einheit des Menschen als Subjekt ist spätestens von jenem Augenblick an hinfällig, von welchem an der Entwurf zerrissen wird von der Vielzahl der Blicke, die aus verschiedenen humanwissenschaftlichen Perspektiven heraus sich anschicken, den »Menschen« sichtbar zu machen; oder, wie Michel Foucault es in seinem apokalyptischen Bild vom Ende des Menschen lakonisch formuliert:

---

»Man kann wohl wetten, daß der Mensch verschwinden würde wie am Saum des Meeres ein Gesicht aus Sand.«<sup>4</sup> Ein diskursanalytischer Befund, der – schon bald eingetreten – jedoch niemals zur Revision des ursprünglichen Entwurfs geführt hatte.

Doch brachte die Ausdifferenzierung der Wissenschaften vom Menschen stets auch Versuche eines reflektorischen Nachvollzugs der »conditio humana« mittels der Automate, der Menschmaschine, des Roboters, Androiden oder Cyborgs im Raum der Literatur mit sich; eines Nachvollzugs allerdings, der die Maschine als Mensch zwar durchaus psycho-physisch radikaler anzudenken wagte als in außerliterarischen Diskursen, im Hinblick auf das Tertium seines epistemologischen Entwurfs, der »Einheit des Menschen als Subjekt« aber niemals eine allzu heftige Gegenrede anschlug. Gerade aufgrund der Labilität des Humanentwurfs blieb dieser ultimative Selbstzweck der letzten zwei Jahrhunderte auch im literarischen Gegendiskurs bis zu einem gewissen Grad tabu. Und auch der Posthumanismus, der in abenteuerlicher Science-Fiction-Manier sich anschickt, die Differenz von Maschine und Mensch nahezu vollständig und für alle Zukunft hinwegzureden, referiert noch auf den Menschen als epistemologischen Entwurf. Das Phantom des Menschen geistert sogar noch durch die Rede von Rodney A. Brooks, Direktor des Instituts für »Artificial Intelligence« am *Massachusetts Institute of Technology*. »Gegen Ende des letzten Milleniums begannen wir, uns auf unsere Maschinen zu verlassen. Im neuen Millenium werden wir zu unseren eigenen Maschinen, wir müssen uns nicht vor den Maschinen fürchten, denn wir, die menschlichen Maschinen, werden ihnen, den maschinellen Maschinen, immer einen Schritt voraus sein. Wir werden nicht unser Selbst herunterladen, sondern uns in Maschinen verwandeln.«<sup>5</sup>

Auch hier darf Maschine als integrative Einheit nicht wirklich erfolgreicher sein als der Mensch. Und damit auch nicht wird, was nicht sein darf, bekommt bei Brooks das epistemologische Relikt, sozusagen der humane Restbestand, Mythos und Gnosis als restriktive Elemente zur Seite gestellt.<sup>6</sup>

Im literarischen Gegendiskurs gilt und galt lange Zeit zumindest folgendes. Je leistungsfähiger und ähnlicher die Maschine dem Menschen (oder der Mensch der Maschine) wird, sieht sich die vermeintliche Krone der Schöpfung auch die eigene Insuffizienz als subjektive Einheit um so eindringlicher vor Augen geführt. Die Labilität des Menschen als epistemologischer Entwurf macht es dem vermeintlichen Gattungswesen zunehmend schwer zu unterscheiden, wo denn eigentlich die Grenzen zwischen ihm und der Maschine im Sinne einer integrativen subjektiven Einheit liegen könnten.

Die Angst, die Maschine nicht mehr von sich selbst unterscheiden zu können, ist nicht neu. Sie hat im Auge einen fundamentalen Bezugspunkt. Welchen Blick kann der Mensch (mit welchem Sehapparat) in die Welt schweifen lassen, wenn er Furcht haben muß, daß die wahre Einsicht, das erkennende

Sehen möglicherweise bald nurmehr die Maschinen haben werden; daß jene von ihm geschaffenen Geschöpfe (nicht nur) den Blick gegen ihren Schöpfer richten, sondern, sich selbst als neue Krone einer Schöpfung (zweiten Grades) definierend, ihm gar den Rang ablaufen könnten? Der Mensch, der sich bereits den (wenn auch durch den christlichen Ikonoklasmus verschleierten) Blick auf seinen Schöpfer durch die Hybris des transzendentalen Subjekts gehörig verbaut hatte, läuft alsbald Gefahr, das Duell der (Ein)Sicht gegen die Apparaturen der eigenen Schöpfung zu verlieren. Diese Gefahr drückt sich im Kulturskeptizismus der Romantik wie in der Science-Fiction des ausgehenden 20. Jahrhunderts gleichermaßen aus; und das, lange bevor in den virtuellen Realitäten der Netzwelt der Posthumanismus eingeläutet wurde.<sup>7</sup>

2. »Der Sandmann«. – Unter diesem Fokus wird *Der Sandmann* E.T.A. Hoffmanns als Allegorie eines Kastrationskomplexes<sup>8</sup> verstehbar; ein Komplex, der im Motiv des Blicks<sup>9</sup> (bzw. der Verhinderung oder Auslöschung des Blicks und der Entfernung seines organischen Bezugspunkts, des Auges) einen literarischen Ausdruck findet. Bereits im mittlerweile nahezu zwei Jahrhunderte alten phantastischen Entwurf Hoffmanns ist das Auge als Medium des Sehens ein Organ vermeintlich aufgeklärter Einsicht, dessen subversives Potential sich in dem künstlichen und in funktionaler Hinsicht lediglich imaginären Sehapparat der Maschine Olimpia versinnbildlicht.

Wenn aber in der augenscheinlichen Blindheit das Vermögen zur wahren Einsicht begründet liegt,<sup>10</sup> so ist es im *Sandmann* der scheinbar offensichtliche Sehstrahl und sein Organ, der als per se blindes Objekt zum Projektionsort des (nach Freud wissen wir: vergeblichen) Strebens nach einem tieferen, über das der Aufklärung hinausgehenden Wissens wird, das einerseits in den Wahn und andererseits in die literarische (Selbst)Bespiegelung führt. Zur Disposition steht bei diesem Unterfangen auch die Frage, ob und inwieweit der Blick eines künstlichen Auges auf seinen Schöpfer, den Menschen, zurückwirkt.

In einer Freudianisch/Lacanschen Lektüre resümiert Georg Christoph Tholen die Quintessenz des *Sandmann* im Hinblick auf das in dieser Erzählung verhandelte Dispositiv des Sehens: »Das Kind Nathanael wähnt – so erfahren wir aus seinen Briefen an seine Verlobte Klara und deren Bruder Lothar – in dem nächtlichen, sich heimlich einschleichenden Gast seines Vaters den grausamen Sandmann verkörpert. Von diesem erzählt man, er hole sich von den »unartigen Menschenkindlein« die blutigen, herausgesprungenen Augen, die von seinen eigenen Kindern mit ihren krummen Schnäbeln ausgepickt würden. Im Arbeitszimmer seines Vaters eines Abends sich versteckt haltend, erblickt Nathanael den Advokaten Coppelius, der mit dem Vater in der schwarzen Höhlung des Herdes alchemistische Experimente unternimmt. Coppelius will dem durch seinen Aufruf »Augen her« erschreckten und erstarrten Nathanael die Augen her-

ausreißen, was der Vater jedoch verhindert. Nathanael wird krank, der Vater verunglückt bei einem weiteren Experiment tödlich und Coppelius verschwindet. Die Erinnerung an die Kindheit wiederholt sich in seinem Studentenleben, als er in einem italienischen Optiker namens Coppola, der mit dem Ausruf ›Sköne Oke!‹ Brillen und Lorgnetten zum Kauf anbietet, den verhassten Coppelius wiederzuerkennen glaubt. Mit dem von Coppola abgekauften Perspektiv erblickt Nathanael in der gegenüberliegenden Wohnung des Physik-Professors Spalanzani dessen schweigsame und schöne Tochter Olimpia, sich unrettbar in sie verliebend und seine verständige Braut Klara darüber vergessend. Als er Zeuge eines um Olimpia, einer menschenähnlichen Automate, gehenden heftigen Streits zwischen Coppola und Spalanzani wird, wirft letztgenannter ihm Olimpias blutige Augen an die Brust. Nathanael bekommt einen wiederholten Wahnsinnsanfall. Nach scheinbar endgültiger Genesung besteigt er mit der von ihm wiedergewonnenen Klara den hohen Turm einer Stadt, sieht eine graue Gestalt sich nähern, erblickt aber durch das Fernrohr Klaras Gestalt und wird, nachdem er sie angeblickt hat, wahnsinnig. Er will sie vom Turm stoßen. Klara aber wird von Lothar gerettet, Nathanael identifiziert unten auf dem Marktplatz Coppelius und springt in den tödlichen Abgrund. Klara findet mit einem anderen Mann – so der recht lapidare Schluß dieses ›Nachtstückes‹ – ein verspätetes Familienglück.«<sup>11</sup>

Nathanael ist das Opfer eines Begehrens nach allumfassender, das Unbewußte mit einschließender Aufklärung – im Sinne Freuds und Lacans das Ding der Unmöglichkeit schlechthin –, das durch die mythische Figur des Sandmanns in die Schranken gewiesen wird. Die Kehrseite des Willens nach uneingeschränkter *Wahrnehmung* im ureigensten Wortsinne offenbart sich im Wahn, dem Nathanael verfällt.

Mit Coppelius alias Coppola bekommt der gute Schöpfer der Automate Olimpia, Spalanzani, eine böse Gestalt zur Seite gestellt, deren Macht vor allem deswegen auf den Rezipienten des Blicks der Olimpia, Nathanael, wirkt, weil sich dessen Augenangst in der Person des Brillen- und Lorgnettenhändlers perspektivisch zuspitzt. Zum einen erscheint es Nathanael nicht nur so zu sein, daß Coppola der Doppelgänger des Sandmanns Coppelius ist, der den Kindern die Augen auspickt, sondern zum anderen führt dessen Kunst, Okulare und künstliche, »mediale« Augen zu fabrizieren<sup>12</sup> zum Liebesobjekt der Olimpia.

Weil Coppola Spalanzani »Besitz« und Ruhm neidet, wird Olimpia in einem Streit, in dem es zu Handgreiflichkeiten zwischen beiden kommt, ihrer Augen beraubt. Nathanael wird, irrtümlich getroffen von den Augen Olimpias, die der schwerverletzte Spalanzani noch dem flüchtenden Coppola hinterherwirft, vom »Wahnsinn mit glühenden Krallen«<sup>13</sup> gepackt. Er verliert seine Urteilskraft über die Differenz von medialer und »realer« Wahrnehmung und büßt das letzte bißchen seines ohnehin nicht sehr ausgeprägten rationalen Bewußtseins ein;

eine Entwicklung, die letztlich dazu führt, daß er seinem Leben ein jähes Ende setzt. Das geschieht just in dem Moment, in dem er Coppola ein letztes Mal erblickt. Zwischenzeitlich scheinbar genesen, führt der panoptische Blick auf den Augenschöpfer der Olimpia zum Rückfall in den Wahn mit tödlichem Ausgang.

Dieser final-letale Blick Nathanaels ist paradoxerweise durch das Perspektiv, das Coppola ihm verkauft hat, enggeführt und läßt damit mediale Sehhilfe und Bild allegorisch korrespondieren. Schließlich ist das, was der schon Todgeweihte zuletzt erblickt, Coppola, als perspektivisch vergrößertes Bild, der mystische Bezugspunkt des Mediums. In seiner Person werden Blick und organologische Referenz (Lorgnette, Brille, Okular, Perspektiv und schließlich auch Olimpias Augen) allegorisch gebündelt. »Seine« Augen, die Olimpia ihren »himmlischen«, jenseits des Logos liegenden Blick gaben,<sup>14</sup> sind die Bedingung der Möglichkeit für die »Projektion des Selbst«<sup>15</sup> seitens Nathanael. Dessen Wahrnehmung der Maschine als Mensch manifestiert sich schließlich am Auge als Seh- bzw. Blick-Organ. Mit seinem anti-aufklärerischen Wahn und Hang zur literarischen Rechtfertigung verschmilzt bei Nathanael begehrtes Imaginäres und Realität(wahrnehmung). Seine mystisch-phantasmagoretische Wahrnehmung versteht den Verlust der Augen Olimpias als antizipatorischen Verlust der eigenen (Ein)-Sicht(s)fähigkeit. In diesem Sinne fügt der Verlust *der* Wahrnehmung trotz medialer Surrogate den Narzißtischen Kränkungen<sup>16</sup> der Moderne eine weitere hinzu: die Mediale. Doch auch schon bevor Nathanael dem Wahn anheimfällt, begehrt er mit der literarischen Verarbeitung seines Kindheitstraumas, der Bedrohung seiner (Ein)Sicht(s)fähigkeit durch den Sandmann, gegen diese mediale Kränkung auf. Er kann und will Literatur und (eigenes) Leben nicht mehr trennen. Ein Umstand, dessentwegen er Clara gar verstößt. Schließlich weigert sich diese, Nathanaels Wahn mitzuvollziehen und steht als rationale Instanz für die Unübersetzbarkeit von dessen Schriften in einen außerliterarischen Diskurs.<sup>17</sup>

Bis zu jenem Punkt des Zusammenfalls von Realem und Imaginärem im agonalen Moment der Selbstausslöschung (Nathanaels) macht es aber durchaus Sinn, jene Warte des Wahnsinnigen und/oder Literaten einzunehmen, die Clara sich zu erklimmen weigert. Schließlich werden von dieser aus Blick und Auge in einer chiasmatischen Verkehrung des objektiven Bezugspunktes zum Urmotiv des Begehrens der Maschinen nach »menschlichem« Leben. Wenn Nathanael Olimpias Augen zunächst »gar seltsam starr und tot«<sup>18</sup> erscheinen, ihm wenig später aber voll »Liebe und Sehnsucht entgegenstrahlen«<sup>19</sup>, sind nicht einfach nur Mechanismen von (Selbst)Täuschung und (Liebes)Wahn am Werk. Wenn es Nathanael scheint, daß aufgrund seines Blicks durch Coppolas Perspektiv »nun erst die Sehkraft [Olimpias] entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger [...] die Blicke [flammen]«<sup>20</sup> und er wenig später Olimpia beim Ball

zum Tanzen auffordernd einen »grausigel. . . In Todesfrost«<sup>21</sup> durch den starrenden Blick in deren Auge in »Liebe und Sehnsucht« verwandelt, scheint innerhalb dieser paradigmatischen Sichtweise der Moment eines göttlichen Schöpfungsaktes auf, der die Schleiermachersche Divination vorexerziert. Dem Verliebten war es, »als fing an in der kalten Hand [der Automaten] Pulse zu schlagen und des Lebensblutes Ströme zu glühen.«<sup>22</sup>

Friedrich Daniel Ernst Schleiermachers theologische Vorlesungen, die, zwischen 1810 und 1830 gehalten, in die gleiche Zeit wie die Entstehung (1815) und Veröffentlichung (1817) des *Sandmann* fallen und die als Nachlaßedition unter dem Titel *Hermeneutik und Kritik* von seinem Schüler Friedrich Lücke herausgegeben wurden, stellen den Prozeß des Verstehens als Prinzip einer allgemeinen Theorie des Verstehens<sup>23</sup> heraus. Diese auf der menschlichen Rede basierende Hermeneutik, der im allgemeinen nur schwer ein Ort zuzuweisen ist, ist dabei im wesentlichen von zwei Momenten geprägt. Sie ist sowohl eng mit der Sprache in ihrer diachronen Dimensionierung verbunden, zudem ist sie Teil des individuellen Denkens, das für das Verstehen aus der Subjektivität und der Einfühlung heraus steht. Beide Momente sind aber nicht voneinander zu trennen; für Schleiermacher sind sie »ineinander«<sup>24</sup>. Schleiermacher stellt durch die Verknüpfung der Sprache, repräsentiert durch die »grammatische Auslegung«<sup>25</sup>, mit der »psychologische«<sup>26</sup> Auslegung eine Beziehung zum Denken (und damit zu Bewußtsein und menschlicher Intelligenz) her. Die Durchschlagskraft dieser Verbindung manifestiert sich im Konzept der Divination, der (Wieder)Erweckung der Schrift zur Rede durch den Leser. Für den Blick bedeutet das, daß dieser als hermeneutisches Instrument gedacht werden kann, der das Materielle der Schrift in eine imaginäre Bildlichkeit überführt.<sup>27</sup>

Was bei Schleiermacher der (Dicht)Kunst attestiert wird, ist gleichsam revolutionär, wie im Hinblick auf das Verständnis juristischer oder religiöser Spezialhermeneutiken nahezu ketzerisch: »Die Kunst kann ihre Regeln nur aus einer positiven Formel entwickeln und diese ist ›das geschichtliche und divinatorische I. . . I (profetisch) objektive und subjektive Nachkonstruieren der gegebenen Rede.«<sup>28</sup> Plötzlich scheint das Unmögliche möglich zu sein: »die Rede zuerst ebensogut und dann besser zu verstehen als ihr Urheber.«<sup>29</sup> In diesem Sinne ist das Verstehen als Akt der Schöpfung nicht mehr nur auf der Seite des Produzenten verortet, sondern mindestens in gleichem Maße auf der Seite des Rezipienten.

Nicht mehr Spalanzani und Coppola sind demnach die Schöpfer der Automate Olympia, sondern Nathanael ist es, der die Maschine durch seinen divinatorischen Blick zum Leben erweckt. Allerdings ist dieser Divinationsakt durch ein Mißverstehen als grundsätzlich nicht unterzubewertender Aspekt des Verstehens gekennzeichnet. »Das Mißverstehen ist entweder Folge der Übereilung oder der Befangenheit. Jene ist ein einzelner Moment. Diese ist ein Fehler, der

tiefer steckt. Es ist die einseitige Vorliebe für das, was dem einzelnen Ideenkreis nahe liegt, und das Abstoßen dessen, was außer demselben liegt. So erklärt man hinein oder heraus, was nicht im Schriftsteller liegt.«<sup>30</sup>

Das Begehren nach einem Selbstentwurf als Subjekt, das Nathanael auf Olimpia projiziert,<sup>31</sup> impliziert ein Mißverstehen dessen, was Spalanzani und Coppola als produktives Schöpfungsduo mit Olimpia geschaffen haben. Das »Räderwerk«<sup>32</sup>, die Maschine wird durch den falschen Divinationsakt zum lebendigen Gegenüber. Die fälschliche Transformation des Imaginären ins Reale ist nicht nur Auslöser für die Verwechslung des Lebendigen mit dem Mechanischen (Clara versus Olimpia), sondern läßt Nathanael das faktisch Mechanische als Lebendiges *miß*verstehen. Die Rezeption des sich mechanisch manifestierenden Imaginären als lebendiges Reales ist eine metaphorische Fehlleistung, die als Lebensentwurf letztlich scheitern muß. Im Raum der Literatur verbleibend, ist dieses Mißverstehen aber die Bedingung der Möglichkeit eines Gegen diskurses, der zumindest den Horizont all jener erweitert, die von Nathanaels medialer Blindheit erfahren. Der sich an den günstigen Leser wendende Erzähler bringt dies mittels eines fiktiven Zitats auf den Punkt. »Der Professor der Poesie und Beredsamkeit nahm eine Prise, klappte die Dose zu, räusperte sich und sprach feierlich: ›Hochzuverehrende Herren und Damen! merken Sie denn nicht, wo der Hase im Pfeffer liegt? Das ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher! – Sie verstehen mich! – Sapienti sat!«<sup>33</sup>

Nicht frei von romantischer Ironie, die eigene Position wiederum reflektorisch zur Disposition stellend und unter Karikatur des Standesdünkels begibt sich der Text in eine Meta-Position, die das Geschilderte noch weiter von Nathanaels (»mißverstehender«) Haltung distanziiert. Dessen Verwechslung von »techné« und »bios«, die Übertragung des zweitgenannten Aspekts auf den ersten,<sup>34</sup> zeigt auf allegorische Weise, inwiefern Maschine und Mensch in einem Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit zu denken sind. Der Kantsche Entwurf vom Menschen als »empirisch-transzendente Dublette«<sup>35</sup>, die aus ihrer subjektiven Perspektive heraus auf sich selbst als Objekt referieren muß und dieses beschreiben soll, ist – wie seit Foucaults *Les mots et les choses* der Vorwurf nachhallt – ein Ding der Unmöglichkeit. Nathanael versucht das erst gar nicht mehr. Er projiziert sein Begehren nach Subjektivität auf Olimpia und stellt sich damit als erzähltes Objekt zur literarischen Disposition. Als (literarischer) Gegenentwurf zum Subjektdenken der Aufklärung impliziert die Objektivierung des eigenen Lebens zunächst eine Abwendung »von allem was lebendig ist«<sup>36</sup>, um dann aber nicht – wie Erich Fromm behauptet – »alles Leben in Dinge«<sup>37</sup> zu verwandeln, sondern die Maschine als mechanische Schöpfung des Menschen im Sinne einer Schöpfung zweiten Grades zur Fortschritt (sic!) des Humanen werden zu lassen. Die Definition Max Webers der Maschine<sup>38</sup> vorwegnehmend und in ihrer Konsequenz fortführend, wird im Reich des Imaginären

die unbelebte Materie als schöpferisches Produkt menschlichen Geistes durch den Wahn als einem spezifischen Akt des Mißverstehens belebt. Als Allegorie steht dieser Akt damit zum einen für die faktische Nichtintegrationsfähigkeit des Subjektentwurfs der Aufklärung in die soziale Ordnung einer vorseheinenden Moderne, zum anderen für ein über die Douanenlinien der Aufklärung hinausgehendes Möglichkeitsdenken, das den Geniegedanken als Schöpfungsgedanken zweiter Ordnung hochhält. Nathanaels Blick auf die Menschmaschine Olympia scheint bezüglich der zweitgenannten allegorischen Transformation seltsam prophetisch. Reflektiert er doch die Imperfektionen aufklärerischer Humanität und verweist auf Differenzen und anthropologische Konstanten zwischen »Mensch« und dessen Schöpfung (zweiten Grades), der Maschine.

3. »*Blade Runner*«. – Mit dem *Sandmann* ist ein Prozeß eingeleitet, in welchem nicht nur der verbleichende Entwurf des Menschen vor allem im Reich des Imaginären einer Infragestellung preisgegeben wird, sondern mit dem zunehmend auch die Grenzen von Physis und Psyche überschritten werden. Auch in diesem Sinne wachsen Mensch (diesmal nicht als epistemologischer Entwurf, sondern als psycho-physisches Leib-Seele-Tier) und Maschine zusammen.<sup>39</sup> Doch gerade an dieser Stelle kommt in einer Art Rückkopplung wieder das Phantom des Menschen als epistemologischer Entwurf ins Spiel. Ist es doch ein Hybrid aus Maschine und Mensch, das für sich beansprucht, was der Mensch für sich niemals einlösen konnte: autonome Selbstbeschreibung und Lebensgestaltung. Trotz oder gerade wegen der epistemologischen Bedingtheit all dessen, was den Menschen als wissenschaftliches Objekt ausmacht, nimmt nun auch dessen Schöpfung, die Maschine, die normativen Implikationen des Entwurfs – seine »menschlichen« Werte – für sich in Anspruch. Die Konturen des Menschsein verschwimmen also in psycho-physischer als auch in epistemologischer Hinsicht immer mehr.

Auch in Ridley Scotts *Blade Runner* ist das Auge Schlüsselmedium und Projektionsfläche des Begehrens. Während der *Sandmann* noch über die Differenz von (richtiger versus falscher) Wahrnehmung und Bewußtseinsbildung, zwischen Divination und Mißverstehen verfügt, ist es in *Blade Runner* der Schöpfer der Maschinen selbst, Dr. Tyrell, der seiner Schöpfung (als »göttliche« Schöpfung zweiten Grades) den Platz räumen muß. Sein Blick ist es, der durch den Replikanten Roy Batty in einem gnostischen Moment der Auslöschung unterworfen wird. Während am Morgenrauen der Moderne »Menschenkindlein« und mediale Schöpfung lediglich der Gewalteinwirkung des Mythos (*Sandmann*) ausgesetzt werden, findet sich dieses Gewaltpotential in der Postmoderne auch auf der Seite der Maschinen wieder. In Scotts Film verfügt die Maschine gar über eine mythische Erbmasse; eine Erbmasse, die durch Programmierung die vermeintliche Differenz zwischen biomechanischer Maschine und Mensch in



seiner dualistischen Bedingtheit auflöst. Bedingung der Möglichkeit zu dieser Humanisierung der Maschinen ist aber zunächst eine Verselbständigung der von der Tyrell-Corporation geschaffenen Androiden, die in den erdfernen Kolonien einer düsteren, vom Atomkrieg weitgehend verwüsteten Welt Sklavenarbeit leisten. Deren Software hat das Potential, Gefühle zu induzieren, und verschafft den sogenannten »Replikanten« eine Handlungsfreiheit, die über die Rationalität der bloßen (von Descartes erstmalig beschriebenen) »res cogitans« hinausgeht. Mensch und Maschine werden nicht nur mechanistisch ineinander gedacht. Vielmehr wird der Maschine – insofern sie Erinnerung und Gefühl selbst zu generieren in der Lage ist – ein Status zugewiesen, dessen göttlicher Schöpfungsakt offenkundig zu sein scheint und nicht – wie bei Descartes – mehr oder minder kleinlaut vorausgesetzt wird. Transzendenzbegehren und Gnosis sind ein wesentlicher Teil des Scottschen Replikantendiskurses. Das Problem dabei ist nur folgendes. Die Replikanten generieren ihre Gefühle mitnichten selbst. Diese basieren auf »Plug-in's« von Erinnerungen, die die Software-Ingenieure der Tyrell-Corporation »wirklichen« Menschen (beispielsweise Tyrells Nichte)<sup>40</sup> entnommen und den Replikanten implementiert haben, um diese damit besser steuern und beherrschen zu können. In dieser Hinsicht ist der Replikant wiederum nur (ganz im Sinne Descartes) die mechanische Schöpfung des Menschen mit einer nur mittelbaren Verbindung zu dessen Schöpfer, Gott.

Doch zunächst einmal zum Plot des Films. Für die in den erdfernen Kolonien arbeitenden Replikanten besteht ein Verbot, an den Ausgangspunkt ihrer Erschaffung, die Tyrell-Corporation im Los Angeles des Jahres 2019, zurückzukehren. Dieses Verbot wird von einer Gruppe von rebellierenden Replikanten und ihrem Anführer, Roy, mißachtet; ein Verhalten, das von der Corporation und den Ordnungsinstanzen als Verbrechen geahndet und gewöhnlich durch »Blade Runner, Läufer!...! wie ihr Name sagt, »auf des Messers Schneide«<sup>41</sup> verfolgt wird. Deren Aufgabe ist es, die außer Kontrolle geratenen Replikanten zu eliminieren. So wird im konkreten Fall auch der ehemalige Blade Runner Rick Deckard schon kurz nach der gewaltsamen Entführung der Weltraumfähre durch die rebellierenden Replikanten mittels (Polizei)Gewalt ins Zentrum der Tyrell-Corporation verfrachtet, wo er auf deren Chef und Schöpfer der Replikanten, Dr. Tyrell, trifft. Fürchtet Tyrell doch zu Recht, daß die Rückkehr seiner Geschöpfe auf die Erde mit einigem Unheil verbunden sein könnte.

Doch gibt es auch in der Zentrale der Firma Replikanten. So führt Deckard auf Geheiß Tyrells bei dessen weiblicher Angestellten Rachel einen »Turing-Test«<sup>42</sup> durch und ist gleichsam fasziniert wie irritiert von dessen Ergebnis, kann er sich doch selbst nicht mehr sicher sein, zur humanen Spezies zu gehören. Erst nach über hundert »menschlich« beantworteten Fragen gerät Rachel in den Verdacht, kein Mensch zu sein. Und tatsächlich bestätigt Tyrell nicht

nur diese Vermutung, sondern gibt Deckard gar einen Einblick in die »Subjektprogrammierung und Bewußtseinskontrolle«<sup>43</sup> der Replikanten durch die Tyrell-Corporation:

- Deckard: She's a replicant, isn't she? [...] She does not know?! [...]  
Tyrell: She's beginning to suspect, I think.  
Deckard: Suspect? How can it not know what it is?  
Tyrell: Commerce, is our goal here at Tyrell. More human than human is our motto. Rachel is an experiment, nothing more. We began to recognize in them strange obsessions.  
After all they are emotional inexperienced with only a few years in which to store up the experiences, which you and I take for granted. If we give them the past, we create a cushion or pillow for their emotions and consequently we can control them better.  
Deckard: Memories. You're talking about memories.<sup>44</sup>

Das Problem der Simulation von Bewußtsein und menschlicher Intelligenz offenbart sich genau an jenem Punkt, wo aus dem bloßen Erinnerungsspeicher einprogrammierter Daten, einem per se »toten« Gedächtnis, ein autoreferentielles, sich selbst steuerndes »lebendiges« System als Bewußtseinskomplex eines Replikanten fungieren soll. Die Simulation von Gefühl und Lebensgeschichte führt gerade nicht zur intendierten Steigerung der Leistungsfähigkeit und damit zur ökonomischen Optimierung, sondern unterminiert die (durch Registererweiterung) angestrebte erweiterte Kontrolle der hybriden Menschmaschinen. Letztendlich wirkt deren ursprüngliche, auf vier Jahre eingestellte Lebenserwartung in der Tiefenstruktur der ihrer Software zugrunde liegenden Matrix auch gegen ihren Schöpfer. Das Aufbegehren gegen den frühen Tod, der als dunkle Ahnung das »Bewußtsein« in zunehmendem Maße verändert, wird auch zur Bedrohung für das Leben des Konstrukteurs. Vermag dieser doch weder die entfesselten Maschinen von deren (nicht einprogrammierter) Entschlossenheit abzubringen, noch kann er aus bio-technischen Gründen überhaupt das Leben der von ihm geschaffenen Kreaturen verlängern.

Im Dialog zwischen dem nach »mehr Leben« strebenden Replikanten Roy und seinem Schöpfer, Dr. Tyrell, kommt die gnostische Prädisposition des Schöpfungsgedankens voll zum Tragen. Roy konfrontiert seinen Erzeuger (»maker«) nicht nur mit der gleichsam beleidigenden wie flehenden Forderung »I want more life, fucker!«, sondern mit der Frage nach der »conditio mechanica« der Replikanten im allgemeinen. An die akademische (»academic«) Diskussion bio-technischer Details schließt sich ein Sinndisput an, der sowohl auf seiten des Schöpfers wie des Geschöpfes von gnostischen Momenten durchsetzt ist.

Tyrell: You're made as well as we could make you.  
Roy: But not to last.  
Tyrell: The light that burns twice as bright, burns half as long.  
And you have burned so very brightly, Roy.  
Look at you. You're the prodigal son.  
You're quite a prize.  
Roy: I've done questionable things.  
Tyrell: Also, extraordinary things.  
Revel in your time!  
Roy: Nothing the god of bio-mechanics wouldn't let you in heaven  
for.<sup>45</sup>

Diesem durch und durch apokalyptischen Dialog folgt ein Akt »familiärer« Hinwendung des »verlorenen Sohnes« Roy zu seinem bio-mechanischen Erzeuger. Es ist nicht der Vater, sondern der Sohn, der in chiasmischer Verkehrung mit der Geste eines Kusses auf die Stirn von Tyrell zunächst scheinbar dem Willen zur Versöhnung des imperfekten Menschen mit seinem gleichsam unvollkommenen, weil so kalkuliert endlichem Geschöpf<sup>46</sup> Ausdruck verleiht. Doch täuscht der Replikant durch diese Geste Vergebung nur vor, überführt sie gar in einen Todesgriff, indem er nicht mehr von seinem »Vater« ablässt, sondern dessen Kopf um so kräftiger umfaßt. Schließlich gleiten seine Daumen unter die Brille Tyrells (Coppelius läßt grüßen!) und Roy beginnt, seinem Schöpfer die Augen in den Schädel zu drücken. Hiermit verkehrt sich das Motiv der herausgesprungenen Augen bei Olympia. Roy ist als »blonde(r), blauäugige(r) Übermensch«<sup>47</sup> ein Negativ des Sandmanns, das als luziferische Schöpfergestalt und Bezugspunkt medialen Sehens vom romantischen Skeptizismus Hoffmanns genährt wird. Des Replikanten Heimkehr als verllorener Sohn, dessen Ebenmäßigkeit – auch mag Frank N'Furters Geschöpf Rocky aus der *Rocky Horror Picture Show* prätextuell ebenso Pate gestanden haben wie das Herrenmensch-Phantasma der Nazis –, welche die Abscheulichkeit des Sandmanns konterkariert, steht nun für die gnostische Rache, die die Blickrichtung des Gegenüber durch Brachialgewalt ein letztes Mal nach innen wendet. Nicht Gott straft den Menschen wegen seiner Hybris, sondern sein Materie gewordener Geist wendet den Blick gegen das Humane und löscht darüber hinaus auch noch die Blickfertigkeit seines direkten Schöpfers aus, indem er ihn blendet und tötet.

Dieser von gnostischem Denken motivierte Moment des Todes läßt sich auf eine Formel bringen, die in letzter Instanz nicht nur auf Descartes zurückgeht, sondern auch dessen Annahmen potenziert. Gott schafft den Menschen, der als »res cogitans« maschinengleich funktioniert, gleichsam aber wiederum Maschinen kreierte, in denen seine *und* die Gesetze Gottes fortwirken. Diese biomechanische (auch für die Replikanten geltende)<sup>48</sup> Divinität, die eine Im-

plementierung menschlicher Gesetze in die Maschine ebenso impliziert, wie Gottes Übertragung der Naturgesetze mittels der *ideae innatae* auf den Menschen, wird als Position von Tyrell vor allem durch seine Rede vom verlorenen Sohn eingenommen. Der Mord Roys an Tyrell ist somit nicht nur ein Vater-, sondern auch ein Gottesmord. Selbst Maschine, ist bei Roy das gnostische Denken zwar Programm (im Wortsinne von der Tyrell-Corporation einprogrammiert), doch ist gerade die Angst vor der eigenen Seelenlosigkeit und damit auch Endlichkeit Motivation seines Handelns. Nach dem Mord am Schöpfungsvater bleibt ihm als Hoffnung nur, das autoreferentielle Potential seiner selbst als Maschine auszuschöpfen. Daß sich dieses in der Kürze der verbleibenden Zeit um so intensiver (»twice as bright«) entfaltet, entspricht ganz dem Credo einer Autopoiesis, das Friedrich Kittler formelhaft zusammengefaßt hat: »Idler Geist namens Software listl als Emanation der Hardware selber entstanden«<sup>49</sup>; nur daß es die Hardware selbst ist, die letztlich die Zerstörung von Geist und Körper der Replikanten zur Folge hat. Deren künstliche DNA (die »Software der Hardware«) ist so konstruiert, daß sich der Körper nach dem ihm vorgegebenen Zeitraum von vier Jahren selbst zerstört und damit auch unwiederbringlich sämtliche »Emanationen« des Geistes auslöscht.

Roy mag sich in dieses Schicksal mitnichten fügen. Er verkehrt die Situation und schickt sich an, den Olymp einer ontologischen Superiorität zu erklimmen, indem er – zumindest symbolisch – seine genealogischen Wurzeln kappt. Damit hat er seinem Schöpfer bis zum Zeitpunkt seines Todes ein genaueres Wissen um die eigene Endlichkeit voraus. Immerhin weiß er über seinen diesbezüglichen Status mehr als manch ein Mensch – zumindest als Deckard, der sich für einen Menschen hält, dennoch aber selbst Replikant ist.

Hier kommt das Dispositiv der Turing-Maschine wieder ins Spiel, die durch das Motiv eines vor allem zu Beginn und Schluß des Films auftauchenden Einhorn-Origamis eine Allegorisierung erfährt. Für Deckard (auch phonetisch verwandt mit Descartes), der zu Beginn aufhebt, was »sein Schutzengel oder Psychopompos, ein Cop namens Gaff, vor seiner Wohnungstür fallen gelassen hatte«<sup>50</sup>, wird dieses gefaltete Tierchen aus Silberpapier gar zum Symbol der Unsicherheit im Hinblick auf seine Humanität, konfrontiert es ihn doch mit der Wahrscheinlichkeit, daß er selbst ein Replikant ist.<sup>51</sup> Hatte er nicht kurz zuvor von einem Einhorn geträumt? Doch erst im Laufe des Films erschließt sich ihm und dem Zuschauer, was an Erkenntnis zu diesem frühen Zeitpunkt unmöglich ist. Er ist in einem gigantischen, über die Grenzen seiner Wahrnehmung hinausgehenden Turing-Test nicht Beobachter, nicht Fragender, sondern – ähnlich wie in jener Szene, in der er seine spätere Geliebte Rachel auf ihren ontologischen Status (Mensch oder Maschine) testet – selbst Versuchsobjekt.

Der Generalverdacht der Welt als Simulation<sup>52</sup> macht den Plot zum Dispositiv eines Simulationsverfahrens, innerhalb welchem sich niemand mehr seiner

ontologischen Position sicher sein kann. Imitation und mimetische Antizipation dessen, was einmal sein könnte, verschwimmen. In diesem Sinne gilt schon für die Konfiguration Turings wie auch die durch das Einhorn-Origami symbolisierte Instabilität anthropologischer Entwürfe im Film: »Die Ausblendung des je unterschiedlichen kategorialen Status der Mimesis, der Imitation oder Simulation führt [...] dazu, daß der »Als ob«-Charakter der Turing-Maschine (als Maschine der vollständigen Berechenbarkeit des Berechenbaren), der von Turing in seinen Schriften stets behutsam mitgedacht wurde, in eine ontologische Aussage übersetzt wird, die das Wesen des Menschen anthropologisch fixiert, um es – als solches – aufzuheben: die Rechenmaschine *ist* die Papiermaschine, die der Mensch *ist*.«<sup>53</sup>

Turing hebt seine Mensch und Maschine verbindenden, metaphorischen Bezüge hervor, wenn er schreibt: »Es ist möglich, den Effekt einer Rechenmaschine zu erreichen, indem man eine Liste von Handlungsanweisungen niederschreibt und einen Menschen bittet, sie auszuführen. Eine derartige *Kombination* eines Menschen mit geschriebenen Instruktionen wird »Papiermaschine« genannt. Ein Mensch, ausgestattet mit Papier, Bleistift und Radiergummi sowie strikter Disziplin unterworfen, ist in der Tat eine Universalmaschine.«<sup>54</sup>

In der Fortführung der Cartesianischen Perspektive durch Turing ist Deckard (ebenso wie die Replikanten) also in jedem Fall eine Universalmaschine, ist das Kriterium doch die kognitive Leistungsfähigkeit und nicht ein wie auch immer geartetes Transzendenzbegehren und/oder-Wissen. Kann doch auch der Mensch nicht von einem höheren Wesen *wissen* und sich in der Differenz zu diesem beschreiben. Selbst Descartes muß zugestehen, »daß die Gottesidee insofern ihr Fundament in uns selbst habe, als es eine *idea innata* sei, die von mir selbst stamme. [...] Ich kann sie zwar bilden, ohne etwas von Gottes Existenz zu *wissen*, aber nicht ohne daß Gott wirklich existiert.«<sup>55</sup>

Die menschliche Fähigkeit, ex nihilo eine Idee mit einem objektiven Gehalt zu bilden, ist demnach auch nach Descartes nicht möglich.<sup>56</sup> »Das heißt: wenn ich den Blick meines Geistes auf mich selbst richte, so sehe ich nicht nur ein, daß ich ein unvollständiges, von einem anderen abhängiges Ding bin, ein Ding, das nach Größerem und Größerem oder nach Besserem ohne Grenzen strebt, sondern zugleich auch, daß der, von dem ich abhängige, dieses Größere nicht nur in einer stets fortschreitenden Weise und der Möglichkeit nach, sondern wirklich unendlich in sich enthält – und also Gott ist.«<sup>57</sup>

Der Schöpferblick des Menschen auf seine Maschinenschöpfung ist damit nicht nur in der Hinsicht geprägt, als daß er in der Gegenrichtung verstellt ist, ihm ist ferner jenes göttliche Programm eingeschrieben, das Divinität noch auf die Maschine überträgt. Dagegen ist im Kantschen Verständnis des Menschen als »empirisch-transzendente Dublette« (Foucault) im Falle einer basalen Maschinenhaftigkeit Deckards die hinreichende Bedingung für das Subjekt,

das seine Wurzeln im christlichen Heilsdenken hat, unerfüllt, wenn dieses selbst nicht mit letzter Gewißheit über seine ontologische Position unterrichtet ist, zumindest nicht »weiß«, ob es Mensch oder Maschine ist.

Während Nathanael mit Schleiermacher noch in der sekundären Schöpferposition des Rezipienten gedacht werden kann, ist Deckard keinesfalls mehr Schöpfer. Dennoch ist er im allegorischen Sinne Descartes' eine Universalmaschine. Schöpfer der Hardware sind (wie auch beim *Sandmann* ihre intermedialen Vorläufer) die Akteure der Tyrell-Corporation, der »alte Asiate Chew«<sup>58</sup>, der das intertextuelle Erbe Coppolas antritt, und Tyrell selbst, der in Spalanzani den prätextuellen Vorläufer hat. Ihnen entgleitet die Kontrolle über ihre Schöpfung.

Innerhalb der fiktionalen Post-Apokalypse des Jahres 2019 scheint die Zeit des »neuen Menschen« auf Maschinenbasis, die der Posthumanismus postuliert, keinesfalls schon angebrochen. Vielmehr macht die gnostische Fundierung der Menschmaschinen und die Labilität des humanen Subjektentwurfs die Unterscheidung von Maschine und Mensch aus der Perspektive des Subjekts zunehmend unmöglich. Nach einem Kampf »auf des Messers Schneide« zwischen dem letzten, noch lebenden der aufständischen Replikanten, Roy, und Deckard, ist es die um ihre ontologische Position wissende Maschine, die in einem Akt der Barmherzigkeit einem als Mensch geglaubten Wesen (das letztlich auch ein Replikant ist)<sup>59</sup> das Leben schenkt und in einer poetischen Reflexion über den Verbleib der »eigenen« Lebenserinnerung restümiert: »All those moments will be lost in time, like tears in the rain. Time to die.« Wieder einmal regnet es, und es scheint, daß die Maschine nicht nur den Verlust der eigenen »Software« sondern auch Deckard als (aus ihrer Perspektive »letzten«, aus der Perspektive des Zuschauers möglicherweise »neuen«) Menschen betrauert.

Für Deckard selbst dagegen scheint die Frage nach einer eindeutigen ontologischen Positionierung weniger wichtig zu sein. Auch hat er keine Scheu vor der Maschine als Liebesobjekt. Im Gegensatz zu Nathanael ist seine Hinwendung zu Olympias Nachfolgerin, Rachel, aber nicht Folge des Wahns, sondern eines sich Einfindens in ein neue »conditio humana«. Dennoch wird Deckard als Universal-, Papier-, Menschmaschine und posthumaner Neuentwurf gleich wieder in seine poetologischen Schranken verwiesen. Während der *Blade Runner* am Schluß der ursprünglichen Kinofassung mit Rachel glücklich vereint aus dem heruntergekommenen Los Angeles in Richtung einer »paradiesischen« Landschaft zu fliehen vermag, ist das Ende des *Director's Cut* weitaus düsterer. »Als Deckard das Origami-Einhorn aus Silberpapier aufhebt, vor seinen Augen hin und her bewegt, schließlich zusammenknüllt und wegschnippt, hören wir Gaffs Stimme als *memory* aus dem Reich der Toten: *It's too bad she won't live. But then again, who does?*«<sup>60</sup> Rachel, die postmoderne Olimpia, wird – so suggeriert zumindest der *Director's Cut* – bald »sterben«. Im Gegensatz zu Hoffmanns Automate, die, durch die Mechaniker ihrer Hardware, Spalanzani und Coppola, der Augen be-

raubt, auch als imaginäres Geschöpf des wahnsinnigen Literaten Nathanael ein jähes Ende findet, wird Rachel dies wohl ihren eigenen »Tod« betreffend »sehen« Augen tun. Damit hat sie ihrem Schöpfer, Dr. Tyrell, einiges voraus.

### Anmerkungen

---

- 1 Dieser Aufsatz schließt an die Vorträge von Christoph Kappes (»Allegorische Körper. Dichtung und Naturwissenschaft bei E.T.A. Hoffmann«) und Raimar Zons (»Der durchlässige Mensch und seine Religion«) an, die im Rahmen der an der Volksbühne vom 23. bis 25.5.2003 abgehaltenen und vom DFG-Graduiertenkolleg »Körper-Inszenierungen« der FU Berlin ausgerichteten Tagung »Utopische Körper« grundlegende Gedanken für die Gegenüberstellung von *Sandmann* und *Blade Runner* vorformulierten.
- 2 Kants Kritiken bauen prinzipiell auf den folgenden vier Grundfragen auf, die als Feldbegrenzung der Philosophie verstanden werden können: 1. »Was kann ich wissen?« (Metaphysik), 2. »Was soll ich tun?« (Moral), 3. »Was darf ich hoffen?« (Religion), 4. »Was ist der Mensch?« (Anthropologie). Herbert Schnädelbach: *Die Philosophie und die Wissenschaften vom Menschen*, in: Clemens Bellut, Ulrich Müller-Schöll (Hg.): *Mensch und Moderne. Beiträge zur philosophischen Anthropologie und Gesellschaftskritik*, Würzburg 1989, S. 19, weist mit Kant darauf hin, daß im Prinzip all diese Fragen anthropologische Fragen sind, weil sich die ersten drei auf die letzte beziehen.
- 3 Hier erweist sich die (Denk)»Figur des Dritten«, seit April 2003 Leitfaden des gleichnamigen DFG-Graduiertenkollegs an der Universität Konstanz, als Möglichkeit, den Dichotomien des – trotz Dekonstruktion – immer noch recht strukturalistisch geprägten Denkens in weiten Teilen der Anthropologie zu entkommen.
- 4 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main 1971, S. 462.
- 5 Rodney A. Brooks: *Das Fleisch und die Maschine*, in: *FAZ*, 4.9.2000.
- 6 Vgl. Gerhard Gamm: *Über Menschen und Maschinen. Gibt es ein Kalkül des Schwebens?*, in: Bernhard Wirkus (Hg.): *Fiktion und Imaginäres in Kultur und Gesellschaft*, Konstanz 2003, S. 119.
- 7 Vgl. zur literarischen Adaption Katherine Hayles: *Literature for Posthumans*, Cambridge/Mass. 2001. Katherine Hayles sieht vor allem in den folgenden, in der Tradition der phantastischen Science-Fiction Stanislaw Lems stehenden Texten den Posthumanismus repräsentiert: Shelley Jackson: *Patchwork Girl* (1995), Laura Mixon: *Proxies* (1998), Greg Egan: *Permutation City* (1995), Talan Memmot: *Lexia to perplexia* (2000).
- 8 Georg Christoph Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/Main 2002, S. 96. Tholen verfolgt die Frage, wie Medien als Metaphern in humanwissenschaftlichen Diskursen auftauchen. In diesem Sinne sind auch in Hoffmanns *Sandmann* Medien nicht einfach nur bloße Werkzeuge des Menschen, genauso wenig wie selbständige Inhalte im Sinne von Marshall McLuhans Diktum »The medium is the message«, sondern Leerstellen, die den Entwurf des Menschen erst ermöglichen wie ihn gleichzeitig mit einer Zäsur versehen. Mensch und Medium sind demnach miteinander zu einem diffusen Etwas verwoben, das Defizite vor allem dann sichtbar werden läßt, wenn mediale Diskontinuitäten wirksam werden.
- 9 Vgl. zur Visionarität der Hoffmannschen Erzählungen im Hinblick auf das Dispositiv des Sehens David Darby: *The Unfettered Eye: Glimpsing Modernity from E.T.A.*

- Hoffmann's *Corner Window*, in: *DVjs*, 2/2003, der anhand *Des Veters Eckfenster* zeigt, wie dieser Text in seiner Vielschichtigkeit spezifisch moderne Sehgewohnheiten antizipiert. Vgl. dazu auch Detlef Kremer: *E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, Klassiker-Lektüren 1, Berlin 1999, S. 181: »Im Zentrum dieser Erzählung steht ein letzter, aber schon nicht mehr gelingender Überblick eines sterbenden Romantikers aus dem poetische Oberstübchen auf die Niederungen eines Marktes und einer Menschenmenge, die die Romantik nachhaltig erschüttern werden.«
- 10 Vgl. Mathias Mayer: *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*, Freiburg/Br. 1997.
- 11 Tholen: *Zäsur der Medien*, S. 97.
- 12 Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*, in: Hoffmann: *Werke*, Bd. 3: *1816-1820*, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt/Main 1985, S. 44: »ich, ich hab' die Augen gemacht! . . .«, so Coppola im Streit mit Spalanzani.
- 13 Ebd., S. 45.
- 14 Vgl. ebd., S. 43: »Der Blick ihres himmlischen Auges sagt mehr als jede Sprache hienieden.«
- 15 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1984, S. 420. Vgl. auch Andrea Fuchs: *Kritik der Vernunft in E.T.A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen »Klein Zaches genannt Zinnober« und »Der Sandmann«*, Berlin 2001, S. 102.
- 16 Als Narzifische Kränkungen der Moderne verstehen sich der Verlust der universellen Zentriertheit des Menschen durch das Kopernikanische (heliozentrische) Weltbild, Darwins Raub der menschlichen Schöpfungskrone durch die Evolutionstheorie und Freuds Annahme des Unbewußten, welche dem Menschen die herrschaftlich souveräne Steuerung des Selbst durch das Bewußtsein abspricht.
- 17 Vgl. Hoffmann: *Sandmann*, S. 30. Nathanaels »Verdruß über Clara's kaltes prosaisches Gemüt stieg höher, Clara konnte ihren Unmut über Nathanael's dunkle, düstere, langweilige Mystik nicht überwinden, und so entfernten beide im Innern sich immer mehr von einander, ohne es selbst zu bemerken.« Als Clara ihm gar rät, seine Dichtung zu verbrennen, eskaliert die Situation: »Nathanael – mein herzlicher Nathanael! – wirf das tolle – unsinnige – wahnsinnige Märchen ins Feuer. Da sprang Nathanael entrüstet auf und rief, Clara von sich stoßend: Du lebloses verdammtes Automat!« Daß Nathanael seine Verlobte als Automat wahrnimmt, wohingegen er sich in die Maschine Olympia als Mensch verliebt, scheint im Hinblick auf seinen Wahrnehmungsverlust symptomatisch zu sein. – In Clara sieht Tholen: *Zäsur der Medien*, S. 97, eine »Metapher für die okular fixierte Aufklärung«.
- 18 Hoffmann: *Sandmann*, S. 36.
- 19 Ebd., S. 39.
- 20 Ebd., S. 36.
- 21 Ebd., S. 39.
- 22 Ebd.
- 23 Vgl. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt/Main 1977, S. 75 und S. 92. Dadurch erhält die Hermeneutik eine neue Aufgabe. Nicht mehr die bloße Besetzung einer Stelle, als die figurative Ausdeutung eines feststehenden Sinns, von dem die Hermeneutiken des Vielfachen Schriftsinns von Aurelius Augustinus und Thomas von Aquin künden, ist das Ziel, sondern es soll auch die Entstehung der einzelnen Stellen, des Textes im Zusammenhang mit einer möglichen Besetzung der Stellen untersucht werden. Mit dieser »Kunst des Verste-



- hens«, die gleichzeitig eine »Darlegung des Verstehens« ist, wird die Hermeneutik in ihrer Eigenständigkeit neu begründet und emanzipiert sich von ihrer Rolle als untergeordnete Hilfswissenschaft von Theologie, Philologie oder Rechtswissenschaft.
- 24 Ebd., S. 79.
- 25 Ebd., S. 101 ff.
- 26 Ebd., S. 167 ff.
- 27 Daß auch der Blick auf die Schrift schon in der frühen Neuzeit perspektiviert, darüber hinaus gar mit Ornamenten auf eine Weise arabesk ausgeschmückt wurde, die noch für Goethes *West-östlichen Divan* und die Phantastik strukturbildend war, zeigt Gerhart von Graevenitz: *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes »West-östlichen Divan«*, Stuttgart-Weimar 1994. Vgl. ebd., S. 5: »Schrift erscheint unter Gesetzen der Bildlichkeit. In einem I . . I Sinne erzeugt der Buchdruck die Vorstellung, Schrift besitze ein perspektivisches Schrift-Bild. Damit ist deutlich, daß die »Materialität« der Druckschrift keine einfache ist. Sie schließt die Materialität der perspektivischen Bilder mit ein und setzt die Umwandelbarkeit des einen Mediums in das andere voraus.«
- 28 Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*, S. 93.
- 29 Ebd., S. 94.
- 30 Ebd., S. 92.
- 31 Vgl. Fuchs: *Kritik der Vernunft*, S. 99.
- 32 Hoffmann: *Sandmann*, S. 44, vgl. auch S. 41.
- 33 Ebd., S. 46.
- 34 Vgl. Jürgen Habermas: *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, Frankfurt/Main 1968, S. 56 f.
- 35 Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 389.
- 36 Erich Fromm: *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Reinbek 1981, S. 394.
- 37 Ebd.
- 38 Vgl. Max Weber: *Gesammelte politische Schriften*, Tübingen 1971, S. 332: »Eine I . . I Maschine ist geronnener Geist.«
- 39 Vgl. Steffen Greschonig, Vitezslav Horák: *Sagt mir Die Wahrheit! Sind wir immer noch im Spiel? Zur Anthropologie, Ökonomie und Ontologie in David Cronenbergs »eXistenZ«*, in: Kerstin Kratochwill, Almut Steinlein (Hg.): *Kino der Lüge*, Bielefeld 2004.
- 40 Vgl. Raimar Zons: *Die Zeit des Menschen. Zur Kritik des Posthumanismus*, Frankfurt/Main 2002, S. 231.
- 41 Ebd., S. 228.
- 42 Zum Setting des ursprünglichen Turing-Tests vgl. Rainer Hammwöhner: *Können Computer lügen?*, in: Mathias Mayer (Hg.): *Kulturen der Lüge*, Köln 2003, S. 301, der den Turing-Test im Zusammenhang mit der Lüge als anthropologische Konstante diskutiert: »a. Maßstab der Beurteilung ist die menschliche Intelligenz. Diese ist dem Rechner mangels eines objektiven, nicht auf bestimmte Phänomene beschränkten Meßverfahrens für Intelligenz durch objektiv urteilende Gutachter zu- oder abzusprechen. b. Die Einschätzung der Intelligenz sollte allein durch intellektuelle Leistungen, nicht aber durch Erscheinungsbild oder physische Aktionsmöglichkeiten bestimmt werden. Um diese Ziele zu erreichen entwarf Turing ein Imitationsspiel I . . I. Ein Beobachter kommuniziert über zwei Datenleitungen mittels Fernschreiber (Tastatur und Bildschirm) mit einer Testperson und einem Computer, die in einem getrennten Raum befindlich sind. Er kann beiden Fragen stellen, um zu ermitteln, wer von beiden der Computer ist. Während der Mensch ihn von seiner wahren Identität zu überzeugen versucht, ist es an dem Computer, den Eindruck zu

- erwecken, er sei der Mensch. I. . I Er hat den Test dann bestanden, wenn es dem Computer unmöglich ist, einen relevanten Unterschied zwischen seinen Gesprächspartnern festzustellen.«
- 43 Zons: *Zeit des Menschen*, S. 230.
- 44 Ridley Scott: *Blade Runner. Director's Cut*, USA [1982] 1992, 117 Min., zitiert nach Zons: *Zeit des Menschen*, S. 230 f.
- 45 Scott: *Blade Runner*, 1:18h.
- 46 Jochen Hörisch bringt in seinem am 9.1.2004 an der Universität Regensburg im Rahmen der Veranstaltungsreihe »Die Zeit des Menschen. Die Zeit danach« gehaltenen Vortrag »Menschenzeit, human und posthuman« ein Lob auf die Endlichkeit aus. Die Sterblichkeitserfahrung Gottes durch den Kreuzestod sieht er als Brücke zwischen höchstem Wesen und Mensch(heit), scheint doch die Distanz aufgrund dieses Herabsteigens ins Reich der Toten immer wieder überwindbar zu werden. Die Gemeinsamkeit kommt dann auch (nahezu zeitgleich zu Hoffmanns *Sandmann*) in Hölderlins *Mnemosyne* zum Tragen. Dort heißt es: »I. . I Denn nicht vermögen / Die Himmlischen alle Nemlich es reichen / Die Sterblichen eh' in den Abgrund. Also wendet es sich / Mit diesen.« Zitiert nach Flemming Roland-Jensen: *Hölderlins Muse. Edition und Interpretation der Hymne »Die Nymphe Mnemosyne«*, Würzburg 1989, S. 81.
- 47 Zons: *Zeit des Menschen*, S. 240.
- 48 So i.e. Pris, durch welche gar das Cartesianische Cogito formuliert wird. Im Director's Cut (1:14h) geht über ihre Lippen, was ihrer Meinung nach den Anspruch auf Leben erhebt: »Ich denke, also bin ich!«
- 49 Friedrich Kittler: *Hardware, das unbekannte Wesen*, in: Sybille Krämer: *Medien. Computer. Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main 1998, S. 125.
- 50 Zons: *Zeit des Menschen*, S. 222.
- 51 Zu dieser Frage vgl. Zons: *Zeit des Menschen*, S. 222 und S. 288, Anm. 7 und 8, bzw. auch Scott Bukatman: *Blade Runner*, London 1997, S. 80–83. Es ist insbesondere der im Director's Cut eingefügte Einhorn-Traum, der die ontologische Hybridität von Deckard zu(un)gunsten der relativen Klarheit auflöst, daß Deckard auch ein Replikant ist.
- 52 Vgl. Arno Meteling: *Weil du nicht paranoid bist, heißt das nicht, dass sie nicht hinter dir her sind! Verschwörungstheorie, Postmodernität und der amerikanische Film - Ein philologisch-paranoider Beitrag - <http://www.f-lm.de/frame25/Ausgaben/01-01/postmoderne.html>* vom 1.4.2004.
- 53 Tholen: *Zäsur der Medien*, S. 32.
- 54 Alan Turing: *Intelligente Maschinen*, in: Bernhard Dotzler, Friedrich Kittler (Hg.): *Alan M. Turing. Intelligence Service. Schriften*, Berlin 1987, S. 86.
- 55 Martin Schneider: *Das mechanistische Denken in der Kontroverse. Descartes' Beitrag zum Geist-Maschine-Problem*, Stuttgart 1993, S. 323.
- 56 Vgl. ebd., S. 323.
- 57 René Descartes: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie mit sämtlichen Einwänden und Erwiderungen*, übersetzt und hg. von Artur Buchenau, Hamburg 1915 (Nachdruck: Hamburg 1965), S. 42.
- 58 Zons: *Zeit des Menschen*, S. 231, »I. . Iein Nachkomme Coppolas, der in seinem eiskalten Garagenlaboratorium für die Tyrell Corporation Augen entwirft.«
- 59 Vgl. oben Anm. 51.
- 60 Zons: *Zeit des Menschen*, S. 243.