

Nicola Glabitz, Andreas Käuser u.a. (Hg.)

Navigationen: Medieninnovationen und Medienkonzepte 1950/2000

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1914>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Glabitz, Nicola; Käuser, Andreas (Hg.): *Navigationen: Medieninnovationen und Medienkonzepte 1950/2000*, Jg. 6 (2006), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1914>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Jg. 6, H. 1, 2006

NAVI

GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

Nicola Glaubitz/Andreas Käuser (Hrsg.)

Medieninnovationen und Medienkonzepte 1950/2000

NAVI GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

IMPRESSUM

HERAUSGEBER:

Ralf Schnell
Sprecher des Kulturwissenschaftlichen
Forschungskollegs 615 "Medienumbrüche"

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT:

Knut Hickethier, Klaus Kreimeier,
Rainer Leschke, Joachim Paech

REDAKTION:

Michael Hellermann, Andreas Käuser,
Susanne Pütz

UMSCHLAGGESTALTUNG UND LAYOUT:

Susanne Pütz
unter Verwendung eines Fotos von
Michel-Jean Dupierris

DRUCK:

MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH

REDAKTIONSADRESSE:

Universität Siegen
SFB/FK 615 "Medienumbrüche"
57068 Siegen
Tel.: 0271/740 49 32
Info@fk615.uni-siegen.de

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstraße 55
D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de

Erscheinungsweise zweimal jährlich

Preis des Einzelheftes: € 13,
Jahresabonnement: € 20,-
Jahresabonnement
für Studierende: € 14,-

ISSN 1619-1641
ISBN 3-89472-545-1

Diese Arbeit ist im Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg 615 der Universität Siegen entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Nicola Glaubitz/Andreas Käuser (Hrsg.)

MEDIENINNOVATIONEN UND MEDIENKONZEPTE



1950/2000

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

INHALT

Nicola Glaubitz	
1900 – 1950 – 2000. Medieninnovationen, Medienkonzepte, Medienumbrüche.....	7
Alban Nikolai Herbst	
Die Anthropologische Kehre. 44 Partikel	11
Helmut Schanze	
Die Neuheit der Neuen Medien.....	25
Erhard Schüttpelz	
Die ältesten in den neuesten Medien. Folklore und Massenkommunikation um 1950.....	33
Inge Münz-Koenen	
Medieninnovationen – Medienavantgarden – Medienkonventionen	47
Jörg Döring	
Raumdeutung. Vorläufiges zu einer ‚spatialen Hermeneutik‘ des digitalen Medienumbruchs	55
Jochen Venus	
Maskenwechsel der Semiose. Überlegungen zum Konzept medienhistorischer Umbrüche	71
Sabiene Autsch	
Black Box und White Cube – Film auf der <i>documenta</i>	85
Peter Gendolla	
Test...Test...Test... 50 Jahre Chatterbox-Gesprächsspiele	105
Jens Schröter	
Digitally Re-Inventing the Medium. Ein Versuch zum Computer als künstlerischem Werkzeug in den Arbeiten Jörg Sasses.	119

Justus Fetscher
Radioaktivität. Atomgefahr und Sendebewusstsein im Rundfunk
der 1950er Jahre 143

FOKUS MEDIENUMBRÜCHE

Andreas Käuser
Begriffserosionen – am Beispiel Öffentlichkeit..... 161

AUTOREN 169

1900 – 1950 – 2000. MEDIENINNOVATIONEN, MEDIENKONZEPTE, MEDIENUMBRÜCHE

VON NICOLA GLAUBITZ

Historisch eingegrenzt auf den Zeitraum von etwa 1950 bis etwa 2000 sind die Stichworte ‚Medieninnovationen‘ und ‚Medienkonzepte‘ zentrale Bezugspunkte für das Nachdenken über Medienumbrüche. Die starken Reaktionen auf die massenhafte Verbreitung analoger Medien um 1900 und digitaler Medien um 2000 zeigen, dass technische Innovationen im Kommunikations- und Unterhaltungsbe- reich und ihre gesellschaftliche Resonanz Medienreflexion in besonderem Maße motivieren. Die Mitte des 20. Jahrhunderts dagegen ist nicht allein aus technikge- schichtlichen Gründen für die Erforschung der Medienumbrüche analog/digital bzw. 1900/2000 interessant. Um 1950 herum werden wichtige Weichen gestellt: Hier vollziehen sich Entwicklungen, die im analogen Medienumbruch nur angelegt waren, ohne die der digitale Medienumbruch aber nicht denkbar wäre.¹

Erstens ist die Verbreitung der audiovisuellen Massenmedien Fernsehen und Radio aus mehreren Gründen als Fundament der späteren Verbreitung und Nut- zung von Digitalmedien – in erster Linie des PCs – anzusehen. Neben den tech- nologischen Grundlagen² sind es die allgemeine Verbreitung und die häusliche und beiläufige, zunehmend individuelle Nutzung des Fernsehgeräts (bis hin zum Zap- pen als Variante des zerstreuten Browsens).³ Zweitens: Die Konsumkultur in den Industrieländern und die Verbreitung von Jugend- und Popkultur noch darüber hinaus animiert seit den 1950er Jahren zunehmend zum Genießen symbolischen

-
- 1 Diese Überlegung verdanken die Herausgeber Inge Münz-Koenen, die am Zentrum für Literaturforschung Berlin ein Projekt leitet und gemeinsam mit Justus Fetscher und Oksana Bulgakowa zum *Umbau hinter der Restauration. Eine Medienarchäologie der Nachkriegszeit* forscht. Ein Erkundungsworkshop zum Stand der Medienumbruchsfor- schung im Dezember 2005 in Kooperation des FK 615 (Projekt A1, *Medienanthropologie und Medienavantgarde* unter Leitung von Ralf Schnell und K. Ludwig Pfeiffer) mit den Berliner ForscherInnen brachte viele der Gedanken zur Diskussion, die in diesem Heft ausformuliert vorliegen. Wir danken auch den anderen Teilnehmern und Tagungsgästen für ihre aktive und kritische Dialogbereitschaft. Das gilt ganz besonders für Alban Nikolai Herbst, der eine schriftstellerische ‚Außenperspektive‘ auf die Thematik persönlich ver- treten und uns nun auch in Textform zugänglich gemacht hat.
- 2 Vgl. Hagen, Wolfgang: „Das dritte Bild. Kontingenzen und Zäsuren in der Genealogie des Fernsehens“, in: Schade, Sigrid u.a. (Hrsg.): *SchnittStellen*, Basel 2005, S. 617-631.
- 3 Vgl. zum Fernsehen allgemein den Beitrag von Helmut Schanze, zum Radio den Aufsatz von Justus Fetscher. Vgl. auch Ellis, John: „Fernsehen als kulturelle Form“, in: Adelman, Ralf u.a. (Hrsg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, Konstanz 2001, S. 44-73; Cassetti, Francesco/Odin, Roger: „Vom Paläo-Fernsehen zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: ebd., S. 311-334; Seiter, Ellen: „Television and the Inter- net“, in: Caldwell, John T. (Hrsg.): *Electronic Media and Technoculture*, New Brunswick 2000, S. 227-243. Seiter verweist zusätzlich die Konvergenzen von TV und PC in Bezug auf *content* und ökonomische Verflechtung von Anbieterfirmen.

Kapitals (anstelle von basaler Bedürfnisbefriedigung). Damit wird Unterhaltungselektronik wie das Fernsehgerät und das Transistorradio (1950er und 1960er Jahre) zum Statussymbol bzw. indiziert Zugehörigkeit zu jugendlichen Subkulturen, wie später HiFi-Anlagen, Walkman und Spielkonsolen mit ihren jeweiligen *killer applications*. Drittens werden Rechnerarchitekturen in diesem Kontext ‚ab 1950‘ auf ihre Tauglichkeit für vernetzte und interaktive, und das heißt gesellschaftlich besonders sichtbare Unterhaltungs- und Informationsanwendungen überprüft: dass man Computer so nutzen könnte, ist bereits zu dieser Zeit als Idee präsent.⁴ Viertens verliert die Kunst (und mit ihr die künstlerischen Avantgarden) ihre Bedeutung als Maßstab für die Thematisierung massenkultureller Phänomene,⁵ und mit der kanadisch-nordamerikanischen Kommunikationstheorie tritt, wie Erhard Schüttpelz im vorliegenden Heft zeigt, eine Grundlage späterer Medientheorie auf den Plan.

Die Einzigartigkeit und Neuheit digitaler Medien und der Umbruchcharakter ihrer Popularisierung seit den 1990er Jahren lässt sich, wenn man diese längerfristigen Entwicklungslinien ins Auge fasst, in Zweifel ziehen. Vorläufer gegenwärtiger Medientechnologien, Medienästhetiken, medialer Produktions- und Distributionsweisen und ‚kleine Umbrüche‘ sind leicht zu finden und gerade aufgrund ihrer Verflechtung mit vielfältigen anthropologischen, sozialen, technischen, epistemologischen und ökonomischen Faktoren nicht eindeutig auf Epochenschwellen zu beziehen. Das ist wenig erstaunlich: Folgt man Luhmann, dann sinken die Akzeptanzchancen von Epochenbegriffen in dem Maße, mit dem die historische Forschung (gerade indem sie multikausale Bedingungsgeflechte ernst nimmt) erstens eine Mehrzahl anschlussfähiger Erklärungen produziert und zweitens ein reichhaltiges Reservoir an Modellen für Entwicklungen und Entscheidungsprozesse entwirft, die sich nicht mehr eindeutig zu ‚überdeterminierten‘ Bruchdiagnosen verdichten lassen.⁶ ‚Evolutionäre‘ Geschichtsmodelle lassen sich dagegen leichter plausibilisieren. Aber zumindest Luhmanns Version bietet die Möglichkeit, Epochenschwellen als umfassende Strukturveränderungen oder – auf die Medienge-

4 Vgl. Schröter, Jens: *Das Netz und die Virtuelle Realität. Zur Selbstprogrammierung der Gesellschaft durch die universelle Maschine*, Bielefeld 2004, S. 20f. zum Netz u. S. 172-175 zu Entwürfen von virtuellen Umgebungen als Möglichkeit der Freizeitgestaltung zwischen 1950 und 1965.

5 Vgl. dazu in diesem Heft den Beitrag von Sabiene Autsch, der das schwierige Verhältnis von Film als einem neuen analogen Medium und Kunst von den kuratorischen Konzepten der *documenta* seit den 1950er Jahren beleuchtet. Die Ausstellbarkeit von Filmen erscheint in einem auf das Zeigen von Kunstobjekten fokussierten Kunstbetrieb unmöglich, wird aber durch die Möglichkeiten des Digitalen anders und neu denkbar.

6 Vgl. Luhmann, Niklas: „Evolution und Geschichte“, in: *Gesellschaft und Geschichte*, Bd. 2, Nr. 3, 1976, S. 284-309, hier S. 295f. (Dank an die Nachwuchsforscher-Arbeitsgruppe ‚Theorie der Medienumbrüche‘ für Denkanstöße zu Luhmann.) Vgl. den Beitrag von Jörg Döring zu aktuellen Tendenzen und Problemen einer raumorientierten Historiographie. Symptomatisch für diese Situation ist auch die Paradoxieträchtigkeit von Dichotomien wie privat/öffentlich im Kontext einer durchmedialisierten Gesellschaft, die Andreas Käuser in diesem Heft pointiert.

schichte bezogen – ‚Engpässe‘ der Medienevolution zu beobachten. Engpassartige Zonen, die mehrere Systeme samt ihrer Reproduktionslogik koppeln und zu Strukturänderungen zwingen, ließen sich auf mehreren Ebenen denken.⁷

Auch unabhängig davon kommen mediengeschichtliche Kontinuitätsargumente oder Evolutionskonzepte kaum jemals ohne Verweise auf zumindest ungefähr definierte Epochenschwellen aus, bedürfen ihrer also offensichtlich als Stütze. Spielraum in Richtung des Diskontinuierlichen eröffnet selbst das schon länger kursierende Konzept der ‚Neuerfindung‘⁸ des Alten. Helmut Schanze macht an der These von der Neuerfindung des Fernsehens durch die digitalen Medien das Argument fest, damit ändere sich auch das alte Konzept von Neuheit. Folglich sei ‚Umbruch‘ als Beobachtungskategorie anzusprechen, die wiederum performativ auf die Medienpraxis und Medienproduktion zurückwirkt. Die beiden anthropologisch orientierten Beiträge in diesem Heft bestärken dies: Peter Gendolla sieht in der spielerischen ‚Kommunikation‘ mit Computern eine Chance, die Mensch-Maschine-Dichotomie zu überdenken. Alban Nikolai Herbst spielt in seinem Essay Möglichkeiten durch, wie Selbstbeschreibungen und Menschenbilder in der Praxis digital gestützter Kommunikation und digital gestützten Schreibens verflüssigt, neu konfiguriert und in die ‚reale‘ Lebenswelt zurücktransportiert werden. Die Beobachtungskategorie Umbruch ist daher nicht ohne weiteres als reiner Diskurseffekt oder bloße Frageperspektive abzutun.⁹

-
- 7 Ein Beispiel wären bestimmte Medienformate (Spielfilm, Popsong, Computerspiel), die Jochen Venus in seinem Beitrag als Indikatoren jeweils neuartiger Semioseprozesse anspricht.
- 8 Vgl. den Beitrag von Jens Schröter, der auf Rosalind Krauss' Aufsatz „Re-Inventing the Medium“ in: *Critical Inquiry*, Nr. 25, 1999, S. 289-305 anspielt, und Adelman, Ralf/Stauff, Markus: „Ästhetiken der Re-Visualisierung. Zur Selbststilisierung des Fernsehens“, in: Fahle, Oliver/Engell, Lorenz: *Philosophie des Fernsehens*, München 2006, S. 55-76, sowie Caldwell, John Thornton: „Introduction: Theorizing the Digital Landrush“, in: Caldwell (wie Anm. 2), S. 1-31, hier S. 2. Seine Kapitelüberschrift lautet „(Re)inventing the new“.
- 9 Wie z.B. bei Caldwell (wie Anm. 8), S. 2 u. 6-9. Caldwell vermutet hinter der medienwissenschaftlichen Untersuchung einer ‚digitalen Revolution‘ ein mehr oder weniger unreflektiertes Nach-denken der Konzepte, mit denen die Medienindustrie ihre digitalen Produkte als bahnbrechende Innovationen anpreist.

DIE ANTHROPOLOGISCHE KEHRE

44 Partikel

VON ALBAN NIKOLAI HERBST

1.

Ich spreche von Ich, weil Ich keine normative, also normbildende Größe ist, sondern seinerseits ein bedingter *Zusammenhang*. Auf diese Bedingtheit nimmt jeder Satz eines Textes Bezug, sagt aber auch, in dem er Ich sagt, es sei da mindestens ein Du, das ihn nicht nur empfangt, sondern auch aufnehmen, also verarbeiten und reflektieren, das heißt: zurückspiegeln könne. Daß dieses Du oder diese mehreren Dus genau die richtigen sind, um Ich aufzunehmen – daß sie insoweit Ich-Funktionen sind – ist ein Enthymem jeglichen vor allem künstlerischen Schreibens. Indem dieses Schreiben auf dem Weg des Internets nun in die Sozialsysteme eingreift und in ihnen neue Dynamiken in Gang setzt, werden die objektiven Subjekt/Objekt-Konstellationen in projektive (subjektive) Zusammenhänge überführt. Etwas, das bis dahin den Künsten und den spekulativen Wissenschaften vorbehalten war, materialisiert – realisiert – sich nunmehr gesellschaftlich. Neu daran ist, daß dies über eine technische Innovation geschieht; der Umbruch läßt sich allenfalls mit demjenigen vergleichen, den die Möglichkeit an die Hand gab, *die Idee zu materialisieren*: also mit dem Buchdruck. In ihm war Technik aber noch nur die Folie, das, *auf was* etwas gedruckt ist; die Technologie des Buchdrucks war nicht selber Teil des Gedruckten.¹ Da monotheistisch-kanonisch besetzt, ist das kein Wunder. Die Technik des Lesens wurde jetzt eine unbedingt-nicht-materiale.² Das ist mit der modernen, eben säkularen Kommunikationstechnik des Internets – wieder – anders geworden. Es wird zum Teil dessen, was es ausdrückt. Sozusagen gebiert sich das Technische, was also hinter dem Technischen steht, in die Realität selbst: Erst in die Psychen, dann, vermittelt durch sie, in die Fakten. Das ist ein Vorgang der Anthropologischen Kehre.

2.

Der Begriff *Anthropologische Kehre* meint nicht, daß sich der Mensch substantiell verändere, wohl aber, es verändere sich sein öffentliches Bewußtsein über sich selbst. Daß er sich dennoch objektiv verändert, steht wahrscheinlich außer Frage. Aber das beschreibt nicht dieser Begriff. Allerdings trägt er dazu, daß sich der Mensch verändert, bei, indem der Mensch ihn denkt. Auch wir, indem wir ihn

1 Das war vielmehr vorher, bei den Kalligraphien der *Handschrift* der Fall.

2 Den Ausflug in den mit Aristoteles verschnittenen Monotheismus erspare ich mir hier, so hübsch er auch wäre.

denken, verändern uns. Denken wir ihn allerdings nicht, sondern verweigern wir uns ihm, verändern wir uns auch. Nur anders. Einen Begriff denken zu wollen (und zu können), nimmt ein Selbstbewußtsein in den Veränderungsprozeß mit hinein; ob jemand die Veränderung nur ungefähr spürt oder auch begreift und bewußt mitverfolgt, verändert nämlich die Veränderung, und zwar unabhängig davon, ob ein solches Begreifen – eine solche Reflektion, also Spiegelung – sich tatsächlich autonom vollzieht oder nicht. Als Spiegelung – das Wort ist verräterisch – kann sie gar nicht autonom sein. Allerdings spielt auch das keine Rolle; denn was fiktiv, ja materiell geradezu grundlos ist, kann dennoch wirken.

Diese Feststellung ist eine der grundsätzlichen Faktoren, die von der Anthropologischen Kehre als wirkend beschrieben werden. Heidegger würde den wirkenden Vorgang mit der klassischen Philosophie unter *causa finalis* befassen.

3.

„Anthropologie“ bedeutet *Wissen(schaft) vom Menschen*. Wenn sich das Wissen ändert, hat sich dann notwendigerweise auch der Mensch verändert oder nur die Hinsicht auf ihn?

4.

Das der Technik-an-sich eigene Moment, das von der technologischen Entwicklung jetzt bereitgestellt wird, ist das, was Heidegger im Auge hat, wenn er in seinem Aufsatz *Die Technik und die Kehre* davon schreibt, das Wesen des Menschen sei von dem Wesen des Seins dahin gebraucht, „das Wesen des Seins in seine Wahrheit zu wahren“³. In Heideggers Formulierung findet eine interessante perspektivische Verschiebung statt. Nämlich vertritt die Technik, bzw. sein Wesen, das Ich und das Ich als der Mensch steht an der Stelle des Dus. Wenn auf diese Umkehrung mit einer Äquivalenz beider Seiten reagiert wird, sie sich also annähern und wenigstens partiell decken, dann haben wir es mit einem weiteren Moment der Anthropologischen Kehre zu tun. Im Netz behandelt die Technik den Menschen als ein Du, worauf er sich der Technik als einem Ich nähert. Der instrumentale Character der Technik, also des Netzes, geht zugunsten eines phänomenologisch-projektiven, tatsächlich anthropologischen verloren.

5.

Die Anthropologische Kehre ist empirisch zu belegen.

3 Heidegger, Martin: *Die Technik und die Kehre* [1962], Stuttgart¹⁰2002, S. 39.

6.

Zwar habe ich – hat Ich – den Begriff der Anthropologischen Kehre aus, dachte ich⁴, Eigenem gebildet, nämlich aus eigenem Erleben im Netz, und zwar im Rahmen der ersten pflanzenden Schritte meines Literarischen Weblogs *Die Dschungel.Anderswelt*. Doch tritt anderthalb Jahre hernach in *Der Dschungel* ein Kommentator namens *glagolica* ein, der den Begriff der Kehre an Heidegger zurückweist. Das bringt mich dazu, Heideggers Aufsatz, den ich nicht kannte, zu lesen und meinen Begriff mit Heidegger lesen zu lassen. Er, die Anthropologische Kehre, bleibt dabei meiner, ist aber von Heidegger nun mitbedingt. Ich ist von Heidegger mitbedingt. Heidegger – der jetzt gelesen wird – ist von Ich mitbedingt. Als historische Größe ist Heidegger vergangen. Das Vergangene wirkt nur, als es gegenwärtig ist. Heidegger wirkt. Hier trifft sich seine Wirkung mit dem kybernetischen Netz, das Gleichzeitigkeiten herstellt und nicht etwa Folgen. Der Anthropologischen Kehre haftet darum etwas Unhistorisches an. Das reflektiert die mythische Kraft des Netzes und also der daraus gewonnenen Menschenbilder. Auch der Mythos ist nicht historisch, sondern ging der chronologischen Geschichtsschreibung voraus. Diese Situation wird im Netz psychisch – nicht objektiv – wieder hergestellt. Die möglicherweise sich dann doch begebende objektive Wiederherstellung ist ein Ergebnis der von der Anthropologischen Kehre mit ausgelösten selbstreferenten Rezeptionsweise.

7.

Während aber Heideggers Kehre in die Zukunft zurückwill, will die Anthropologische Kehre in die Vergangenheit v o r a n.⁵

8.

Es gibt, um es mit Borges zu sagen, vierzehn Heideggers; aus vielen Gründen kann man jedoch annehmen, daß diese Zahl im Munde des Borges' „unendlich“ bedeutet.⁶ Es gibt vierzehn Ichs. Keines ist einzeln. Ich ist ein Zusammenhang.

9.

„Diese Sache mit dem Menschenfresser... du weißt schon, der Typ, der freiwillig seinen Schwanz hat braten lassen und dann mit aufgegessen hat... das wäre ohne das Internet nicht möglich gewesen.“ Die rein quantitative (funktionale) Bestimmung dessen, was der Mensch sei, schlägt in eine qualitativ neue um. Denn zwar

4 Dachte es, nämlich ‚mein‘ Ich.

5 Denken Sie an die Anm. I zur Handschrift.

6 Borges, Jorge Luis: „Das Haus des Asterion“, in: *Gesammelte Werke. Erzählungen 2*, München 1982.

ist die Fantasie, die zu dem Akt der freiwilligen Kastrierung, partiellen Selbstverpeisung und schließlich zum Tod auf Verlangen führte, bereits vor der Existenz des Netzes dagewesen und zumindest der Ausdruck eines wahrscheinlich säkularisierten religiösen Verlangens, das seinen Reiz aus dem Tabu bezieht; daß dieses Tabu zu brechen aber nicht nur möglich, sondern auch praktisch wurde, bezeichnet eine neue anthropologische Situation. Dies betrifft den gesamten Bereich besonders der Sexualpathologie, wie er in gemilderter, bisweilen auch scharfer Form in den Alltag Einzug gehalten hat.

10.

Was tun Sie als Mann, wenn Sie mit einer Frau zusammenkommen, die masochistische oder devote Bedürfnisse hat? Versagen Sie sie ihr? Spielen Sie sich moralisch auf? Und was bei Männern, die solche Bedürfnisse treibt? Das Internet hat dazu geführt, daß sich die Menschen, die – aus welchen Gründen auch immer – von derartigen Anlagen besetzt und besessen sind, finden können, ohne gesellschaftlich tabuisiert und ausgegrenzt zu werden. Es sind übrigens signifikant viele Menschen, und zwar beiderlei Geschlechts; es handelt sich nicht um Randgruppen. Auch deshalb spreche ich von *Kehre*.

11.

Menschenbilder werden als erstes im Sexuellen deutlich – also im Umgang mit der Natur in ihnen. Deshalb waren Eros & Erkenntnis immer miteinander verknüpft. Es kann das, wenn sie sich finden, ein Segen sein, für die beiden und für die Mitwelt. Es könnte nämlich fürchterlich werden, fänden sich die beiden nicht, und ihre oder eines' Neigung liefe plötzlich, weil der Druck zu groß wird, Amok. In diesem Sinn ist es ganz sicher zu begrüßen, wenn einer den anderen, der es will, verpeist – jedenfalls bevor er es mit Menschen tut, die das nicht wollen. Dieser Gedanke wenigstens muß uns erlaubt sein.

12.

Ist dieser Gedanke aber erlaubt, dann bricht in uns und in anderen ein Damm. Deshalb gibt es Tabus. Doch das Tabu entmündigt. Die Anthropologische Kehre hingegen ist im Zustand der Mündigkeit. Es zeichnet sie aus, daß sie tabulos ist. Durch sie erst müssen wir uns sehen.

13.

Es gibt kein anderes Universum, das so genau und so umfassend über den Menschen und seine Tabus berichtet wie dieses Netz, das eben dadurch die anthropologische Kehre vorantreibt. Das Netz macht eines völlig unmöglich: *Unschuld*. Man muß nur eintreten. Und sie fällt ab.

14.

Das Netz hat die Funktion eines die Sünde des Tabubruchs abtestierenden Beichtigers. Doch verhängt er E r f ü l l u n g statt Buße. Zynisch betrachtet, ist es das, was Heidegger unter *Einkehr der Wahrheit des Wesens des Seins in das Seiende* versteht.⁷

15.

Materialisierte Technologie beschleunigt evolutionäre Entwicklungen exponentiell, aber *de facto* und nicht im Weltbild. De facto finden Mutationen statt, indes der moralische Wahrnehmungsapparat, der sie, um sie zu verstehen, interpretieren muß, weiterhin evolutionär ‚getaktet‘ ist: wie beim Leistungssport die Sehnen, so wächst er mit der sich rasend schnell bildenden technischen Muskulatur nicht mit und ist darum ständig in Gefahr, sich zu zerren. Das ist ein allgemeiner und darum, jedenfalls vorerst, katastrophaler Befund. Um zu verdeutlichen, wie groß diese Ungleichzeitigkeit ist, stellen Sie sich bitte einen Vierzehnjährigen vor, der am Computerspiel, einem Trainingsprogramm der Moderne, jeden derjenigen Prüfer binnen Sekunden schlägt, die ihm ihrerseits das schlechte Pisa konstatieren. Nämlich leidet der Prüfer unter einer Sehnenzerrung, die der Geprüfte selbst nicht mehr kennt; zwar braucht er seine Sehnen ebenso wenig mehr wie der Prüfer: der aber hängt noch an ihnen. Sind sie drum bei andren entzündet, kriegt er's mit der Angst und schreit er auf. Ob die Sehnen noch heil sind, ist für ihn insofern eine *moralische Frage*, bzw. eine des Menschenbildes. Es geht ihm, mit anderen Worten, um Ideologie.

16.

Indem Technologie und moralisches Befinden auseinandergrätschen, scheren die Generationen voneinander weg. Die Anthropologische Kehre zu betrachten, bedeutet, sich diesem Prozeß zu stellen und ihn nicht zu verleugnen. Je jünger wir sind, desto verliebter sind wir in die Maschinen. Einer bald kommenden Generation wird es möglich und normal sein, eine Maschine zu *lieben*. Es wird ebenso möglich werden, daß eine Maschine *uns* liebt. Daß uns die Avatare lieben.⁸ Wer diesen Gedanken nicht zuläßt, hat bereits den Anschluß verloren. Bitte verstehen Sie diese Formulierung in seinem vollen Mehrfachsinn. Das autonome Ich unterliegt allerdings in jedem Fall. Denn wer diesen Gedanken zuläßt, der hat sich verloren. Die Anthropologische Kehre beschreibt, daß kein autonomes Ich mehr sei.

7 Heidegger (wie Anm. 3), S. 40.

8 Nach manchen wird sich schon heute gekleidet: Lara Croft.

17.

Das Internet ist eine Kommunikationmaschine, deren Kommunikatoren sowohl Menschen als auch Avatare sind. Oft bilden sie gemeinsame *communities*. Das Sprachverhalten der Avatare – also im Internet ihr *Handeln* – kann insofern emphatisch verstanden werden, als daß der Avatar genau so wenig weiß, ob sein Gesprächspartner avatarisch oder organisch ist; er wird sich deshalb auch gegenüber einem anderen Maschinenrepräsentanten wie ein kommunizierender Mensch verhalten und dieser sich so gegenüber ihm. Zögen wir die Menschen als Gesprächspartner aus dem Netz insgesamt ab, kommunizierte es deshalb weiterhin menschlich. Der Avatar imitiert den Menschen, der aber auch die Maschine. Der in Chats übliche regredierte Code zeigt das deutlich an. Beide Seiten nähern sich einander. Sie suchen die Verständigung. Es will sich, könnte man meinen, etwas durch sie verwirklichen: werden oder zu sich kommen. „Vielleicht stehen wir bereits im vorausgeworfenen Schatten der Ankunft *dieser* Kehre“, schreibt Heidegger.

Aber wir *verstehen* nicht. *Beide* Seiten verstehen nicht.

18.

Das könnte der Grund für eine Katastrophe ähnlichen Ausmaßes werden, wie die andere, von Ernst Bloch am Beispiel Deutschlands diagnostizierte Ungleichzeitigkeit gewesen ist. Nationalismus und gesellschaftliche Emanzipation fielen ganz ebenso auseinander wie heutzutage das Bewußtsein des autonomen (privaten) Subjekts und der objektive technologische Stand der modernen, hybriden Sozialität nicht bewußt zusammengehen wollen. Tatsächlich decken sie sich aber doch. Dieser Widerspruch hat, nimmt man ihn ernst, Konsequenzen für unser gesamtes Lebenssystem: Schon daß aus dem *System* eine *Matrix* wurde, belegt das.

19.

Daß etwas *wird*, bedeutet hier: *man erkennt* es. Für die Matrix gilt also etwas Gleiches wie für die Anthropologische Kehre: beide *sind* nicht, was sie beschreiben. Es handelt sich um sprachliche Modelle, die Aussagen über etwas anderes treffen. Indem sie sie aber treffen, werden sie ein Teil dieses Anderen und bestimmen es mit. Die Bewußtwerdung schafft mit, was bewußt wird. Das ist in strengem Sinn eine kausallogisch unmögliche Wechselwirkung, die aber *ist*.

20.

Wie es eine Technologie der Dinge gibt, so gibt auch eine Technologie des Geistes; Heidegger nennt sie das Wesen der Technik und unterscheidet sie vom Technischen. Dieses nennt er *instrumental* oder, verräterischerweise, *anthropologisch*. Er unterstellt also einen außerhalb des Menschen waltenden Geist, einen,

der vorgängig ist. Die Anthropologische Kehre erlaubt gerade das nicht. Sie trennt zwischen *instrumental* und *anthropologisch*. Deshalb bestreitet in ihrem Sinn *Kehre*, es sei Technik vorgängig objektiver Teil eines ohnedies wesenden Seins, wie sich Heidegger das vorzustellen scheint, – und der nun, der objektive Teil, finde durch uns zur Sprache (eine interessante nicht-religiöse Assonanz an Benjamin⁹) –, sondern die Anthropologische Kehre ist ein Resultat der *wirkenden Oberfläche*: nämlich der *Darstellung*. Es ist ihr nicht wichtig, ob etwas ‚tatsächlich‘ und ‚im Grunde‘ so und so sei; vielmehr wirkt auch dasjenige auf das Sein, das nicht ist; es reicht sogar seine pure Behauptung – sofern man sie denn glaubt.

21.

Jeglicher Versuch einer ontologischen Bestimmung geht an dieser Art Wirkung fehl. Gewissermaßen realisiert das Internet Gerüchte: Es objektiviert sie im selben Maß wie einstmals als abseitig geltende Fantasien. Darüber hinaus aber objektiviert es Wahrheit (macht Wahrheit materiell), indem sich, im Rahmen zumindest locker definierter Kulturkreise, zu verdrängende und verdrängte Inhalte, die ja vorhanden und eben nicht nicht-vorhanden sind, in der Öffentlichkeit präsentieren. Wodurch sie weitere Öffentlichkeit schaffen und weitere verdrängte Inhalte sich präsentieren. Sie sind von da an weder privatmoralisch noch gesellschaftsethisch mehr wegzuleugnen. Daß wir uns dem nun zuwenden müssen und zuwenden, daß wir in diese Gesichter schauen und nicht mehr sagen können: Alledies gibt es nicht, alledies sind wir nicht – das nenne ich eine Kehre: das sich dahin Umwenden.

22.

Und dann hat Heidegger wieder recht: „In der Kehre lichtet sich jäh die Lichtung des Wesens des Seins. Es bringt sich selbst in die mit- und eingebrachte eigene Helle. Wenn in der Kehre der Gefahr die Wahrheit des Seins blitzt, lichtet sich das Wesen des Seins. Dann kehrt die Wahrheit des Wesens des Seins ein.“¹⁰ Dennoch ist nicht das Ontologische bestimmendes Merkmal der Anthropologischen Kehre, sondern ihr Gegenteil: die Oberfläche, das Scheinen, die Ästhetik. Heideggers Kehre in eine Zukunft¹¹ zurück ist gnostischer Natur; wenn er schreibt *Denn das Sein hat nicht seinesgleichen neben sich*¹²– dann ist das eine deutliche

9 Übrigens auch hier: „In der Kehre lichtet sich jäh die Lichtung des Wesens des Seins. Es bringt sich selbst in die mit- und eingebrachte eigene Helle. Wenn in der Kehre der Gefahr die Wahrheit des Seins blitzt, lichtet sich das Wesen des Seins. Dann kehrt die Wahrheit des Wesens des Seins ein.“ Heidegger (wie Anm. 3), S. 43.

10 Heidegger (wie Anm. 3), S. 43.

11 <http://albannikolaiherbst.twoday.net/stories/1118586/>, 12.02.2006.

12 Heidegger, Martin: Die Technik und die Kehre [1962], Stuttgart⁸ 1991, S. 42.

Variante von 2. Mose 20. Die Anthropologische Kehre hiergegen glaubt nicht mehr an Transzendenz. Sie ist selbstreferentiell, also eine Spiegelung.

23.

Die Spiegelung ist in Tausende Fraktale gebrochen, das Spiegelglas wie kaputt. Daher der Narzissmus. Wer hineinsieht, sieht sich: Das gesplitterte Glas kann deshalb nicht herausplittern, weil der Betrachter in den Rahmen mit hineingehört, der *Matrix* ist und ja eben nicht *System*. Der Spiegel des Netzes erinnert an Spinnengewebe, in denen bisweilen Tautropfen hängen: Sie hängen in Monaden, die ihrerseits zusammengesetzte Partikularinteressen – also Ichs – sind. Ob sie sich wenigstens zeitweise zu einem einzigen Interesse vereinen können oder ob sie das Andere – das GesamtNetz – bloß als rein numerische Mehrheit bilden, ist fraglich. Insofern beschreibt die Anthropologische Kehre zwar keinen unpolitischen Zustand, aber einen, der sich politisch nicht richten läßt. Aufgrund der globalisierten, einander antinomen Moralen, die doch ständig miteinander in Kontakt gebracht werden, sich voreinander nicht mehr verbergen und also weder schützen noch kultivieren können, kann keine von ihnen als bestimmende anders denn allenfalls mit Gewalt durchgesetzt werden. Dabei sind die Monaden nicht integrativ und nicht integrierbar. Ihr Erscheinungsbild ist radikal collagiert. Als solches entspricht das Kantsche einheitliche Subjekt der Apperzeption einer Montage: weder gibt es die Einheitlichkeit noch mehr das Subjekt.

24.

Ich versuche zu erklären, daß sich immer mehr Belege dafür finden, das Netz sei eben nicht bloß ein technisches Instrument, sondern etwas, das in die Köpfe und Seelen – und in die Geschlechter – eindringt und sie verändert. Ich weiß (und zwar genau, wie eine Romanfigur so etwas wüßte), daß ich eine Spur verfolge, die von enormer Bedeutung ist, gerade auch weil viele derer, die derzeit den poetischen Ton angeben, dort nicht hinschauen ... nicht hinschauen *wollen*, d a s ist es, was mich so fuchst, diese Mischung aus Ignoranz und – ich versteh's ja – Angst. Wieso ist es so schwer zu akzeptieren, daß eine oder zwei, vielleicht auch drei neue Generationen bereits Fähigkeiten entwickelt haben, die schon 40jährigen nicht mehr zugänglich sind, geschweige mir, geschweige Älteren? Bloß weil sie nicht mehr wissen, wie ein Aquadukt gebaut wird? Aus der Warte von BMW ist auch eine Postkutsche ein Aquadukt.

25.

Die anthropologische Kehre ist wie der fundamentale, meist religiös motivierte Widerstand gegen sie ein direktes Ergebnis der GlobalisierungsTechnologien. Bereits die grenzenlose Übertragung von Radioprogrammen richtet Menschenbilder

z u, ob nun im „Guten“, ob nun in jenem „Schlechten“, das neuerdings wieder „das Böse“ genannt werden darf.

26.

In diesen Zusammenhang fügt sich der terroristische Islam als eine letzte wehrhafte Bastion eines traditionellen, vormedialen Menschenbildes. Er will die anthropologische Kehre rückgängig machen und bombt deshalb ganz konsequent die westliche Zivilisation, durch sie sich vollzieht, in sein ihm eigenes Mittelalter zurück. Der islamistische Terrorismus ist insofern zweifellos *moralisch*. Er will ein Menschenbild erhalten, das überdies gar so verschieden von dem des Westens nicht ist. Im Grunde *bombt er für uns mit*. Doch ist das vergeblich. Denn jeder Computer, der übrigbliebe, weil ihn der Terrorismus braucht, bewachte eine säkulare Glut. Und jedes erzählende Buch.

27.

Das gentechnische Ziel der nächsten Jahre, spätestens des nächsten Jahrzehnts wird es sein, mit der Technik stoffwechseln zu können. Interessant ist dabei, daß in einem Moment, der die Morphung anderer und seiner selbst zur Mode-Bewegung voranteibt, gesagt wird, es mache sich lächerlich, wer diesen Begriff noch verwende. Ähnlich wird mit dem Begriff des Kapitalismus umgegangen. In dem Moment, in dem sein Inhalt allgegenwärtig geworden ist, wird er, wie der siegreiche monotheistische Gott, unnennbar und verbietet es, sich ein Bild (den *Begriff* eben) von sich zu machen.

28.

Indem das Ich-als-Instanz sich auflöst, wird auch der Körper als sein Repräsentant disponibel. Jedes über längere Zeit akzeptierte, sich zunehmend in den Alltag einbettende und beständiger Teil dieses Alltags werdende, sich also realisierende Rollenspiel gehört in diesen Prozeß, etwa die großen Mittelalter- sowie Vampir-Fandoms, deren Anhänger sich von Zahnärzten „echte“ Vampirzähne implantieren lassen. Die Neigung zu körperlichen Mutilationen ist ihrerseits längst signifikant. Insgesamt drücken auch die biomechanoiden Tattoos und überhaupt die bleibende Andersgestaltung des eigenen Körpers der Kehre ihren Stempel auf. *Der Körper als Plastik* ist das vielleicht sichtbarste, weil in die Präsentation verkleidete Symptom der anthropologischen Kehre. Durch von Hagen hat die Bewegung, sich völlig totalisierend, auf den Tod übergegriffen.

29.

Der in die industrialisierte Welt gelagerte Mensch ist bereits ein Hybrid, er besteht aus Organen und Technik. Er hat seine feinsten Sinnesorgane in Maschinen

ausgelagert. Ich beziehe mich hierfür sowohl auf Donna Haraway als auch auf andere meiner eigenen Arbeiten, die diese und ähnliche Zusammenhänge spekulativ untersuchen.¹³ Im Internet lagert der Mensch Funktionen seines Geistes aus und läßt sie unabhängig von sich wirken. Sie wirken nun wie etwas Fremdes zurück. Das ist der Grund, weshalb das Internet – wie insgesamt die Computertechnologie – einen derart unmittelbaren Zugriff aufs *cerebrum* hat.

30.

Da aber wird gefragt, ob nicht nicht ein empfindender, wahrnehmender, selbstbewußter Mensch sein müsse, um überhaupt festzustellen, daß er den Körper verliert?

31.

Er stellt das eben nicht fest. Und wo man ihn draufdrückt, da scheut er. Doch jeder Netzbürger spürt es. Deshalb wird unbewußt agiert. Der Netzbürger paßt sich der Dynamik gleichsam instinktiv an. Wäre ihm dieser Vorgang hingegen bewußt, er erschreckte und schreckte wahrscheinlich zurück. Stattdessen schützt er sein Erleben in den monadischen Innenräumen, die mit anderen Innenräumen – den als real empfundenen Avataren – kommunizieren. Eine Schnittmenge solcher kommunizierenden Monaden nennt sich eine *community*. Es ist mir bewußt, daß sich *community* und Monade ausschließen, da die Monade als fensterlos vorgestellt ist. Die Monaden des Netzes haben aber Fenster; sie sind einseits verspiegelte und blicken nach innen. Kommunikation findet in sie hinein und in ihnen statt. Es handelt sich um eine mit humanoiden Programmen möblierte, ausgesprochen gesprächige Einsamkeit.

32.

Das Internet ist eine Erhebung über u n s. Es ist ein Spiegel innerer Zustände... eines anthropologischen *Allgemeinzustands* nämlich, der gerade im Begriff ist, sich zu verdinglichen. Es beschreibt Körper, die sich so sehr verloren, daß sie sich nur noch in der Auflösung fassen. Das verursacht den Regreß, der so weit sinken lassen kann, daß man weinen möchte über diesen Befund einer entsetzlichen Sentalmentalität.

13 Etwa „Das Flirren im Sprachraum“, in: *Schreibheft*, Nr. 54, Essen 2000 sowie: http://www.die-dschungel.de/ANH/download/download.php?URL=../txt/pdf/flirren_im_sprachraum.pdf, 12.02.2006.

33.

Im selben Maß mutiliert der Mensch seinen Körper. Im Grunde faßt er ihn wie im Barock als eine Maschine auf, die sich, postmodern formuliert, *tunen* läßt. Damit geht eine biomechanoide Entwicklung parallel, die den menschlichen Organismus mit anorganischem Material verschneidet; als Schmuck getragen, nennt man das Piercing. Anders als in der Prothetik wird das Metall nicht als Fremdes empfunden, sondern als lustgefülltes Accessoire: so materialisiert sich der Cyborg.¹⁴ Jedes Piercing bereitet den Bioport vor: eine Schnittstelle an unserem Körper für einen Chip.

Anthropologische Kehre bedeutet aber nicht so sehr dieses und weniger die Bereitschaft als das *Fehlen* eines Schreckens, wenn wir diese Bereitschaft betrachten. Dabei spielt das Internet die Schlüsselrolle. Denn alles, was wir hier erfahren, ist uns – weil wir im Netz monadologischen Characters sind – von uns selbst erzählt und *deshalb vertraut*. Das Internet zwingt niemandem etwas auf, auch keine Information. Insofern ist die Anthropologische Kehre eine über die Rezeptionsästhetik gelernte Gewohnheit. Sie bereitet die kommenden Mutationen nur vor.¹⁵

34.

„Es muß alles sauber sein“, sagte der Chirurg. „Blut kann ich nicht leiden, das ist der Feind.“

35.

Technologischer Fortschritt ist unaufhaltsam, zumal er *im Wortsinn* Fort-Schritt ist: nämlich fort von dem, was wir meinten zu sein. Wir müssen jetzt etwas anderes werden. Das prophezeit die Anthropologische Kehre.

36.

Bereits jetzt lernen nicht wenige, besonders junge Leute, ihre späteren Partner übers Netz kennen, das aufgrund seiner Anonymität ein so intimes Sprechen er-

14 Was in der Prothetik nach dem Ersten Weltkrieg Notbehelf war, beginnt, als seelischer Zustand akzeptiert, ja gewünscht zu werden. Ich habe in diesem Zusammenhang bereits einmal auf Cronenbergs Ballard-Verfilmung CRASH hingewiesen, die mir für den Körper – wie Cronenbergs EXISTENCE für die Seele – auf die anthropologische Kehre nicht nur den Finger, sondern eine ganze Hand zu legen scheint. An der poetischen Theorie zu dem Vorgang versuchen sich *Die Dschungel*.

15 Bezogen auf den rasanten Fortschritt, auf die *Sprünge*, heißt das, die jede einzelne Naturwissenschaft in den letzten 150 Jahren gemacht hat und die exponentiell weiter werden, könnte unter *Mutation* unterdessen der evolutionäre Prozeß an sich zu befassen sein.

laubt, daß normalerweise verdrängte oder verschwiegene Sexualfantasien geradezu unmittelbar kommunikabel werden. Weil man sich vorher nicht traf und noch bevor man sich traf. Die Fantasie wird auf ein Du bezogen, das ein Ich ist.

37.

Zur Anthropologischen Kehre gehört insofern eine Bereitschaft zur Entblößung – ein sich EntStellen¹⁶. Da der nahezu unmittelbaren Intimität im Netz eben dadurch Vorschub geleistet wird, daß sich der Computer gleichsam direkt mit dem Gehirn verschaltet, denn es wird ja immer mit einer ausgelagerten Ich-Instanz kommuniziert, vor der es nicht nötig ist, ein Geheimnis zu wahren, hat man bei einem dann realen ersten Treffen bereits gegenseitig Informationen auch über privateste Neigungen. Selbstverständlich wirken die auf das Treffen und treiben – Sympathie sowie den nötigen Tanz der Pheromone vorausgesetzt – eine völlig andere Dynamik an, als es bei einem Kennenlernen etwa im Konzert, an einer Bar etc. möglich und denkbar wäre.

38.

Auch nahezu sämtliche meiner Beziehungen und Leidenschaften zu und mit Frauen während der verstrichenen drei Jahre sind oft direkt oder, seltener, indirekt aufgrund eines Internet-Kontaktes zustande gekommen; es gab nicht eine einzige rundweg nicht über das Netz hergestellte intime Berührung. Diese private Feststellung hat insoweit einen unbedingten öffentlichen Rang, als ein jeder – und deshalb auch ich selbst – davon ausgehen kann, nicht einzig, sondern eben Spiegel eines Allgemeinen zu sein. Es wären sonst auch höchst einseitige Beziehungen gewesen. Sie waren aber geradezu betont körperlich, wurden also *physische Erfahrung*. So schreibt sich der imaginäre moderne Raum, der medial ist, in die materielle Biologie. Das Imaginäre wird ein dingliches Geschehen. Hieran gemessen sind die Diskussionen über diskursive Kommunikationsformen und ihre Gestaltung im Netz reine Nebenschauplätze.

39.

Indem das Netz direkt in die Sozialen Verbände eingreift, etwa intime Verhältnisse schafft, werden andere als die gewohnten, tradierten Menschenbilder zu wirkenden Faktoren von Partnerschaft und eben auch Gründen neuen möglichen Lebens. Nicht daß etwas über Nichtanwesende erfahren wird, ist das Neue. So etwas kannte im Märchen auch der Prinz, der von der fernen Prinzessin hört und aufbricht, sie zu suchen. Sondern *was* erzählt wird, ist entscheidend. Die Mär von der fernen Prinzessin koinzidierte stets mit dem gesellschaftlichen und gelehrten (tradierten) Kodex; andernfalls hätte nicht, und schon gar nicht öffentlich, erzählt

¹⁶ Heidegger wirkt.

werden können. Das Netz aber stiftet Verbindungen gegen den Codex. Es bedient die ethisch einheitliche Gemeinschaft nicht mehr, sondern schafft eigene MoralBiotope.

40.

Die anthropologische Kehre beschreibt insgesamt eine sich unbewußt vollziehende seelische Mutation. Jede neue große Entwicklung, sagt Vilém Flusser, beginnt mit einem Regreß. Die Anthropologische Kehre trägt ihn als sich zersetzende Schriftkultur auf der Stirn, täuscht den Regreß vor, damit wir etwas zu jammern haben. Das Gejammer lenkt uns ab, und die Kehre vollzieht sich ganz unbemerkt oder doch ignoriert. Dabei ist sie die kraftvolle Gegenbewegung zu Freuds „Wo Es ist, soll Ich werden.“ Im Netz wird alles Es. Darin geht die Anthropologische Kehre, insoweit sie unbewußt bleibt, durchweg Hand in Hand mit der Entwicklung des sich kybernetisierenden Kapitalismus, den Menschen die intellektuelle (nicht materielle) Verfügung über ihre Produktionsmittel wieder zu entziehen, die zumindest rein technisch am Anfang des letzten Jahrhunderts von Notwendigkeit war. Heute bedeutet, das Arbeitsmittel zu durchschauen, bzw. es durchschauen zu wollen, eine Hemmung des Produktionsablaufs. Der Mensch bedient nicht mehr die Maschine, sondern er wird als begriffsloser Teil dieser Maschine designt. Ergonomie ist ein Spezialfach des Maschinenbaus.

41.

Es gibt ihn schon, den ersten Maschinenmenschen. „Chip im Hirn“ titelt Spiegel-Wissenschaft und faßt den Artikel folgendermaßen zusammen: „Ein querschnittgelähmter Mann kann allein mit seinen Gedanken Computer und Fernseher steuern. Mediziner hatten ihm einen Chip eingepflanzt, der Signale aus dem Gehirn an einen Computer schickt.“ Das weitet sich, der kapitalistischen Logik gemäß, auf den Unterhaltungs- und Mehrwertsektor aus: Es soll in Spanien eine Diskothek geben, in deren VIP-Bereich man mit einem unter die Haut gepflanzten Chip zahlen kann.

42.

Wir hybridisieren uns, auch das gehört zur Kehre, nicht nur, daß wir uns mit Maschinen oder Maschinenteilen verschneiden. Sondern das Netz, das so wenig zwischen Fake und Realperson scheidet, daß wir den Avatar als tatsächlichen Partner akzeptieren müssen (es werden nicht selten tiefreichende Liebesbeziehungen rein kybernetisch geführt), verwischt auch die Geschlechter. Politische Correctness will sexuelle Differenzen eindämmen; auch so lassen gender-Diskussionen sich lesen: daß sie sich der Tauschbarkeit zuspieren, ohne das doch wissen zu dürfen; es benähme ihnen andernfalls sowohl die politische Kraft wie das gute aufgeklärte

Gewissen. Tatsächlich repräsentieren sie zu Teilen das Interesse der Äquivalenzform. Denn wo das Rettende ist, wächst auch Gefahr.

43.

Globalisierung bedeutet *Anschluß*. Angeschlossen wird an das Marktsystem und seine darunter befaßte Moral, deren Anthropologie aber eine andere als die erzählte ist – und zwar ebenso anders, wie der Weltwirtschaft Wort und Begriff der Freiheit für Freiheit von Handelsgrenzen steht, nicht etwa für Freiheit des Individuums. Demokratische Freiheit als eine der Vielen gegenüber der Wenigen ist ebenfalls so gefaßt, daß das Viele eine Bestimmung des Umsatzes ist, nicht etwa der freien (=gleichen) Partizipation der Vielen am Umsatz. Einvernimmt nun die Globalisierung die äußeren, so spiegelt die Anthropologische Kehre die Einvernahme der inneren Räume. Beide Prozesse sind wechselseitig aufeinander bezogen. Das Internet ist hierbei die *Avant-Garde* des Inneren Anschlusses.¹⁷

44.

Therefore, to understand the contemporary urban landscape it would be much more interesting to study the rise of the new communities and what they might have to offer, what is so appealing about them, and how they relate to new larger wholes, instead of constantly talking about public life and community in terms of a loss of something whose very nature has always remained unclear to us. The classical disciplines of architecture and urbanism are not enough to understand, plan, and control this urban landscape and the behaviour of its inhabitants any longer. We need to understand the influence of the new media, not only to be informed and so to be able to avoid traffic jams, but also to know where we are and where we want to go. *Bart Lootsma, The New Landscape.*

¹⁷ Avant-Garde, das sei nicht vergessen, ist ein militärischer Begriff, und zwar auch in der Kunst. Er meint eine aggressive Vorhut. In der Kunst geht die Moral in Ästhetik über.

DIE NEUHEIT DER NEUEN MEDIEN

VON HELMUT SCHANZE

„Wie machen wir's, daß alles frisch und neu / Und mit Bedeutung auch gefällig sei?“¹ Mit diesen hintersinnigen Worten, kühn, und das heißt, frankfurterisch geremt, stellt der Herr Direktor in Goethes klassischem „Vorspiel auf dem Theater“ die Frage nach der ‚Neuheit‘ der Medien. Neuheit ist machbar, eine höchst moderne Feststellung des ‚Klassikers‘ der deutschen Literatur, der selbst als Theaterleiter über Jahrzehnte in Weimar fungierte. Seinem Vorbild folgten nicht nur die Theatermacher, sondern auch die Macher des Fernsehens bis in die Gegenwart hinein, und dies ganz wörtlich und bildlich. Das Fernsehen versichert sich des Klassikers, und selbst die ‚Neuen Medien‘ haben längst ihren Goethe entdeckt, der ihnen die Machbarkeit des Neuen zu bestätigen scheint. In der Tat haben sowohl das *Erste* wie auch das *Zweite Deutsche Fernsehen* ihren Sendestart in den 1950er und 1960er Jahren vor der *Tageschau* und *Heute* mit dieser Frage in szenischer Form, die zugleich eine Antwort ist, begonnen.

Ein Kurzdurchgang durch die Fernsehgeschichte von 1951 bis in den Medienumbuch um 2000, vom ‚ersten Programm‘, das mit seinen paar Tausend Zuschauern beileibe noch kein Massenmedium war, aber doch als entwickelte Audiovision den Anspruch des Massenmediums stellte, über das massenmediale Aktionsprogramm bis zum scheinbar ruhigen Auswahlmenü des neuen digitalen Fernsehens ‚der Zukunft‘, drei mediale ‚Neuheiten‘ also, ist eine Geschichte der ‚Macher‘, die sich, in Rückblicken, auch immer gern als solche ausweisen. Die Frage allerdings ist: Lässt sich Neuheit machen, oder ist sie nicht eben das, was unerwartet ist, das Überraschende, das Fremde, das Inkommensurable? Halten ‚die Medien‘ auch immer an der Machbarkeit des Neuen fest, und bestätigen sie dies durch ihr ständiges Dabeisein, suggerieren sie nicht den ständigen, fast erwartbaren Fortschritt, sind sie nicht immer modern und vorne dran, als Avantgarden, die schon alles immer schon gewusst haben, oder gibt es in der Tat *breaking news*, die alles bisher Gewusste außer Kraft setzen? Diese Fragen scheinen sich von selbst zu beantworten, sie bedürfen aber gleichwohl der genaueren Reflexion, die sich als Medienwissenschaft ausweisen darf.

Die Eingrenzung des Rahmenthemas auf das Halbjahrhundert von 1950 bis 2000 setzt nicht nur das beliebte „Vorspiel auf den Theater“ mit Ur-, Erst- und Neuaufführungen von weithin festen Texten, der ‚Novitäten‘, und festen Häusern voraus – das *ex tempore* ist die Ausnahme von der Regel – ,sondern auch die lange Vorgeschichte der europäischen *curiositas*, der Neugier, der Nachrichten und ihrer ‚alten Medien‘, der Foren mit ihrem Getratsche (‚weißt Du schon?‘), der

¹ Goethe, Johann Wolfgang: *Faust I*, in: *Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 3, München 1998, S. 10.

Presse mit ihren ‚Neuesten Nachrichten‘ und Neuerscheinungen, der Telegrafie und des Telefons mit ihren Eilmeldungen, des Grammophons mit seinen Hits, des Films mit seinen Aktionen und Sensationen und des Rundfunks mit seinen Aktualitäten und Ereignissen voraus.

Der zweite Medienumbruch des 20. Jahrhunderts besteht, wie bekannt, aus vielen ‚kleinen Medienumbrüchen‘. Schon die Einführung des Fernsehens als der entwickelten Audiovision war beides, ein großer wie ein kleiner Medienumbruch, der Beginn des ‚Fernsehzeitalters‘, das mit seiner Digitalisierung wieder ‚neu erfunden‘ wurde. Aber auch das Fernsehen war in den 1950er und 1960er Jahren so neu nicht. Schon 1954, zum Beginn des deutschen Fernsehens, des *Ersten*, bemerkte Theodor W. Adorno, der vielberufene und ungeliebte Mentor der Medienschelte in seinem „Prolog“² – der bei Goethe im Himmel spielt, und vor dem „Vorspiel auf dem Theater“ – dass es mit der Neuheit des Fernsehens, mit den ‚Kleinen Fernsehspielen‘ aus dem Westen, heute Fernsehserien und Telenovelas genannt, nicht so weit her war.³

Der *content* des neuen Fernsehens war, genauer betrachtet, weder frisch noch neu, schlimmer noch, es war auch nichts wirklich Fernes, das da nah gebracht wurde, sondern das Allvertraute. Es war, mit Adorno und Max Horkheimer, das konventionelle Produkt einer „Kulturindustrie“, die Hans Magnus Enzensberger in seinem „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ auf eine „Bewußtseinsindustrie“ reduziert hat.⁴ In Deutschland nämlich kam das von Adorno schon in den 1950ern in den USA analysierte Aktionsfernsehen erst in den 1960er Jahren (dann aber umso heftiger) an: Mit dem Vorabendprogramm, der Verbindung des Fernsehens mit der Werbung. Für Hans Magnus Enzensberger wurde Fernsehen zum ‚Nullmedium‘.⁵ Die ‚Macher‘ in den Schwarzwaldkliniken skandierten dagegen unisono: „Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen“⁶. Neu ist nur das, was auch Quote bringt. Über solche Neuheiten lässt sich trefflich streiten. Auf Basis des Theatermodells konnte man in der entstehenden neuen Medienwissenschaft auf Trivialdramatik und Gustav Freytag, ‚Freitag Abend bürgerlich‘ verweisen. Die Form der Serie als Fernsehserie, ihre spezifische Neuheit war erst zu bestimmen.

Dass im Begriffsfeld der Medien der Begriff der Neuheit seit Jahrtausenden seinen Platz behält, ist mehr als nur eine anthropologische Konstante. Auch die

2 Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a., Frankfurt a.M. 1997, Bd. 10, 2, S. 507-517.

3 Adorno, Theodor W.: „Fernsehen als Ideologie“, in: Adorno (wie Anm. 2), Bd. 20, 2, S. 518-532.

4 Enzensberger, Hans Magnus: „Baukasten zu einer Theorie der Medien“, in: ders. (Hrsg.): *Kursbuch 20*, Frankfurt a.M. 1970, S. 159-187.

5 Enzensberger, Hans Magnus: „Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind.“ (1988), in: *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*, Frankfurt a.M. 1988, S. 89-103.

6 Goethe (wie Anm. 1), S. 11, Adorno (wie Anm. 2), Bd. 16, S. 35f.

Neuheit erfährt Transformationen, die nicht zuletzt aufs Engste mit dem Begriff der Medien und der medialen Möglichkeiten zusammenhängen. Des Theaterdirektors uralte These von der Machbarkeit der Neuheit ist zur unbefragten Voraussetzung der Massenmedien und ihrer Ideologieproduktion geworden. Die jeweils ‚Neuen Medien‘ haben diese These entweder grandios bestätigt oder widerlegt, je nachdem, ob man sich als Euphoriker oder Apokalyptiker der Medienzukunft bekennt.

Wie steht es also um die ‚Neuheit der Neuen Medien‘? Sind auch sie nicht neu, und gibt es eigentlich, mit biblischer Gleichmut, ‚nichts Neues unter der Sonne‘? Großen Thesen ist nur mit kleineren beizukommen, mit einer historischen und einer kritischen. Die historische nimmt den alten Satz, den man (m.E. fälschlicherweise) mit dem Namen eines ‚Rieplschen Gesetzes‘ versehen hat, auf, dass der Inhalt eines neuen Mediums immer nur die alten sein können. Danach gäbe es nur eine technische Innovation, keine der Inhalte. Die kritische These variiert den Satz Marshall McLuhans, dass das Medium die *message*, die Botschaft, die Nachricht, die Neuheit selber sei. Beide Thesen scheinen zu konvergieren: Bringen Medien sich immer nur selber zur Anschauung, so bleibt für Neuheit kein Raum. Dies widerspricht jedoch offensichtlich aller Erfahrung und aller Medientheorie. Medien, als Mittler im weitesten Sinn, sind dazu bestimmt, Neues erfahrbar zu machen. Dass sie als Kommunikationsorganisationen dazu tendieren, diese Neue womöglich selber zu machen, steht auf einem anderen Blatt, auf dem Blatt der Mediengeschichte.

Hier bewährt sich allerdings die Voraussage des legendären Riepl und seiner Technikgeschichte und die des realen, inzwischen auch schon legendenumwobenen McLuhan und seiner kritischen Kulturgeschichte. Ein neues Medium bringt vor allem sich selber als Neuheit zur Erscheinung. Demgegenüber ist, noch einmal mit Adorno und seinen Überlegungen zum Medium Musik festzuhalten, dass sie immer zugleich „Naturelement“ und „Spiegelung durch den Geist hindurch“, „Material“ und gemacht ist.⁷ Neu aber war, für Adorno 1954, nur ‚die Technik‘, auf die man allerdings gehörig stolz war. Auch die Technik, die Superikonoskope, Hinterlassenschaft aus der V-Bomben-Produktion, die auf einem Film über die Erstsendung des Fernsehvorspiels „auf dem Theater“ überdeutlich zu sehen sind – auf dem Umschlag zur *Geschichte des deutschen Fernsehens*⁸ ist ein Standbild – war so neu eben nicht, was die vereinfachte These Paul Virilios vom Krieg als Vater der Medien zu bestätigen scheint.

Dass der Inhalt des Fernsehens 1950 ein ‚altes‘ Medium war, will das beliebte „Vorspiel“ zwar nicht wissen, verrät es aber implizit und mediengerecht im Bild. Um dem Bildungsanspruch aus der uralten Trias Information, Unterhaltung, Bildung, wie es die Rundfunkgesetze vorschreiben, zu genügen, machte man den Fernsehabend als Theaterabend auf, so wie man die *Tageschau* mit erprobten

7 Adorno (wie Anm. 2), Bd. 16, S. 35f.

8 Vgl. Schanze, Helmut: *Das Fernsehen und die Künste*, München 1994, Umschlagbild.

Journalisten der schreibenden Zunft besetzte. Dahinter aber verließ man sich dann auf abgefilmtes Theater und ‚nudelte‘ alte Filme ab. Man machte Pantoffelkino. Die Neuheit der *Tagesschau* war die alte Wochenschau und eine gehörige Portion ‚Verlautbarung‘. Das neue Fernsehen etablierte sich als neuer Rahmen für die ‚alten‘ Massenmedien, Presse, Film und Rundfunk.

Neuheit ist der Inhalt von Medien, als Novität, Neuerscheinung, Uraufführung, Premiere, Ur- und Erstsending, Begriffe, die mit bestimmten Wertvorstellungen des Erstmöglichen eines schöpferischen Augenblicks verbunden werden. Die mediale Reproduktion, die den Erfolg bestätigende Wiederholung, die Möglichkeit der Reprise, der Wiederaufnahme, der Neuauflage und der Wiedersendung machen die Worte ‚Zum ersten Male‘ zu einem Hinweis auf das Ereignis, das sich letztlich nie wiederholen kann, dessen Wiederholung aber alle künstlerische und technische Anstrengung gilt, bis hin zur Aufhebung der Grenze zwischen alt und neu, die Originalität und Kopie ununterscheidbar macht. Der Anfang des Mediums ist ihm exterritorial, ohne ihn aber kann es nicht prozessieren. Das Ende der ‚Neuen Medien‘ ist die Aufhebung des Begriffs der Kopie in eine reine Neuheit. Die Doppelheit von auratisierter Neuheit und technischer Reproduzierbarkeit aber bleibt den ‚Neuen Medien‘ eingeschrieben. Sie strukturiert ihr Programm.

Neu, und immer wieder neu ist die Performanz und nicht die Kompetenz, die *parole* und nicht die *langue*. Dies zeichnet bereits Sprache als Medium aus. Eine neue Sprache muss erst gelernt werden. Die Neuheit altert zugleich, auch wenn sie immer wieder als ‚absolute‘, ‚Post‘- oder ‚Hypermoderne‘ auftritt. Der auch hier helllichtige Adorno bemerkte, nicht ohne Selbstkritik, in Bezug auf Pierre Boulez’ Kritik des musikalischen Technik-Fetischismus der ‚Neuen Musik‘: Sie antwortete „auf das fatale Altern der Moderne durch die Spannungslosigkeit des totalen technischen Werks“⁹. Und hier ist nur scheinbar die Rede vom Basismedium Musik, das ebenso unter dem Diktat der technischen Massenmedien steht wie Sprache und Bild. Es ist die Rede von der Kulturindustrie und der Hermetik ihrer Unausweichlichkeit, von der Ideologie als dem „gesellschaftlich notwendigen Schein“¹⁰. Was durch Medien erscheint, wird und soll als Erscheinung wahrgenommen werden, und nichts anderes wohl meinte der Satz von Paul Valéry und Walter Benjamin von der Veränderung der Wahrnehmung durch neue Medien.

Der universelle Ideologieverdacht tendiert zur Bestätigung oder zur Aufhebung der Medialität als ‚gemachter‘ Erscheinung, und damit zur Aufhebung jedes Begriffs von Kunst als menschlicher Hervorbringung und ihres Anspruchs auf Autonomie. Er reduziert Kunst zum reinen *fait social*, und genau dies klagte die *Ästhetische Theorie* Adornos gegen ihre gesellschaftliche Einebnung ein. Auch wenn der Moderne ihr Alterungsprozess angesehen werden kann; sie darf den Versuch der ‚Rettung‘, der Erneuerung, nicht aufgeben. Es müsste auch eine Moderne

9 Adorno (wie Anm. 2), Bd. 7, S. 508.

10 Adorno (wie Anm. 2), Bd. 16, S. 10.

nach der Moderne geben, die man dann auf den Namen einer ‚Postmoderne‘ taufte, aber dann doch der ‚reinen‘ Erscheinung widmete, bei Unterschlagung wiederum des Teilsatzes vom *fait social* aller Medien. Die ‚zweite Natur‘, die Spiegelung durch den Geist hindurch, setzt sich an die Stelle der geschundenen ersten.

An dieser Stelle sind einige Überlegungen zur Neuheit der Neuen Medien aufzunehmen, die von einer ‚diskontinuierlichen‘ Mediengeschichte handeln.¹¹ Geht man davon aus, dass die Begriffsgeschichte der ‚Neuen Medien‘ im 20. Jahrhundert auf eine doppelte Modernität antwortet, wie sie das 20. Jahrhundert mit seinen rasanten Entwicklungen in der Medientechnik aufgestellt hat, so sind es jedoch keineswegs nur Fragen der technischen Innovation, die für die Theorie entscheidend sind. Medientechnik ist nur einer der Anlässe, die zu medientheoretischen Formulierungen führen. Die technisch-medialen Möglichkeiten sind Ausgangspunkte (Topoi) von Medienutopien, die den Bruch mit allem bisherigen Formen von Wahrnehmung erwarten ließen. Solche Utopien basieren auf dem naturwissenschaftlich-technischen Fortschrittsgedanken, postulieren aber Diskontinuität, die radikale Neuerung. Dies entspricht ihrem Kunstwerkcharakter. Dass neue Medientechniken den Avantgarden des 20. Jahrhunderts als Demonstrandum einer radikalen Neuorientierung dienten, dass ihre Manifeste stets auf den umwälzenden Charakter der Technik selber verwiesen, machen Theorien der Neuen Medien jeweils zum Ort des Gedankens an eine von der Gegenwart und auch von der Vergangenheit getrennten Zukunft. Theorien sowohl der Einzelmedien (wie Film und Rundfunk) wie auch die der Gesamtkunstwerke treten regelmäßig auf mit dem Gestus der Radikalität.

Die Doppelheit von Natur und Kunst berechtigt auch, die Begriffe ‚Medium‘ und ‚Umbruch‘ zusammen zu stellen. Sind die Neuen Medien und ihre Theorien regelmäßig gekennzeichnet durch einen mit Emphase beanspruchten Bruch bisheriger Gewöhnlichkeiten, den rhetorischen ‚Kunstgriff‘, so ist eine Theorie der Neuen Medien als eine Theorie der Brüche zu beschreiben. Denn die Natur soll keine Sprünge machen, sie kennt nur die Entwicklung. Der Umbruch ist ein Vorrecht des Geistes, der die Wirklichkeit immer neu konstruiert. Dass hier nicht allein ein politischer Umbruch (ein Umbruch der gesellschaftlichen Verhältnisse und von politischen Verfassungen) gemeint ist, sondern immer und zugleich auch ein Umbruch der mentalen Dispositionen, eingeschlossen Kognition und Wahrnehmung, machen Theorien der Neuen Medien – scheinbar – abhängig von einer Theorie sowohl der gesellschaftlichen wie auch der mentalen Dynamiken. Indem in einem Medienbruch die ‚innere‘ wie auch die ‚äußere‘ Welt des Menschen betroffen ist, wird eine Medientheorie der Schnittpunkt von soziologisch-politischen wie auch mentalitätstheoretischen Überlegungen. Sie bezieht sich auf tech-

11 Vgl. Schanze, Helmut: „Mediengeschichte der Diskontinuität“, in: Schnell, Ralf (Hrsg.): *MedienRevolutionen* (Medienumbrüche 18), Bielefeld 2006.

nische Innovation, ohne doch eine vollständige Geschichte der Technik aufzunehmen.

Damit allerdings wird eine wie auch immer geschlossene Medientheorie in Bezug auf ihre Gegenstandsbestimmung überfordert und unspezifisch. Sie wird zur Theorie des mentalen Apparats, ist aber, je nach ihrem Anspruch, allenfalls eine Theorie der ‚Erweiterung‘ der mentalen Möglichkeiten. Sie greift ein in eine allgemeine Theorie der Kommunikation, die sie als technisch vermittelte spezifiziert. Sie macht Gebrauch von gesellschaftlichen wie auch von mentalen Modellen, ohne diese reflektieren zu können. Sie demonstriert den technischen Fortschritt, ohne doch das Agens anzugeben und vollständig beschreiben zu können, das Technik und Wissen in immer neue Wissensgebiete drängt. Die historische These, die These von der Allmächtigkeit des Geistes mündet mit Nietzsche im 20. Jahrhundert entweder in die These von der vollendeten Historizität oder in die einer vollendeten Ahistorizität ein. Die ‚soziale These‘ führt den Kunstcharakter der Medien in das Dilemma der perfekten Manipulation.

Die Neuheit der Neuen Medien ist jedoch auch und vor allem kritisch zu spezifizieren. Der Neuheit der Neuen Medien ist nicht nur ihr Altern eingeschrieben, sie bedarf auch der Differenzierung. Eine vorläufige Differenzierung der Begriffe von ‚Neuheit‘, wie sie in unterschiedlichen und zu unterscheidenden Mediendiskursen des 20. Jahrhunderts erscheinen, kennt in der Tat die Neuheit nicht nur als (technische) Innovation und als (gesellschaftliche und lebensweltliche) Modernität, sondern auch als (künstlerische) Avantgarde und als (örtliche und zeitliche) Alterität des Fremden, des Abweichenden, Marginalen und seiner (kolonisierenden) Entdeckung.

Die hier angezeigte Begrifflichkeit des Neuen im Medienzeitalter zeigt Zonen der Überlappung und der Komplementarität. Neuheiten definieren sich gegenseitig in einem Begriffsfeld, das kultur- wie auch wissenschaftsgeschichtlich unterschiedlich fokussiert und ausgearbeitet werden muss. Sie bilden und modulieren unterschiedliche Medientheorien und damit die Begrifflichkeit der ‚Neuen Medien‘ selber. Sie bestimmen das methodische Vorgehen bei der Medienanalyse und konfigurieren den Mediengebrauch. Theorien der Neuen Medien sind Theoriefragmente, die niemals vollständig auftreten können.

Technische Innovationstheorien heben ab auf Veränderungsprozesse, die geplant und kontrolliert verlaufen. Sie sind am Paradigma der Naturwissenschaften orientiert. Die neuen Techniken sind Teil von Optimierungsprozessen. Ziel ist die Realisation neuer technischer Möglichkeiten, im Falle der Medieninnovation die Anwendung neuer medialer Möglichkeiten. Das Modell des technischen Fortschritts suggeriert einen ständigen Fortschritt in deren Erweiterung. Die Theorien der Innovation lassen Medien zu Trägern von Fortschrittsutopien werden.

Theorien der Modernität versprechen dagegen nicht nur den technischen Fortschritt, sondern auch einen Fortschritt, dessen Ende sich in der Verwirklichung gesellschaftlicher Utopien ausweist, den Fortschritt im Geist. Sie heben ab auf die ‚sozialen Fakten‘. Sie erkennen die Zeichen der Modernität an Äuße-

rungsformen, die Fortschritt signalisieren und zugleich den Bruch mit allen traditionellen Formen behaupten. Die als fortschrittlich ausgewiesenen gegenwärtigen Handlungsschemata werden zu Handlungsnormen erhoben. Paradigma der Modernität ist nicht zuletzt die Architektur im weitesten Sinne, die mit den traditionellen Stilformen bricht und das Ornament verwirft. Die Form soll der Funktion folgen. Die Klassische Moderne rechnet ab mit allen Traditionen und prüft sie auf Brauchbarkeit. Die Wechselbeziehung der derart als modern klassifizierten ‚neuen Medien‘ des ersten Medienbruchs wird im zweiten zum Kennzeichen der Epoche selber. Das Zeitalter des zweiten Medienbruchs ist das Medienzeitalter schlechthin oder das Zeitalter der zweiten Modernität. An die Stelle des technisch-funktionalen Designs der Gegenstände des täglichen Lebens tritt das technisch-funktionale Design der digitalen Werkzeuge, die zweckmäßige und funktionale Architektur der Rechner.

Die Theorien der Avantgarden dagegen heben auf den offenen Kunstwerkcharakter der Medien ab. Damit weisen auch sie eine spezifische Dialektik auf, die ein Traditionsverhältnis mit dem einer absoluten Modernität vermitteln muss. In den Theorien der Avantgarden gehen die Theorien der Modernität in den Bereich der künstlerischen Produktion über. Zugleich wird die Grenze des technischen Fortschritts reflektiert. Die Dialektik der Aufklärung, wie sie Horkheimer und Adorno am Ende des Zweiten Weltkriegs postulierten und bestätigt fanden, ist nicht zuletzt an Erfahrungen der medialen Dynamik gebunden. Medien erscheinen in ihr theoretisch zuerst als Massenmedien. Sie stehen für das Avancement der Massen, vor denen sich die Herrschenden fürchten müssen und sind die Hoffnung der Unterdrückten. Sie dienen der Volksverdummung wie auch der Volkserziehung zum Besseren hin, sind die ‚geheimen Verführer‘ und zugleich die neuen ‚Schulen der Nation‘.

Theorien der Alterität schließlich benennen die Fortschritte in der Entdeckung der Welt und des Menschen, den raumgreifenden Fortschritt, als kolonisierenden Habitus, der letztlich das Fremde und damit das Eigene vernichtet. Globalisierung, die Entwertung des Fremden und Marginalen, wird als Bruch der Kontinuitäten erfahrbar. Die Neuheit der Neuen Medien bezieht sich hier nicht nur auf den technischen Fortschritt, jenen Innovationen, die zu einem immer besseren technischen Gerät führen sollen, auf die Bewegungen der Modernität, den Avantgarden, sondern auch auf ein Bewusstsein der Alterität, der Ferne in der Nähe, das sich, in einer Dialektik der Aufklärung, aus dem Fortschrittsgedanken selber entwickelt. Nimmt man die Theorien der Avantgarden als Leittheorie, so ist auch hier von einer doppelten Avantgarde zu reden.

Die Theorien der Neuheit als Alterität machen den inneren Widerspruch einer Mediengesellschaft bewusst, die bei allem Anspruch auf globale Geltung dennoch das Fremde als Fremdes nicht zur Kenntnis nehmen will. Schon der Film und das Radio kennen diese Doppelheit. Medien normieren das Lachen und das Weinen der Welt auf den Standard eines Weltorfes. Sie dringen vor in die letzten Winkel der Welt und vernichten das, was als romantische Ferne verklärt wird.

Die Neuen Medien radikalisieren diese Tendenzen. Die technische Realität des Internet gilt als Beweis für die Wirklichkeit der Globalisierung, ein Beweis allerdings, der angesichts der überwältigenden Zahl der Nicht-Nutzer des neuen Mediums kaum angetreten werden kann. Alle Zahlen sprechen von einer neuen Aufteilung der Welt.

Die Neuheit der Neuen Medien lebt nicht nur von ‚Innovationsschüben‘, ein Wort, das an ihre Psychopathologie erinnern mag. Zentrale Elemente der Theorien der Neuen Medien verdanken sich der ersten Modernität, und damit dem ersten Medienumbruch, aber sie gelten bis in die zweite Moderne hinein, die sich ihrerseits als Medienmoderne definieren kann. Die Möglichkeiten der Neuen Medien haben längst neue Avantgarden, einen neuen Begriff der Avantgarde provoziert. Die Möglichkeit der Erschaffung ‚Neuer Welten‘, gehalten im Rechner, erscheint als der vollendete Traum des Künstlers, der sich in der Tat, im Sinne der Utopien der Renaissance, als ‚zweiter Schöpfer‘ begreifen kann. Simulationen werden dabei völlig unabhängig vom Simulierten und seiner Materie; der ‚Erdenrest‘ wird aufgehoben. In seinem Kunstreich ist der neue digitale Theaterdirektor unbeschränkt in seiner Macht.

Gebunden allerdings bleibt seine neue ‚Welt‘ an den Apparat. Wie bei allen Medien verschwindet die ‚Erscheinung‘ dann, wenn der Apparat versagt, außer Kontrolle gerät. Das Postulat der universellen Machbarkeit von Frische und Neuheit, von bedeutender Gefälligkeit ist an lokale Konventionen gebunden, die von allen Beteiligten in einer „universellen Kommunikationsgemeinschaft“ einzuhalten sind. Die Grenze vom Medienumbruch zum politischen Umbruch ist klarer gezogen als die zum mentalen Rückbruch in „vorrevolutionäre“ Atavismen. Der Begriff der Neuheit als Alterität begrenzt unübersehbar auch die Neuheit der Neuen Medien in ihrem globalisierenden Anspruch.

Das kurze Ausgangsspiel ‚auf dem Theater‘, die Nachricht von der Neuheit in Massen, welche die Massen zwingen will, führte über jene brutal-romantische Archaisik der Serien und Telenovelas der entwickelten Audiovision bis hin zur Ermächtigung des Nutzers im Digitalmedium, die ihn alles wählen lässt, was ihm zuträglich zu sein scheint. Der Zapper, aber auch der bewusste Wähler selektiert, im Blick auf die ‚sozialen Fakten‘, regelmäßig nur das Eigene, und niemals das wirklich Fremde, das ihm aber doch irgendwann, als ‚Realität‘ im ‚Menü‘ schockartig entgegentritt, gerade dann, wenn er sich ruhig und entspannt zurücklehnen will. Ob diese Neuheiten, „wenn hinten, weit in der Türkei / Die Völker aufeinander schlagen“, immer noch bei einem „Gläschen Wein“, am „Fenster“¹² zur Welt stehend, konsumiert werden können, steht, bei allem Reiz des Neuen in den Neuen Medien, gegenwärtig auf dem Prüfstand nicht nur der Theorien.

12 Goethe (wie Anm. 1), S. 34.

DIE ÄLTESTEN IN DEN NEUESTEN MEDIEN

Folklore und Massenkommunikation um 1950

VON ERHARD SCHÜTTPELZ

I KOMMUNIKATION

Der Durchbruch des Medienbegriffs kann als nordamerikanischer Doppelschlag rekonstruiert werden. Zuerst wurde der Kommunikationsbegriff Ende der 1940er Jahre wissenschaftlich verallgemeinert und absolut gesetzt, ein absoluter Begriff. Dann folgte der Medienbegriff und profitierte insbesondere in Toronto von der bereits geschehenen Absolutsetzung der Kommunikation. Erst aus beiden Schritten entstanden Medientheorie und Medienwissenschaften im heute geläufigen Sinne. Und das wissenschaftliche Feld, das die Medien verhandelt, heißt im internationalen Rahmen bis heute ‚Media and Communications‘ und bewegt sich zwischen Kommunikationsforschung und Medienanalysen – der terminologische Doppelschlag bleibt auf die eine oder andere Weise erhalten.

Die Absolutsetzung der Kommunikation um 1950 mit ihrer Einsicht ‚eigentlich ist alles Kommunikation‘ besaß zwei unterschiedliche Genealogien, die aber damals zu keiner Fusion gezwungen werden konnten. Nach substanzialisierenden und funktionalistischen Kommunikationsbegriffen entstand im Rahmen der Kybernetik und Informationstheorie ein *operativer* Kommunikationsbegriff.¹ Statt der Frage nach dem, *was* Kommunikation begründet oder *welche Funktionen* Kommunikation erfüllt (wie bei Harold Lasswell und allen angewandten Sozialforschungen), gab es zumindest *eine* Theorieentwicklung, die von den Operationen ausging und den Formalismus der Operationen betonte, ihre Reversibilität oder Irreversibilität, ihre Zergliederung in Flussdiagramme und Netzdiagramme, ihre Rekursivität und Beobachterabhängigkeit.

Ungefähr zeitgleich wurde ebenfalls in nordamerikanischen Theorien das Problem gelöst, das europäische Medientheorien der Zwischenkriegszeit nicht auflösen konnten, nämlich eine Theorie der Massenkommunikation und ihrer Mittel zu entwerfen, die *nicht* auf einer Dichotomisierung beruhte. Theorie der Massenmedien hieß in Europa bis zum 2. Weltkrieg: eine Theorie der Masse, um daraus abzuleiten: eine Theorie ihrer Manipulation durch Medien.² Diese Behandlung wurde entweder aus bürgerlichen und reaktionären Massenpsychologien oder aus linken Revolutionshoffnungen abgeleitet, und blieb dabei immer einer Dimension der Nicht-Massenkommunikation kontrastiert, ob diese ‚Bildung‘,

1 Wiener, Norbert: „Time, Communication and the Nervous System“, in: *Annals of the New York Academy of Sciences*, Jg. 50, 1948, S. 197-220, hier S. 202.

2 Vgl. die Anthologie von Kümmel, Albert/Löffler, Petra (Hrsg.): *Medientheorie 1888-1933*, Frankfurt a.M. 2002.

‚Schaubühne‘ oder ‚Aura‘ hieß.³ Europäische Theorie der Massenkommunikation fokussierte sich bis in die 1950er Jahre an der Unterscheidung von Masse und Nicht-Masse und kam daher über die verschiedenen Dichotomien einer meist offen dargestellten Einteilung in *Masse und Elite* – diese konnte als politischer Führungsanspruch, Oberschicht, Bildungsschicht, Partei, Position der Aufklärung, künstlerische Avantgarde, überlegene Einzelgängerschaft oder als eine ihrer vielen Kombinationen auftreten – nicht hinweg. Was eine theoretische und exegetische Behinderung zur Folge hatte, denn alle gewonnenen Argumente und Diagnosen dienten letztlich einer Rechtfertigung der jeweiligen Dichotomie, also der eigenen Absetzbewegung und Aufwertung.

Erst um 1950 und in Nordamerika gibt es Entwürfe dafür, wie man Massenkommunikation ‚monistisch‘ behandeln kann, ohne in die überlieferten normativen Dichotomien zu verfallen. Die monistische Lehre von der Massenkommunikation hat Niklas Luhmann später in dem bekannten Aphorismus zusammengefasst: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien“⁴ – es gibt kein Außerhalb dieses Wissens, weder in den Wissenschaften noch in der Kritik von Erzeugnissen und Ereignissen der Massenkommunikation. Aber diese Einsicht findet man bereits um 1950 in Nordamerika, auf theoretischer Seite insbesondere in der Kommunikationstheorie von Jurgen Ruesch und Gregory Bateson,⁵ und in exegetischer Hinsicht in Marshall McLuhans erstem Buch, *The Mechanical Bride*.⁶

Die beiden folgenreichsten Entwicklungen der nordamerikanischen Kommunikationstheorie, die Entwicklung eines operativen und absolut gesetzten Kommunikationsbegriffs und eine neue monistische Behandlung der Massenkommunikation, haben Gemeinsamkeiten. Es handelt sich beide Male um eine Abkehr von *normativen* Theorien, also von den Wertsetzungen, die in funktionalistischen Theorien und in Masse/Elite-Dichotomien bestätigt und gewonnen werden sollten. Trotzdem sind beide Entwicklungen um 1950 zu keiner nachhaltigen Fusion gelangt. Es gab erst einmal keine in den Sozialwissenschaften erfolgreiche kybernetische Theorie der Massenkommunikation, und auch die exegetischen Bemühungen um Massenkommunikation konnten sich erst im Laufe von Jahrzehnten vom Erbe der europäischen Dichotomien loslösen – wenn überhaupt.

II MEDIEN

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die heutige Rede von den ‚Medien‘ ebenfalls in den nordamerikanischen 1940er Jahren entstanden, und zwar aus einer Abfolge

3 Zur politisch ambivalenten Herkunft der modernen Massenpsychologie: van Ginneken, Jaap: *Crowds, Psychology, and Politics 1871-1899*, Cambridge 1992.

4 Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen² 1996, S. 9.

5 Ruesch, Jurgen/Bateson, Gregory: *Communication. The Social Matrix of Psychiatry*, New York 1951.

6 McLuhan, Marshall: *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man* [1951], Boston 1967.

und Gemengelage von Abkürzungen folgender Art: *mass communications* – *media of (mass) communication* – *mass media of communication* – *mass media* – *media* – *the media*: von den ‚Mitteln‘ der Massenkommunikation – so die damalige deutsche Übersetzung, wenn das amerikanische Wort der ‚media‘ für deutsche Leser zu übermitteln war – zu den Medien.

Aber eine Medientheorie ist aus diesem Wortfeld um 1950 noch nicht entstanden, und für die Entstehung eines Medienbegriffs hätte der Durchbruch des Kommunikationsbegriffs nicht ausgereicht, einfach deshalb, weil es fast allen nord-amerikanischen Theoretikern um 1950 – in technischer, soziologischer und soziotechnischer Hinsicht – um die Vergleichbarkeit und Isomorphie der Medien und ihrer Operationen ging, um die Gleichartigkeit und Durchsichtigkeit der Kommunikation, auch bei Harold Innis.

Der Durchbruch des Medienbegriffs hat eine Grundlage, die heute zunehmend verschwindet, nämlich ein Bewusstsein der Analogie und Durchlässigkeit zwischen ältesten und (damals) neuesten Medien. Und diese Analogie war außerdem bei einigen Theoretikern und beim wichtigsten Propagandisten der Botschaft des Mediums entlinearisiert: die ältesten konnten und würden in den neuesten Medien wiederkehren. Von dieser Figur einer Wiederkehr der ältesten synästhetischen und sprachlichen Medien handelt die gesamte Auseinandersetzung der Schule, die nie eine Schule war, der ersten medientheoretischen Zeitschrift: *Explorations* von Edmund Carpenter und Marshall McLuhan. In ihrer gleichnamigen Anthologie gewinnt diese Doktrin folgende Gestalt:

Paradoxically, at this moment in our culture, we meet once more preliterate man. For him there was no subliminal factor in experience; his mythic forms of explanation explicated all levels of any situation at the same time. This is why Freud makes no sense when applied to pre- and postliterate man. [...] Just as the Eskimo has been detribalized via print, going in the course of a few years from primitive nomad to literate technician, so we, in an equally brief period, are becoming tribalized via electronic channels. The literacy we abandon, he embraces; the oral language he rejects, we accept.⁷

Die Entstehung der Medientheorie im Toronto der *Explorations* bleibt ein Skandal: keine empirischen Untersuchungen, essayistischer Stil, die falschen Leute, absichtlich chaotisch formulierte Gedanken. Trotzdem ist die Medientheorie im heute geläufigen Sinne dort entstanden, und nicht in den USA, deren Ost- und Westküsten die optimalen gedanklichen und technologischen Innovationen und Ressourcen aufwiesen. Anscheinend war es aus dem Abseits Kanadas leichter, das Ungedachte der Medien zu denken, und für Carpenter und McLuhan bestand dieses Ungedachte in den *Alteritätserfahrungen* alter und neuer Medien, und darin,

7 Carpenter, Edmund/McLuhan, Marshall: „Introduction“, in: dies. (Hrsg.): *Explorations in Communication*, Boston 1960, S. ix-xii, hier S. xif.

dass diese Erfahrungen zwischen ‚pre- and postliterate man‘ auf unvorhersehbare Weise *kongruieren* würden. Nur diese eigenartige Figur einer Wiederkehr der ältesten in den neuesten Medien konnte den Fortschritts- und Verfallsgeschichten, aber auch der ständig angestrebten Durchsichtigkeit und Isomorphie der Kommunikation gleichermaßen Paroli bieten.

Worin bestehen die Voraussetzungen dieser Auffassung? Die Antwort kann in aller Kürze lauten: Die Figur der virtuellen Wiederkehr der ältesten Medien, ob man sie damals ‚Oralität‘ nannte oder wie in Toronto *acoustic space* und ‚Audio-taktilität‘, wurde von Carpenter und McLuhan mit den Konzepten der monistisch verstandenen Massenkommunikation identifiziert. Die in Toronto entwickelte Medientheorie konnte auf ein Verständnis der Massenkommunikation zurückgreifen, das die neuesten Massenmedien in der Gestalt der ältesten Oralität konzipiert hatte, als ‚Folklore‘. Und am radikalsten wurde diese Analogsetzung und *Identifizierung von Massenkommunikation mit Folklore* in jenen nordamerikanischen Schriften betrieben, die nach dem 2. Weltkrieg eine monistische Lehre der Massenkommunikation entwickelt haben – europäische Schriften blieben hier, soweit sie in Betracht kommen, zögerlich.

III DIE AMERIKANISCHE MASSE

Wir sind die wissenschaftlichen Erben dieser Analogsetzung und ihrer unbekannt historischen Voraussetzungen: ‚Was wir [...] wissen, wissen wir durch die Massenmedien‘ – aber woher und von wem wissen wir *das*? Hier ist ein genauere Blick in die Quellen gefordert: wie kam die monistische Betrachtung der Massenkommunikation zustande? Je nachdem, welchen Zeitrahmen man wählt, wird die Antwort verschieden ausfallen. Um den ganzen historischen Bogen zu zeichnen, müsste man die Transfers und Migrationen von Methoden, Personen und Schriften zwischen den europäischen und nordamerikanischen Kommunikationsforschungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts heranziehen. Ich werde mich hier auf die amerikanische Seite des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegszeit beschränken, und dabei nur auf einen besonderen Faktor aufmerksam machen: die Entstehung der monistischen Lehre der Massenkommunikation ist nicht nur eine Folge der damaligen Kommunikationsforschungen, sondern auch die Schlussfolgerung aus einem bereits geschehenen Brückenschlag der amerikanischen Kulturanthropologie zwischen Auslands- und Inlandsforschungen, zwischen Kolonialforschung, Krieg und Pazifizierung (*re-education* eingeschlossen). Die Voraussetzungen der monistischen Lehre findet man auch in Büchern, die scheinbar nur am Rande von ‚Medien‘ oder ‚Mitteln der Massenkommunikation und im Krieg und kurz danach vielmehr vom ‚amerikanischen Nationalcharakter‘ (und dem anderer Nationen) handeln, Büchern, die wenig später auch deutsche Leser erreichten, wie Margaret Meads ...*And Keep Your Powder Dry* (von 1942)⁸ oder

8 Mead, Margaret: ...*Und haltet euer Pulver trocken!*, München 1946.

Geoffrey Gorers *The Americans* (von 1947)⁹ – das Buch eines Briten, der am Kriegseinsatz in amerikanischen Diensten beteiligt gewesen war. Und auch die Texte, in denen die monistische Auffassung der Massenmedien zum ersten Mal explizit wurde, sind – aber nur vom Jahr 1950 aus gelesen! – Varianten dieser Gattung: Jurgen Rueschs und Gregory Batesons *Communication. The Social Matrix of Psychiatry* ist das Buch zweier Emigranten in Kalifornien, das die Forschung der 1940er Jahre zum amerikanischen Charakter heranzieht und reinterpretiert; und Marshall McLuhans exzentrisch-kanadischer Kommentar reiht sich selbst explizit in genau diese Literatur einer Beobachtung der amerikanischen Mainstream-Gesellschaft durch Emigranten, Ethnologinnen und andere ‚marginal men‘ ein. Daher muss der Fall aus den 1940er Jahren aufgerollt werden, und gut geeignet hierfür ist ein damaliger Bestseller, der die monistische Lehre der Massenkommunikation noch nicht zu Ende entwickelt, sondern sie mit einigen Motiven der europäischen Massen-Lehren verbrämt: David Riesmans *The Lonely Crowd* von 1950.¹⁰

David Riesmans Buch entstand in Auseinandersetzung mit der amerikanischen Kulturanthropologie seiner Zeit, d.h. der *Culture and Personality*-Schule, und versteht sich selbst als Weiterentwicklung der betreffenden Vorlagen. Was die Charakterisierung der Massenkommunikation angeht, bleibt das Ergebnis ambivalent. Einerseits wird die Charakterisierung, die Europäer und Emigranten in ihren Reiseberichten und Studien über die USA entworfen haben, affirmiert: ja, die Amerikaner sind das, was die Europäer ‚oberflächlich‘ nennen, sie sind vom Erfolg und vor allem vom Applaus und ständigen Sympathiebekundungen der anderen und insbesondere ihrer *peer-groups* abhängiger als alle anderen und früheren Gesellschaften. Diese Charakterisierung übernimmt Riesman aus Gorers Amerika-buch¹¹ und verallgemeinert sie zum wichtigsten Charakteristikum der Amerikaner und ihrer Mittel der Massenkommunikation, spricht: ihrer ‚Medien‘. Die Amerikaner sind „außengeleitet“, und alle ihre Kulturmuster (*patterns of culture*) sind aus diesem Faktum zu verstehen. Und das wichtigste von Riesman diskutierte Mittel dieser „Außengelenktheit“ sind die Medien: „Die Verbindung mit der Außenwelt und mit dem eigenen Ich wird in zunehmendem Maße durch das Medium der Massenkommunikationsmittel hergestellt.“¹² Die soziale ‚Außengelenktheit‘ wird in Amerika durch eine mediale ‚Außengelenktheit‘ gesteuert und aufrechterhalten.

Diese Diagnose ist durchaus radikal, und man muss sich vergegenwärtigen, dass es für diese Zuspitzung – die eigene, holistisch verstandene Kultur ‚außengelenkt‘ zu nennen – vor allem zwei Quellen gab: die europäische Amerikaliteratur, also die ständige antim Amerikanische Polemik von Europäern; aber auch das Bild, das amerikanische Massenmedien selbst vom Gebrauch der Massenmedien ent-

9 Gorer, Geoffrey: *Die Amerikaner*, Reinbek 1956.

10 Riesman, David: *Die einsame Masse*, Reinbek 1958.

11 Gorer (wie Anm. 9), Kap. IV und VII.

12 Riesman (wie Anm. 10), S. 35.

wickeln konnten – das bis in die 1950er Jahre jeder Theorie der Massenkommunikation an theoretischen Einsichten überlegen blieb.

Aber Riesman war nicht in der Lage, das Bild einer ‚außengelenkten‘ Kultur mit letzter Stringenz zu entwickeln. Die europäischen Dichotomien von Elite und Masse blieben unverzichtbar. Das Ergebnis ist eine Drei-Stadien-Lehre: von der (1.) verhaltenskonformistischen, traditions gelenkten Kultur über eine (2.) Gesellschaft ‚innengelenkter‘ Individuen mit starren Verhaltensmustern (den europäischen Gesellschaften seit Reformation und Renaissance), zu einer (3.) ‚außengelenkten‘ und von Massenmedien bestimmten Nachkriegskultur, deren Individuen zunehmend „von der Anerkennung anderer abhängig“¹³ werden.

Auch in Riesmans Version ergibt sich eine Spiegelung zwischen den ‚verhaltenskonformistischen‘ Stammesgesellschaften und den ‚außengelenkten‘ Persönlichkeitstypen der Massengesellschaft, zwischen Folklore und Massenkommunikation, denn beide sind auf ihre Weise sowohl verhaltenskonform als auch außengelenkt. Aber der Rekurs auf die Jahrhunderte der ‚innengeleiteten‘ Individualität (in Deutschland ‚Bildung‘ genannt) verhindert bei Riesman eine amoderne Verschmelzung der beiden Pole. Die Annäherung von Massenkommunikation und Folklore bleibt daher zur Analogie gebannt; Comics sind die „Heldensagen von heute“, ihre Autoren sind „Werbeleute und Märchenerzähler“.¹⁴ Die entscheidende moralische, politische und soziologische Frage bleibt für Riesman, was aus den Errungenschaften der ‚Innenlenkung‘ und ihren Autonomie-Postulaten bei einer „Alleinherrschaft der Außenlenkung“¹⁵ werden kann und soll.

Aber man kann *The Lonely Crowd* auch gegen den Strich dieser Dichotomisierung lesen, nämlich als einen weiterhin ernst zu nehmenden Entwurf des Angehörigen einer holistisch ‚außengelenkten‘ Gesellschaft, der sich fragt, welche Verhaltensweisen in einer solchen Gesellschaft noch oder schon möglich sind. Und dann stößt man in Riesmans Buch auf Diagnosen, die sich für die gesamte westliche Nachkriegszeit als prophetisch erwiesen haben. Schon Geoffrey Gorer hatte in seinem Amerikabuch den Kult der Jugendlichkeit, der ‚Jugendkultur‘ behandelt. Riesman stellt die Frage nach dem Mediengebrauch, den Jugendliche in Absetzung oder Zweckentfremdung der Erwachsenenkultur entwickeln können. Und er benennt ziemlich präzise jene drei Mechanismen, die seitdem das Phänomen der ‚Jugendkultur‘ (und *Popkultur*) im Westen bestimmt haben,¹⁶ in Kurzparaphrase:

1. eine mögliche Selbsteinschätzung als „Anführer der Massenkommunikationsmittel“¹⁷, die von Jugendlichen durch eigene Erzeugnisse und Wertsetzungen entwickelt wird: in den Massenmedien,

13 Riesman (wie Anm. 10), S. 35.

14 Riesman (wie Anm. 10), S. 110.

15 Riesman (wie Anm. 10), S. 36.

16 Riesman (wie Anm. 10), S. 118f.

17 Riesman (wie Anm. 10), S. 119.

2. die subtilere *Kritik (criticism)* von Massenmedien durch eine ‚Szene‘ von Jugendlichen, die sie befähigt, sich vom Mainstream abzusetzen und eine entsprechende Selbsteinschätzung zu entwickeln, und
3. die Entwicklung einer *Dissidenz* gegenüber Erwachsenen *und* gegenüber anderen Jugendlichen, die allerdings bei ihrem medialen Erfolg als ‚Anführerschaft‘ in das Gefühl umschlagen kann, „einer individuellen Eigenart beraubt worden zu sein“.¹⁸

Genauer als durch Riesman sind diese Mechanismen seitdem nicht mehr benannt worden. Und was noch aufschlussreicher ist: Riesman benennt die Mechanismen der Jugendkultur ohne Rekurs auf seine Dichotomie der ‚Innen/Außenlenkung‘, also durchaus ‚monistisch‘ (im Sinne von Luhmanns Diktum) und affirmativ. Die in Europa damals noch obligatorische Abschätzigkeit gegenüber dem kreativen Konsum von Massenmedien (wenn es nicht um ihre Verarbeitung durch Literaten, Künstler und Wissenschaftler ging) blieb Riesman als selbsterklärtem Angehörigen einer außergelenkten Massenmedien-Kultur bereits weitgehend erspart.

IV ANONYME KOMMUNIKATION

Ein Jahr später erscheint ein kybernetisches *und* sozialwissenschaftliches Lehrbuch, das die Konsequenzen aus dieser Sicht zieht und Riesmans Dichotomie der ‚Innen/Außenlenkung‘ verschwinden lässt. Es handelt sich um ein untergegangenes Hauptwerk der Kommunikationstheorie: Gregory Batesons und Jurgen Rueschs *Communication. The Social Matrix of Psychiatry*. Niemals wurde ‚Massenkommunikation‘ so präzise gefasst wie in diesem Buch, und nirgendwo sonst ist eine derartig ‚amoderne‘ Sicht der modernen Massenkommunikation entworfen worden:

In jeder Kultur gibt es Glaubenssätze und Traditionen, die nicht auf menschliche Quellen zurückverfolgt werden können. Diese Botschaften werden von der Bevölkerung akzeptiert, als seien sie Botschaften Gottes oder einer mythologischen Figur oder ein Ausdruck der Natur der Dinge. Aber ungeachtet der vermeintlichen Quelle, der diese Botschaft zugeschrieben wird, das hervorstechende Merkmal ist, daß es keinen Rückgriff, keine Antwort und keine Möglichkeit der Korrektur auf Seiten der Eingeborenen gibt. Im Gegensatz dazu ist sich der Anthropologe bewußt, daß in einer anderen Kultur dieser besondere Bereich von Glaubensüberzeugungen eventuell modifizierbar ist, während andere Gebiete der Korrektur unzugänglich sind. Diese Bereiche, die der Korrektur unzugänglich sind, werden wir *kulturelle Massenkommunikation* nennen.

Somit kann man sagen, daß kulturelle Massenkommunikation jeden Bürger, der innerhalb seiner Reichweite lebt, beeinflusst. Beispiele solcher Massenkommunikationen sind in den Botschaften zu finden, welche Regierungen und ihre Führer an die Bevölkerung richten. Hier

¹⁸ Riesman (wie Anm. 10), S. 119.

senden eine oder mehrere Personen Botschaften an die Bevölkerung in ihrer Gesamtheit; das kann in der Form von Proklamationen, Rundfunksendungen, Theaterstücken, Filmen, Zeitungen, Artikeln und ähnlichem geschehen. Ein charakteristisches Merkmal dieser Kommunikationen ist der vielschichtige und oft undefinierte Charakter der aussendenden Stelle. Die Kommunikationen stammen gewöhnlich aus einer Institution oder einer Behörde, und bis zu der Zeit, zu der eine Rede oder ein Schauspiel veröffentlicht wurde, sind sie von vielen Personen bearbeitet worden. Es ist nicht länger eine Botschaft von einem Individuum an ein anderes, sondern eine Botschaft von vielen an viele, und am Ende haben so viele Leute Anteil daran, daß der Prozeß als wahre ‚Massenkommunikation‘ bezeichnet werden muß. Kinder sind ständig solchen Massenkommunikationen in Form von Radio, Fernsehen, Comics und, nicht zuletzt, dem Meinungsklima der Familie selbst ausgesetzt.¹⁹

Was wird hier gleichgesetzt? Die Situation eines Ethnologen, der eine mündliche Gesellschaft erforscht und die Konstitution ihrer anonymen Botschaften in Mythologie und Bräuchen (*Folklore*) beobachtet, und eine gleichartige Beobachtung der Konstitution von modernen anonymen Botschaften, und zwar in kommerziellen Massenmedien, aber auch in staatlich organisierten und gelenkten Botschaften, mit einem anderen Wort, das hier kunstvoll vermieden und umschrieben wird: in ‚Propaganda‘. Die Pointe dieser Passage besteht darin, dass die Analogie von kommerzieller ‚Massenkommunikation‘, überlieferter ‚Folklore‘ und staatlicher ‚Propaganda‘ bis zur Identität getrieben wird. Die neuesten sind den ältesten Massenmedien gleich, haben sich von ihrer Matrix – anonyme Botschaften von unbekannt vielen an unbekannt viele zu richten und die Anonymität und Unkorrigierbarkeit der Botschaften sowohl zu beschwören als auch zu bannen – nicht entfernt. Es handelt sich um eine universalistische, eine amoderne Sicht der Massenkommunikation und der modernen Welt: „In jeder Kultur gibt es Glaubenssätze und Traditionen, die nicht auf menschliche Quellen zurückverfolgt werden können.“²⁰

Zahlreiche europäische Theorien hatten das Kriterium der Anonymität von Botschaften der Massenkommunikation isoliert und diskutiert.²¹ Aber die Massenkommunikation blieb weiterhin durch eine Sozialpsychologie der ‚Masse‘, und diese durch die Alteritätserfahrung einer ‚Hypnose‘ und ihrer ansteckenden Wirkung begründet.²² Ruesch und Bateson stellen keine Theorie der Masse mehr auf,

19 Ruesch, Jürgen/Bateson, Gregory: *Kommunikation. Die soziale Matrix der Psychiatrie*, Heidelberg 1995, S. 55f.

20 Ruesch/Bateson (wie Anm. 19).

21 Etwa: Traub, Hans: „Zeitung, Film, Rundfunk. Die Notwendigkeit einer einheitlichen Betrachtung“ [1933], in: Kümmel/Löffler (wie Anm. 2), S. 485-507.

22 Traub (wie Anm. 21), S. 504.

um Massenkommunikation zu begründen, der Modus der *Verschickung* von Botschaften durch unbekannt viele an unbekannt viele genügt. Und die Alteritätserfahrung der europäischen ‚Hypnose‘ ist durch die Alteritätserfahrung einer ‚Panik‘ ersetzt und begründet. Der Ausgangspunkt für die Betrachtung der Massenkommunikation ist nicht mehr die Masse und ihre Suggestibilität *durch ein Sendezentrum*, sondern das Individuum, das eine Massen-Botschaft *empfängt*, und mit der Tatsache ihrer Anonymität und Unkorrigierbarkeit zurecht kommen muss, ohne zugrunde zu gehen.²³

Ruesch und Bateson schaffen es durch diese Umkehrung sogar, ‚Propaganda‘ zu diskutieren, ohne den unvermeidlichen Manipulationsvorwurf in den Mittelpunkt stellen zu müssen. Die Alteritätserfahrung der Anonymität von unkorrigierbaren Botschaften genügt, um Massenkommunikation zu begründen, um sie jeglicher ‚Folklore‘ gleichzusetzen, und um Propaganda als moderne Variante der Massenkommunikation zu verstehen. Dieser Anonymität und ihrer drohenden Lähmung kann jede/r unterliegen, sie ist weder modern noch vormodern, sie muss kulturell kontingent gestaltet werden und kennt kein elitäres Außerhalb. Die Panik der Anonymität ist der große Gleichmacher, ihre den damaligen Lesern vertraute Gestalt ist der kurz zurückliegende Weltkrieg:

Dem komplexesten Kommunikationsnetzwerk begegnen wir, wenn wir ein kulturelles Netzwerk, in dem viele Personen mit vielen anderen kommunizieren, betrachten. Hier bleibt beides, die Herkunft und der Bestimmungsort der Botschaft, anonym, und daher wird eine Korrektur der Botschaft unmöglich. Als Ergebnis dieser Situation fühlt sich das Individuum hilflos, mit den Botschaften, mit denen es überschwemmt wird, fertig zu werden. Es sucht vergeblich nach der Herkunftsquelle oder nach der Bestimmung der Botschaften. Das Wissen um diese Fixpunkte in einem Kommunikationsnetzwerk würde die Teilnehmer in die Lage versetzen, durch Feedback ihre eigene Botschaft zu modifizieren und die Botschaften der anderen korrekt zu interpretieren. In letzter Zeit waren zum Beispiel die meisten Bürger eifrig bereit, etwas zu tun, um Krieg zu verhüten; doch von Zeit zu Zeit konnten sie sich des Gefühls nicht erwehren, daß der Krieg unvermeidbar sei.²⁴

23 Der Bezugspunkt für diese Überlegungen liegt in den Schriften Walter B. Cannons, etwa in dem klassischen Aufsatz zum persönlichen und körperlichen Zusammenbruch: „Voodoo‘ Death“, in: *American Anthropologist*, Jg. 44, 1942, S. 169-181.

24 Ruesch/Bateson (wie Anm. 19), S. 52f.

V MODERNE FOLKLORE

Die Passage von Ruesch und Bateson erhebt einen universalistischen Anspruch, der sich auch heute zu verfechten lohnt – und sie besitzt einen präzisen historischen Index, der in ihre Zeilen eingeschrieben bleibt. Die Gleichsetzung der Situation eines Ethnologen, der eine mündliche Gesellschaft mit ihren Bräuchen und Mythen erforscht, mit der Situation dessen, der Erzeugnisse der modernen Massenkommunikation und Propaganda analysiert – diese Gleichsetzung war 1951 keine Fiktion und kein Gedankenspiel, sondern konnte auch als biographisches Statement Batesons gelesen werden, der nach seiner Rückkehr aus Bali und den Tropen zusammen mit seiner Frau (Margaret Mead) Deutschland und die USA analysiert und sich im Weltkrieg der Propaganda und Propaganda-Aufklärung gewidmet hatte. Es handelte sich um die Berufserfahrung einer kleinen, aber einflussreichen Gruppe von nordamerikanischen Kulturanthropologen, deren Kriegseinsatz im Weltkrieg und auch im Kalten Krieg in der Analyse der modernen Nationen und ihrer Kriegsteilnehmer bestand – und zu diesem Kriegseinsatz gehören auch die Amerikabücher von Mead und Gorer. Was in den Tropen und an den postkolonialen Rändern die Feldforschung der *Culture and Personality*-Schule gewesen war, musste in der Feindanalyse notgedrungen zur Korpus-Analyse von Massenkommunikation umgemünzt werden – zur *study of culture at a distance*; aber auch die Analyse der Inlandsgesellschaft stieß auf den Zusammenhang von Sozialisation und Massenkommunikation.

Für einen kurzen historischen Moment der Kriegs- und Nachkriegszeit konnte es so scheinen, als sei die Kulturanthropologie (also die Ethnologie) mit dem Ehrgeiz angetreten, auch die *frontiers* der Inlandsanalyse zu übernehmen²⁵ – aber dieser Moment ging vorüber, und die *Culture and Personality* verlor nach dem Krieg ihren paradigmatischen Stellenwert für die amerikanischen Sozialwissenschaften und auch für die Kulturanthropologie selbst. Um so auffälliger bleibt, welche Rolle die Forschungen der *Culture and Personality* für damalige Analysen der Massenkommunikation spielten, etwa in dem bereits skizzierten Bild der *Lonely Crowd*, aber auch in McLuhans erstem Buch.

McLuhans kritische Absicht geht ganz im Sinne von Ruesch/Bateson dahin, die Position eines Exegeten der Massenkultur mit der eines Kulturanthropologen, und Massenkommunikation mit einer *Folklore of Industrial Man* – so der Untertitel von McLuhans Buch – zu identifizieren. Mehrmals kommt McLuhan auf die kulturanthropologische Suche nach Kulturmustern zu sprechen:

Ganz anders sieht die Sache für jemanden aus, der Popularkultur studiert und dabei die gleiche Art von Aufmerksamkeit für morphologische Übereinstimmungen entwickelt wie die Volkskundler und Anthropologen für die Wanderung von Symbolen und Situationen. Wenn die gleichen Muster wiederholt auftreten, rechnen diese Beobachter

25 Kardiner, Abram: *The Psychological Frontiers of Society*, New York 1945.

mit der Möglichkeit, daß ähnliche Triebkräfte zugrunde liegen. Keine Kultur wird Bilder oder Ideale popularisieren oder unterstützen, die ihren vorherrschenden Antrieben und Bestrebungen fremd sind. Und unter den vielfältigen Formen und Bildern, die in jeder Gesellschaft im Umlauf sind, kann man berechtigterweise eine Art melodischen Verlauf erwarten. Es wird so viele Variationen geben, aber es werden tendenziell Variationen über bestimmte wiedererkennbare Themen sein. Diese Themen werden die ‚Gesetze‘ jener Gesellschaft sein, Gesetze, die ihre Lieder, ihre Kunst und ihre soziale Ausdrucksweisen formen.²⁶

Diese Auffassung ist selbst nur eine Variation des melodischen Verlaufs einer nordamerikanischen Kulturanthropologie – von Ruth Benedicts *Patterns of Culture*.²⁷ Entscheidend bleibt, dass es McLuhan durch das Vorbild der Kulturanthropologen gelang, die Exegese der Populärkultur von gängigen Manipulationsvorwürfen und Stilisierungen der eigenen Distanziertheit abzukoppeln. Die Muster der nordamerikanischen Gesellschaft bestimmen die gesellschaftliche Realität aller ihrer Bewohner, ihre Untersuchung besitzt für McLuhan die Dignität einer anthropologischen Untersuchung wie andere auch: „die Untersuchung der einheimischen Tradition“ von Comic Strips versetzt ihre Kritiker „mitten in den Hauptstrom der überlieferten menschlichen Erfahrung“,²⁸ sie stehen älteren Folkloreformen nicht nach:

Sie repräsentieren einen neuen Typus von Unterhaltung, eine Art von wundersam wiederkehrendem, täglichem Ritual, das heute gegenüber den spontanen Volksgefühlen eine rhythmische Beruhigung ausübt, die offensichtlich an Stelle der Funktion der Wiederkehr der Jahreszeiten für die frühere volkstümliche Erfahrung getreten ist.²⁹

Und auch die Schöpfungen der bewusst manipulierenden Massenkommunikation bleiben echte Folklore, weil ihre Manipulatoren ihrerseits von stärkeren und anonymen Mächten beherrscht werden, als sie zu beherrschen vermeinen.

So ringt Hollywood ebenso wie die Werbeagenturen ständig darum, in die unbewußten Wünsche eines riesigen Publikums einzudringen

26 McLuhan, Marshall: *Die mechanische Braut*, Berlin 2000, S. 128f.

27 Benedict, Ruth: *Urformen der Kultur* [*Patterns of Culture*, 1934], Reinbek 1955. – Im Text McLuhans finden sich, was die Kulturanthropologie angeht, vor allem Bezugnahmen auf Margaret Mead, etwa auf ihr „exzellentes“ Weltkriegsbuch (wie Anm. 6), S. 65; im Vorwort dankt McLuhan wiederum David Riesman für ein unveröffentlichtes Manuskript (d.h. *The Lonely Crowd*). Und Riesman wiederum eröffnet sein Buch mit einer langen Danksagung an die *Culture and Personality* (wie Anm. 10), S. 20ff.

28 McLuhan (wie Anm. 26), S. 96.

29 McLuhan (wie Anm. 26), S. 97.

und sie zu beherrschen, nicht um sie zu verstehen oder darzustellen, sondern um sie gewinnträchtig auszubeuten. [...] Und in der Verfolgung dieses Ziels liefern sowohl Hollywood wie die Werbeagenturen ihrerseits aufschlußreiche Beispiele unbewußten Verhaltens. Ein Traum öffnet sich in einen anderen, bis Realität und Phantasie austauschbar sind. [...] Ständig darum bemüht, auf irgendeine Art Ereignisse auf der inneren, unsichtbaren Bühne des kollektiven Traums zu beobachten, vorwegzunehmen und zu kontrollieren, verwandeln sich die Werbeagenturen und Hollywood unwissentlich in einen kollektiven Romanschriftsteller, dessen Charaktere, Symbole und Situationen eine intime Offenbarung der Leidenschaften dieses Zeitalters sind. Aber dieser gewaltige Kollektivroman kann nur von jemandem gelesen werden, der darin geübt ist, seine Augen und Ohren zu benutzen, und Abstand gewinnt zum Rumoren seiner Eingeweide, das von dieser Sensationskost gerne erzeugt wird. Der Leser muß ein zweiter Odysseus sein, um dem Ansturm der Sirenen zu widerstehen.³⁰

VI NACHKRIEGSZEIT

Die Gleichsetzung von Folklore und Massenkommunikation ist uns heute unverstündlich geworden, und sie entfernt uns auch immer weiter von der Basis der damaligen Medientheorie. Dennoch sind wir ihre Erben. Sie erzeugte bei Ruesch/Bateson und Carpenter/McLuhan eine monistische Lehre der Massenkommunikation und ihrer Medien, und zwar durch eine bewusste Umkehrung der damals gängigen Sicht der Massenkommunikation: eine Theorie und eine exegetische Praxis, die nicht mehr von der Mitteilung *einer Sendestation an eine Masse*, sondern *vom individuellen Empfang anonymer Botschaften* (die von unbekannt vielen an unbekannt viele verschickt werden) ausging. Und nur durch diese Umkehrung ergibt sich ein monistisches Bewusstsein von Massenmedien: der Wissenschaftler ist ein individueller Empfänger anonymer und kollektiver Botschaften *wie andere auch*; und sein Empfang und seine Weiterverschickung der betreffenden Botschaften *bleiben* Massenkommunikation.³¹

Warum schien es um 1950 so einleuchtend, Massenkommunikation, Folklore, Propaganda, Werbung und sogar eine aktuelle Wiederkehr der ältesten in den neuesten Medien zusammenzudenken? In aller Kürze will ich abschließend

30 McLuhan (wie Anm. 26), S. 131.

31 Vgl. McLuhans Begründung dieser Umkehrung im Vorwort der *Mechanical Bride* (wie Anm. 6): „Since so many minds are engaged in bringing about this condition of public helplessness, and since these programs of commercial education are so much more expensive and influential than the relatively puny offerings sponsored by schools and colleges, it seemed fitting to devise a method for reversing the process. Why not use the new commercial education as a means to enlightening its intended prey? Why not assist the public to observe the drama which is intended to operate upon it unconsciously?“ (S. v) Zur Umkehrung von ‚Propaganda‘-Prozessen auch ebd., S. vi.

den Horizont noch einmal öffnen und drei kulturelle und politische Faktoren benennen, die in die zitierten Passagen von Riesman, Ruesch/Bateson, Carpenter und McLuhan eingegangen sind.

Erstens: Um 1950 befand sich nicht nur die damalige Kunst und Literatur, sondern auch ein Teil der Kulturtheorien am Ausgang der ‚primitivistischen‘ Phase der Moderne, sprich: am Ausgang des Imperialismus. Man darf etwa nicht vergessen, dass auch die moderne amerikanische Nachkriegskunst, also der *Abstrakte Expressionismus* und andere, noch einmal aus einer ‚primitivistischen‘ Rückwendung mit entsprechenden Ausstellungen erfunden wurde. ‚Folklore‘ und ‚Massenkommunikation‘, und ‚Oralität‘ und ‚Literalität‘ hießen damals bis weit in die 1950er Jahre noch: die Primitiven und die Modernen. Und die Kategorisierung und Edition von ‚Folklore‘ betonte die Anonymität und kollektive Autorschaft ihrer Erzeugnisse, das Fehlen oder die Abschwächung einer individuellen Autorschaft. Eine anonymisierte Betrachtung der modernen Produktion von Dingen,³² Personen³³ und Zeichen³⁴ beschwor daher damals – sozusagen spiegelbildlich – immer das Vorbild der Folklore-Forschungen, und die Kategorisierungen des sogenannten ‚Primitiven‘ und seiner Oralität.

Zweitens: Es bleibt zur Beurteilung des Durchbruchs der Medientheorie unumgänglich, den Zweiten Weltkrieg aus der Perspektive Nordamerikas zu betrachten, und hier fallen zwei Aspekte ins Auge. Der Weltkrieg machte die USA und ihren Kriegsschauplatz: die ganze Welt tatsächlich zu einem globalen Dorf, und zu einer telekommunikativen Stammesgesellschaft. Die USA schufen im Krieg das extensivste und intensivste weltumspannende Nachrichten- und Kommunikationsnetz, das die Welt bis dahin gesehen hatte (auf Fernschreiberbasis); und die Legitimation des Krieges machte – wie in den erwähnten Schriften der *Culture and Personality* – eine ständige Ethnisierung und Selbstethnisierung des Konflikts unausweichlich. Wenn es eine Gesellschaft gegeben hat, die man „tribalized via electronic channels“³⁵ nennen konnte, dann war das die USA der Kriegszeit mit ihrer Einheit von Propaganda, Ethnisierung (und Egalisierung) und Massenkommunikation.

Und es ist erst einmal wenig verwunderlich, dass zu diesen Prozessen der Ethnisierung und Selbstethnisierung im Krieg die verschiedensten wissenschaftlichen Fraktionen und Disziplinen beigetragen haben, und unter ihnen jene Experten, die Prozesse der Selbst- und Fremde ethnisierung komparativ untersucht oder am eigenen Leibe erfahren hatten, sprich: Ethnologen und Emigranten. Erstaunlich bleibt die Differenziertheit, mit der dieses Projekt in den USA angegangen wurde, und auffällig bleibt auch im Rückblick von heute, bis zu welchem Grade

32 Insbesondere: Giedion, Sigfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung* [1948], Frankfurt a.M. 1982.

33 Wie in der *Culture and Personality*-Schule.

34 Mitteln der Massenkommunikation.

35 Carpenter/McLuhan (wie Anm. 7), S. xii.

der Wunsch bereits damals Gestalt annehmen konnte, die eigene Gesellschaft (mit ihren Mechanismen der Selbstethnisierung) ethnologisch und komparativ zu betrachten. Und ebenso auffällig bleibt die Reflexivität, mit der versucht wurde, die Projekte der amerikanischen Selbstethnisierung (zumindest von Seiten der KulturanthropologInnen) und einer befriedeten Nachkriegsordnung zu betreiben und zu steuern. Margaret Mead etwa thematisiert in ihrem patriotischen Buch ganz offen (unter Rekurs auf Schriften Gregory Batesons) die Möglichkeiten eines amerikanischen Faschismus, einer Selbstzerstörung der Demokratie durch ihren Kriegseinsatz, und die Widersprüche einer totalitären Sozialforschung.³⁶ Aktuelle Entwicklungen der Ethnologie, aber auch der Medienwissenschaft, in denen der Wunsch, die eigene Gesellschaft ethnographisch zu erforschen, seit einigen Jahren ganz neue Formen annimmt, schließen (meist unerkannt) an diese Periode der Wissenschaftsentwicklung an.

Drittens: Nach dem Zweiten Weltkrieg geschah, was heute meist vergessen wird, erst einmal keine Entkolonisierung, sondern sogar eine Rekolonisierung der Kolonien, insbesondere in Afrika.³⁷ Und die Entkolonisierung selbst trat unausweichlich als Staatengründung auf, d.h. als eine Serie von Neuen Staaten, die mithilfe ihrer alten Kolonialmächte, mithilfe neuer Hegemonialmächte und neuer internationaler Organisationen vor allem eines implementierten: nämlich eine neue Schriftlichkeit, und zwar für die Institutionen des Staates, die Armee, die Polizei, den bürokratischen Apparat und das Erziehungswesen.

Die gesamte Welt von 1945 bis 1970 ist geprägt von einer Welle von Alphabetisierungskampagnen; der große Zusammenprall von Oralität und Alphabetisierung, von dem Carpenter und McLuhan und so viele andere damals theoretisch und analytisch sprachen, fand tatsächlich niemals so programmatisch und ungebremst statt wie in den ersten Jahrzehnten der Nachkriegszeit, in deren Verlauf die Medientheorie entstand, die ihren Zündstoff aus den neuen Massenmedien einerseits, und aus einem – oft nur historisch oder für eine spekulative Vorzeit untersuchten – Zusammenprall von ‚Mündlichkeit und Schriftlichkeit‘ bezog.

Soviel zum politischen Imaginären, aber auch zum nackten Realismus der späteren Dichotomisierung von ‚Oralität und Literalität‘, die bis in die frühen 1960er Jahre sehr viel durchlässiger und reversibler erscheinen konnte als danach. Denn erst seit den frühen 1960er Jahren, also mit der endgültigen Einteilung in eine Erste, Zweite und Dritte Welt, ist aus dem Problem der Oralität der ‚Primitiven‘, und aus der heute verschwundenen Gleichsetzung dieser Oralität mit den Merkmalen der modernen Massenkommunikation jene *starre* Dichotomie von Oralität und Literalität geworden, die seitdem nur noch wenig Neues zur medientheoretischen Erkenntnis von Sprache und Geschichte beigetragen hat, und durch eine ganze Reihe von mühsamen Widerlegungen wieder abgebaut werden musste.

36 Mead (wie Anm. 8), Kap. X und XI.

37 Vgl. Osterhammel, Jürgen: *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*, München 1995, S. 44-46.

MEDIENINNOVATIONEN – MEDIENAVANTGARDEN – MEDIENKONVENTIONEN

VON INGE MÜNZ-KOENEN

I MEDIENARCHÄOLOGIE DER NACHKRIEGSZEIT?

Der Titel des hier vorzustellenden Projekts *Der Umbau hinter der Restauration. Eine Medienarchäologie der Nachkriegszeit 1945-1960* bedarf der Erklärung. Mit ‚Restauration‘ ist das noch immer gängige Urteil über diese Zeit, vor allem über die ‚restaurativen fünfziger Jahre‘ gemeint.¹ ‚Umbau‘ bezieht sich auf das Kräfte-spiel, das hinter dieser Fassade (und oft von ihr verdeckt), in Aktion war. Dies war zum einen geprägt durch die Hochkonjunktur der ‚traditionellen‘ Leitmedien der sogenannten Massenkultur: Rundfunk, Kinofilm und Presse im beginnenden ‚Fernsehzeitalter‘. Zum anderen bewirkte die Kopräsenz der vier alliierten Siegermächte in Deutschland, dass verschiedene Leitkulturen und Medienpolitiken gleichermaßen konkurrierten wie interagierten. ‚Medienarchäologie‘ ist der Methodenbegriff, der diese Konstellationen aufschließen soll. Er meint allerdings nicht Grabungen nach einem weit in der Vergangenheit liegenden Ursprungsort, sondern zielt – ganz im Sinn des Archäologiebegriffs von Benjamin und Foucault – auf die Nachkriegszeit als einen Schauplatz, der netzwerkhaft die diversen kulturellen und medialen Praktiken zugleich bündelt wie verteilt.

Die Aufmerksamkeit des Projekts gilt der Analyse medialer Inszenierungen in drei Projektteilen: Bildzeitschriften (Inge Münz-Koenen), Hörfunksendungen (Justus Fetscher) und Kinofilmen (Oksana Bulgakowa), eingeschlossen das *cross over* unterschiedlicher kultureller Erfahrungswelten in den vier Besatzungszonen bzw. den beiden deutschen Staaten.

Alle drei Medien waren in der Nachkriegszeit auf dem Höhepunkt ihrer Massenwirksamkeit. Presse, Hörfunk und Kinofilm wurden zu Leitmedien auch deshalb, weil sie Träger der Dreifachfunktion von Information, Kunst und Unterhaltung im Grenzbereich von Publizistik und Ästhetik sind. Ihr *medienästhetischer* Ort allerdings ist erst noch zu bestimmen. Dies ist das Ziel der ersten Projektphase, die wir als ‚Erkundungsforschung‘ verstehen.

Im Zentrum des Interesses stehen Medien und ihre Formen, bei denen unterschiedliche menschliche Sinne einer apparativ präformierten Organisation unterliegen. Die Aufnahme- und Wiedergabeverfahren generieren auditive, visuelle

¹ Siehe jüngst im *SPIEGEL spezial: Die 50er Jahre. Vom Trümmerland zum Wirtschaftswunder*, H. 1, 2006. Die Begriffe „Restauration“, „Kalter Krieg“, „Nachlässigkeit bei der Verfolgung von NS-Straftaten“, Adjektive wie „muffig, bigott und kitschig“ gelten noch immer, würden aber nur die eine Seite zeigen - die andere: „ein beispiellos rasanter politischer und ökonomischer Fortschritt [...] gefördert von den Alliierten“, mit dem Ergebnis der „angesehenen und blühenden Wirtschaftsmacht“ Deutschland (S. 3).

und audiovisuelle Darstellungsformen, denen die Medienkünste ihre artifizielle Autonomie verdanken.

Die medienästhetische Herangehensweise unterscheidet sich sowohl von einer kommunikationswissenschaftlichen als auch von einer geistesgeschichtlichen durch ihren Medienbegriff. Das Medienverständnis der Publizistikwissenschaften ist ein ursprünglich soziologisches. Die beteiligten Disziplinen sehen in den Massenmedien bedeutungsneutrale Übermittler von Informationen. ‚Medien‘ sind hier Transportmittel von Botschaften und haben keine eigene Erzeugerqualität. Im Zentrum des wissenschaftlichen Interesses stehen demzufolge die Rahmenbedingungen politischer, ökonomischer und juristischer Art. Mit ihrer Ausrichtung auf die politischen Systeme und deren Determinanten sehen Publizistikwissenschaftler in den Massenmedien funktionsgesteuerte Operatoren der öffentlichen Meinung und behandeln deren Erzeugnisse vornehmlich als Quellen und Symptome der Sozialgeschichte. Das anhaltende Urteil über die ‚restaurativen 50er Jahre‘ hat hier eines seiner Wurzeln – es ist gleichsam in der Entstehungsgeschichte der kommunikationswissenschaftlichen Disziplinen selbst verankert. Die zeitgleichen, ideengeschichtlich orientierten ‚high culture‘-Modelle – ob die der ‚Kritischen Theorie‘ mit ihrer hermetischen Kunstauffassung im Westen oder der neoklassizistischen Favorisierung des ‚humanistischen Erbes‘ im Osten – standen jeglicher ‚Massenkultur‘ fern. Man kann das an den Leitbegriffen ablesen, die die damalige Medienlandschaft charakterisieren sollten: Kulturindustrie, Bewusstseinsmanipulation, Propagandainstrument, Meinungsdiktatur. In Ost wie West kam es zu dem gleichen Zirkelschluss: Die Massenmedien folgten Vorgaben, Prioritäten und Wertvorstellungen, die den jeweiligen öffentlichen Raum determinierten. Die Konsequenz war ein Verständnis von Kultur, das den Lebensvollzug ganzer Gesellschaften dem jeweils herrschenden politischen Machtsystem subsumierte. Auf Seiten der Ästhetik war – komplementär dazu – noch der traditionsverhaftete Kunstbegriff aktiv, der auf Medien guten Gewissens verzichten konnte. Bis heute ist in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen ein Verständnis von Medien anzutreffen, das an metaphysischen Vorstellungen von Kunst als Erscheinen einer Idee festhält und in ‚Medien‘ gleichsam körperlose Mittler zwischen Künstler (Autor) und Rezipienten sieht.

Ein weiterer Grund dafür, dass die Medienkonstellation der Nachkriegszeit noch immer eine *terra incognita* ist, mag in der zeitversetzten Wirkung der Medientheorien zu suchen sein: Die entsprechenden Arbeiten von Marshall McLuhan, Umberto Eco und Roland Barthes waren bereits auf den Weg gebracht, entfalteten jedoch – zeitversetzt – ihre Wirkungen erst in den 1960er Jahren. In den fünfziger Jahren wurde noch „in Zeitungen und in Zeitschriften über Kino, Radio und Fernsehen geschrieben, ohne sie als Medien aufzufassen“.² Die Beschäftigung mit dem Phänomen ‚Medium/Medien‘ ging mit der Bedeutungs-

2 Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter (Hrsg.): *Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd. I: Medienkultur der 50er Jahre, Wiesbaden 2002, S. 11.

explosion des Fernsehens einher – ab 1960 hatte es sich international so weit durchgesetzt, dass man von ihm als Leitmedium, ja vom Anbruch eines Fernsehzeitalters sprechen konnte. Mit McLuhans Satz ‚the media is the message‘ begann die Erforschung der Medien selbst – nicht ihrer anderswo beheimateten Botschaften. Die Medienwissenschaft konnte ihren Gegenstand erst formieren, als der Begriff ‚Medium‘ – das „Pluraletantum“, die „Generalisierungskategorie“ – zur Verfügung stand.³

Damit blieb die Zeit zwischen 1945 und 1960 abermals ausgeklammert – diesmal aus eher entgegengesetzten Gründen: Radiosendungen, Magazine und Kinofilme galten nunmehr als traditionelle ‚Einzelmedien‘, bestenfalls als Vorformen des neuen elektronischen Universalmediums. Die Blindheit der Zeitgenossen für die Medialität der eigenen Praxis trifft auf die Blindheit der ab 1960 boomenden Medientheorien. Schließlich mag das Forschungsdesiderat zur Medienkultur der Nachkriegszeit auch darin begründet liegen, dass beim Zusammenwirken von Medienumbrüchen, künstlerischen Innovationen und theoretischen Reflexionen in den 1960er Jahren ohne Not an die Avantgardekonstellationen der 1920er Jahre angeknüpft werden konnte, in deren Licht ‚the fifties‘ in die Dunkelheit präavantgardistischer Zeiten zurückfielen. Was also unterscheidet die Medienkultur der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg von der nach dem zweiten? Und wo finden sich unerwartete Parallelen?

Der Zeitraum von 1900 bis 1930 gilt unumstritten als Laboratorium des 20. Jahrhunderts. Unter den historischen Avantgarden haben die Innovationen der ‚Medienavantgardisten‘ in den 15 Jahren nach dem Ersten Weltkrieg noch einmal eine besondere Rolle gespielt. Das betrifft vor allem die Entdeckung der apparategestützten Techniken des Sehens und Hörens als Materialien auch der künstlerischen Produktion. Ob fotochemische, kinematographische oder phonographische Aufzeichnungsverfahren – in dieser Zeit verwandelten sich die neuen ‚Sinnestechnologien‘ von mechanischen Reproduktions- in künstlerische Produktionsmittel. Damit einher ging das Bewusstwerden der Medialität künstlerischen Produzierens, auch des traditionellen. Bei den Theoretikern der historischen Avantgardebewegungen gewann die Überzeugung an Boden, dass Medien – seien es Apparate, Techniken, Symbole oder Institutionen – in ihren Gegenstandsbereich hineingehörten. Die Medienavantgardisten erkannten weiter, dass das menschliche Wahrnehmungsvermögen erweiterbar ist und selbst historischen Veränderungen unterliegt. Verschiedene Geschichtszeiten brachten unterschiedliche Wahrnehmungskulturen hervor. Die Sinneswahrnehmungen der modernen Menschen waren durch ihre Umwelt selbst mediengeprägt: Zu ihrem Alltag gehörten motorisierte und elektrifizierte Verkehrsmittel, die Nachrichtenübermittlung per Telegraph und Telefon, der Radioapparat und das Kino. Die Wahrnehmungsmedien, Ergebnisse der technischen Evolution, bargen mithin in sich selbst ein anthropologisches Potential. Die Avantgardisten fühlten sich herausgefordert, ihre Aus-

3 Schneider/Spangenberg (wie Anm. 2).

drucksweisen der veränderten Wahrnehmungswelt und damit auch den technischen Innovationen anzupassen. Hinzu kam die historische Synchronizität von technischer und sozialer Entwicklung: Die „Medienumbrüche“⁴ fielen europaweit zusammen mit einer Zeit zugespitzter sozialer Bewegungen, ökonomischer Krisen und politischer Revolutionen.

Verglichen damit, nahm sich die Medienlandschaft der zweiten Nachkriegszeit zwischen 1945 und 1960 weit weniger spektakulär aus. In Deutschland war es ein Zeitraum, der bis heute als kulturkonservativ, erneuerungsresistent und traditionsgeleitet erinnert wird. Es war die Zeit der Heimatfilme, des Rückzugs ins Private, des Einrichtens im Nahbereich von Familie, Kirche und Verein bzw. in den Arbeits- und Freizeitkollektiven des Ostens. Selbst der Aufstieg des Fernsehens (der ‚Flimmerkiste‘, des ‚Filzlatschenkinos‘) zum Leitmedium im Verlauf der 1950er Jahre vollzog sich eher unbemerkt. Das neue Medium blieb zunächst den konventionellen Ausdrucksmitteln des Kammerstücks und der intimen häuslichen Empfangssituation verhaftet. Die kulturelle Situation in den europäischen Nachbarländern unterschied sich davon nicht wesentlich: Sowohl in den Staaten und Gesellschaften sowjetischer wie auch in denen westlicher Prägung herrschte gleichermaßen ein Verlangen nach Wiederherstellung gefestigter Verhältnisse, nach Stabilität und Sicherheit in den lebensweltlichen Strukturen.

Sieht man jedoch genauer hin, stößt man auf Symptome besagten ‚Umbaus‘ hinter der kulturellen Fassade.

II EINE EIGENE MEDIENKULTUR?

Auf die Nachkriegszeit mit dem Wissen von heute zurückblickend, fallen mehrere Phänomene auf, die zunächst scheinbar nichts miteinander zu tun haben: Zum einen drangen auch jetzt technische Neuerungen in den Bereich der zwischenmenschlichen Kommunikation vor und veränderten ihn. Allerdings vollzog dieser Umbau sich scheinbar medienintern, d.h. innerhalb der Grenzen der beteiligten Einzelmedien. Beispiele dafür sind das Transistorradio, mit dem man die Intimität der häuslichen vier Wände verlassen konnte; die neu auf den Markt kommenden Aufnahme- und Speichermedien Vinyl- und Langspielplatte, Tonband und Tonkassette, die mit ihren transportablen Empfangsgeräten die Intensität des Zuhörens in Richtung einer eher beiläufigen Rezeption verschoben; Cinemascope und Stereoton, die dem Kinofilm neue audiovisuelle Dimensionen verliehen; Rollenoffset- und Farblichtdruck erlaubten die schnelle, auflagenstarke und qualitätssichere Herstellung und Verbreitung der vielfarbig illustrierten Publikumszeitschriften. Deren Boom im Verlauf der 1950er Jahre veranlassten den Kultursoziologen

4 Zu den Begriffen ‚Medienumbruch‘, ‚Medienavantgarden‘, ‚Medienanthropologie‘ vgl. Fürnkäs, Josef u.a. (Hrsg): *Medienanthropologie und Medienavantgarde. Ortsbestimmungen und Grenzüberschreitungen*, (Medienumbrüche 13), Bielefeld 2005.

David Riesman dazu, die Magazine für den neuen ‚außengeleiteten‘ Menschen an vorderer Stelle verantwortlich zu machen.⁵

Ein zweites Merkmal ist die auffällig rasche Vernetzung der ehemals nationalen Kulturen zu einer internationalen, die eindeutig mediengesteuert war.

Die Möglichkeiten des UKW-Empfangs und dezentralen Hörens über große Distanzen brachten eine Jugendkultur hervor, die nicht mehr in Ländergrenzen parzellierbar war. Verbote waren unter diesen Bedingungen wirkungslos. Die Popkultur erreichte amerikanische, deutsche, west- wie osteuropäische Jugendliche. Sie war primär musikgeprägt und verschaffte der neuen Nachkriegsgeneration eigene Formen des Ausdrucks und der Gemeinschaftsbildung. Das Kinoangebot war zunehmend vom europäisch-amerikanischen Markt bestimmt, und der wies ähnliche Codierungen von Körpersprache, Stimme und Bewegung auf. Der Kult der Filmstars in den 1950er Jahren gründete sich auf „ein transnationales mediengeneriertes Subjekt“ (Oksana Bulgakowa) – d.h. auf mediale ‚Körper‘, die ein großes Identifikationspotential aufwiesen und auf andere Medien, z.B. die der Werbewelt, übertragen werden konnten. Es waren dies – im Unterschied zu den unerreichbaren Diven der 1920er bis 1940er Jahre – „Mädchen und Jungen von nebenan“ (Oksana Bulgakowa), die alltagstauglich und nachahmbar waren. Die fünfziger Jahre waren das Jahrzehnt der Unterhaltungsfilme, die von Hollywood bis Moskau ein universales Repertoire filmischer Gesten produzieren. Die Bilder auf Zelluloid waren körperlose ‚Images‘ – gleichgültig, ob es sich dabei um Brigitte Bardot, Tatjana Samoilowa, Jean-Paul Belmondo, Sergej Michalkow, James Dean oder Doris Day handelte.

Das dritte Merkmal war eine neue Intermedialität, entstanden durch die Zirkulation der technisch erzeugten Bilder, Töne und Gesten. Die Popstars aus dem Radio waren auch als Bilder allgegenwärtig – auf den Farbfotos der Illustrierten, auf Fan-Postern in den Stuben der Teenager, als Plattencover oder als Werbeträger im öffentlichen Raum. In den farbigen Magazinen mit ihren Massenauflagen gewann die bildbasierte typographisch-mediale Wahrnehmung mehr und mehr die Oberhand. Die Buchstabenschrift rückte näher an die Bilderschrift heran – ein Vorgang, der dazu führte, dass mehr und mehr die Texte die Bilder ‚illustrierten‘.

Mit aller gebotenen Vorsicht und ohne Anspruch auf Vollständigkeit lässt sich doch vermuten, dass die genannten Phänomene Anzeichen einer besonderen Medienkultur ‚vor dem Fernsehen‘ sind. Allein die drei genannten Merkmale – technische Innovationen, internationaler Wirkungsradius und intermediale Zirkulation – führten wohl zusammengenommen über die oben erwähnte medieninterne Modifizierung der einzelnen Wahrnehmungsweisen hinaus in Richtung einer Neuorganisation des gesamten Medienverbunds. Die Arbeitsteilung zwischen den ‚Sinnestechnologien‘ mit den neuen Kombinationsmöglichkeiten zwischen technischem Hören und Sehen war die Folge. Sie bereitete die spätere Konfiguration

5 Riesman, David: *The Lonely Crowd. A Study of the American Character*, deutsch: *Die einsame Masse*, Frankfurt a.M. 1958, S. 37.

eines regelrechten Medienteppichs vor, in dem Werbeträger, Videoclips, Fernseh- und Rundfunkformate ihre Elemente unentrinnbar und bis zur Auswechselbarkeit amalgamieren sollten.

Wenn auch solche Transformationsvorgänge zu ihrer Zeit unterhalb der professionellen Wahrnehmungsschwelle blieben, bestätigten sie doch die Beobachtungen der Medienavantgardisten aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts: Medienwahrnehmung ist als eine spezifische Ordnung der Sinne zu verstehen, die geschichtlich veränderbar und kulturell präformiert ist.⁶ Allerdings waren inzwischen die Neuerungen vom Jahrhundertanfang ihrerseits zu Konventionen geworden: Die ‚körperlose‘ Anwesenheit von menschlicher Stimme im Radio und tonlosem Filmbild im Kino, die Auswechselbarkeit von Sprache, Sprecher und Sänger im Tonfilm, die Synchronisation von Bewegungsbild und Tonspur waren inzwischen Normalität geworden. Die von Geräten produzierten Sounds und Images boten kein Störpotential mehr wie in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg, als sie noch als Surrogate und Phantome empfunden wurden und man erbittert über den Bruch zwischen technisch induzierter und ‚natürlicher‘ Wahrnehmung debattierte.

Eine andere Beobachtung, der im Projekt nachzugehen sein wird, ist die veränderte ‚Arbeitsteilung‘ zwischen den Sinnestechnologien und der Buchliteratur. Alle drei zu erforschenden Medien arbeiten auf unterschiedliche Weise mit Sprache – mit der gesprochenen im Hörfunk, mit Tonspur und Schrift-Bild im Film und mit der Sprache in der Typographie, wo sie als Text mit dem gedruckten Bild auf der gleichen visuellen Wahrnehmungsebene kooperiert. Alle drei Medien sind außerdem Massenkommunikationsmittel (um den älteren Begriff an dieser Stelle zu verwenden), also auch Erzeuger und Überträger von Informationen. Wie die spätere Entwicklung zeigen wird, beziehen sie aus dieser Besonderheit ihr ‚ästhetisches‘ Potential – Geräusch, Sprache und Musik lassen z.B. das Hörspiel oder das Feature zu einer eigenen ‚Poetik‘ finden. Die übersetzt den Mangel an Anschaulichkeit in die besondere Intensität bzw. Expressivität des Akustischen und kann ein räumlich weit verstreutes Publikum zur gleichen Zeit erreichen. In gleichem Maße jedoch, in dem ‚Radiospiele‘ zu Events werden, kann sich die Buchlektüre ihrer eigenen Wahrnehmungspotenzen vergewissern: denen der haptischen Nähe, der Verfügbarkeit des Mediums Buch über Zeiten und Räume hinweg, der selbstbestimmten Rezeption.⁷

6 Walter Benjamin dazu: „Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Wahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.“ (Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (2. Fassung) [1935/36], in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweggenhäuser, Bd. I.2, Frankfurt a.M. 1989, S. 354.)

7 Vgl. dazu den Beitrag von Justus Fetscher in diesem Heft.

In Kenntnis der noch folgenden Medienumbrüche liegt es nahe, die Besonderheit der Medienarrangements zwischen 1945 und 1960 als Niemandsland zwischen der nach 400 Jahren zerfallenden ‚Gutenberg-Galaxis‘ und der Inkubationszeit des sich ankündigenden ‚pictorial turns‘ zu verorten. Aussichtsreicher scheint indes, der Besonderheit der damaligen Medienkonstellation nachzuforschen: Die anderthalb Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg wären dann nicht so sehr eine Zeit des Übergangs, die in den nachfolgenden Medienkulturen verschwindet. Sie scheint vielmehr eine eigenständige Szenerie zu sein, die von der Differenz der beteiligten Medien ebenso lebt wie von neuen Arten der Interaktion.

RAUMDEUTUNG

Vorläufiges zu einer ‚spatialen Hermeneutik‘ des digitalen Medienumbruchs

VON JÖRG DÖRING

Das Träumen setzt sich über Zeit und Raum
nicht anders hinweg als das wache Denken,
und eben weil es nur eine Form des Denkens ist.¹

Die Konjunktur eines neuen transdisziplinären Paradigmas ist mittlerweile unübersehbar geworden. Wir wollen es aus heuristischen Gründen vorläufig das neue Raumparadigma nennen. Von den Sozialwissenschaften über die Geschichtswissenschaft, den *urban studies*, der Kunstwissenschaft bis hin zu Literatur-, Film- und Medienwissenschaften wird nun schon seit geraumer Zeit über die Konzeptualisierung des Raumbegriffes, über Raumpraktiken und die ‚Verräumlichung‘ von Diskursen gestritten.² „Space is back“³, nachdem die Raumsemantik – mindestens in der deutschen Forschungstradition – lange historisch kontaminiert erschien durch die geopolitische Indienstnahme der deutschen, stark organistisch geprägten Anthropogeographie des 19. Jahrhunderts durch Haushofer und die nationalsozialistische Großraumpolitik.⁴ Das hat sich geändert – auch durch den Theorie-Re-Import aus politisch unverdächtigen Wissenschaftsregionen. In den USA gibt es längst wieder eine Zeitschrift, die ganz unschuldig *Geopolitics* heißen darf.⁵ ‚Raum‘ ist auch hierzulande inzwischen keine „Verdachtswoka-

-
- 1 Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung* [1900], Frankfurt a.M. 1972, S. 86. Dank für Hinweise und Korrekturen an Justus Fetscher, Peter Gendolla, Nicola Glaubitz, Ralf Schnell, Jens Schröter, Erhard Schüttpelz und Georg Stanitzek. Titelrechte bei: Tristan Thielmann.
 - 2 Bislang fehlt es naturgemäß (weil die Konjunktur noch in vollem Gange ist) an einer Überblicksdarstellung, die die je einzelwissenschaftlichen Begründungen des neuen Raumparadigmas systematisierte. Die gegenwärtig beste Literaturübersicht findet sich bei: Geppert, Alexander u.a. (Hrsg.): *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2005.
 - 3 Werber, Niels: „Die Rückkehr des Raumes“, in: *Literaturen*, Jg. 4, Nr. 11, 2005, S. 24-31, hier S. 27.
 - 4 Vgl. Köster, Werner: *Die Rede über den „Raum“. Zur semantischen Karriere eines deutschen Konzepts*, Heidelberg 2002.
 - 5 Vgl. O’Tuathail, Geraóid/Dalby, Simon (Hrsg.): *Rethinking Geopolitics. Towards a Critical Geopolitics*, London/New York 1998 und Osterhammel, Jürgen: „Die Wiederkehr des

bel“ mehr.⁶ Im Gegenteil: Ginge es nach Ed Soja, dem postmodernen Ontologen des neuen Raumparadigmas, dann könnte/sollte es sogar zu einer gleichsam grundwissenschaftlichen Maxime oder Routineoperation werden, einen jeden wissenschaftlichen Gegenstand ebenso zu ‚verräumlichen‘, so wie wir bislang geneigt waren bzw. jederzeit darauf verpflichtet werden konnten, ihn zu ‚historisieren‘.⁷

Auch wenn man sich bislang noch nicht darüber einig ist, wie diese Kehre zu labeln wäre – ob ‚topographical turn‘⁸, ‚spatial turn‘⁹ oder jüngst gar (mit philosophischen Weihen) ‚topological turn‘¹⁰ – werden die ersten Schritte hin zu einem transdisziplinären *discipline building* (in etwa analog zu der unlängst begründeten Verbunddisziplin ‚Bildwissenschaft‘¹¹) bereits vollzogen.¹²

Es gehört zwar mittlerweile zum guten Ton, über die vielen *turns* (den *iconic*, den *performative*) sich lustig zu machen, weil sie modisch oder kurzatmig seien. Karl Schlögel, der mit seiner Rede vom *spatial turn* ausdrücklich keine systematischen Absichten verbunden sehen will, spricht gar von ermäßigten Begründungsstandards unter inflationären Bedingungen: Je mehr Kehren ausgerufen werden, umso weniger Schaden mag jede einzelne unter ihnen anrichten.¹³ Vielleicht muss man gar nicht ironisch werden, um die Inflation zu erklären, sondern verweist schlicht auf ein forschungspolitisches Erfordernis derzeit: Die Drittmittelgeber und Exzellenzbescheiniger fordern heute in erster Linie gut gelabelte Verbundforschung. Wer das für richtig hält, wird deshalb weiterhin mit den vielen *turns* leben müssen, weil eine Paradigmenbehauptung der politisch erwünschten und geförderten transdisziplinären Vernetzung auf die Sprünge hilft. Jeder weiß heute, dass die Reichweiten solcher Kehren nicht mehr an den *linguistic turn* der 70er Jahre

Raumes: Geopolitik, Geohistorie und historische Geographie“, in: *Neue Politische Literatur*, Nr. 43, 1998, S. 374-397.

- 6 Schlögel, Karl mündlich auf der Tagung: „Topologie. WeltRaumDenken“ am 10.11.2005 in Weimar, <http://www.geophilosophie.de>, 27.01.2006.
- 7 Soja, Ed: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge/Oxford 1997, S. 70-82.
- 8 Weigel, Sigrid: „Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: *Kulturpoetik*, Nr. 2, 2002, S. 151-165.
- 9 Stellvertretend für viele seither: Schlögel, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München 2003.
- 10 Günzel, Stephan: „Topologie. WeltRaumDenken. Einleitung“, <http://www.geophilosophie.de>, 27.01.2006.
- 11 Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a.M. 2005.
- 12 Vgl. etwa Kessl, Fabian u.a. (Hrsg.): *Handbuch Sozialraum*, Wiesbaden 2005.
- 13 „Die unentwegte Rede von turns [...] hat das Gute an sich wie alles Inflationäre: es entwertet Ansprüche, es senkt den Preis des Labels.“ Schlögel, Karl: „Kartenlesen, Augenarbeit. Über die Fälligkeit des spatial turn in den Geschichts- und Kulturwissenschaften“, in: Kittsteiner, Heinz Dieter (Hrsg.): *Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten*, München 2004, S. 261-283, hier S. 265.

des vergangenen Jahrtausends heran reichen werden, und dass man durchaus parallel bild- wie raumwissenschaftliche Interessen verfolgen kann. Man tut jedenfalls gut daran, auch das neue Raumparadigma nicht mit allgemeinwissenschaftlichen Geltungsansprüchen zu überfrachten, sondern schlicht als Initial oder als heuristische Plattform für zeitlich begrenzte Verbundforschung anzusehen. Und das ist ja andererseits auch gar nicht so wenig. Zumal der *spatial turn* im besonderen selbst noch diese Praxis des transdisziplinären *labeling* zu beobachten sich anschickt, weil doch die Rede vom *turn* ihrerseits eine räumliche Denkfigur vorstellt.¹⁴

Dass auch Medienumbruchsforschung diese Kehre beobachtet, hat nun nicht damit zu tun, dass sie unter gar keinen Umständen ein aktuelles *discipline building* verpassen darf, sondern dass das neue Raumparadigma einen mediengeschichtlich relevanten Subtext offenbaren könnte. Es gilt die Arbeitshypothese zu überprüfen, ob die Rede von der Rückkehr des Raumes implizit als Reaktionsbildung auf das Postulat vom „Verschwinden des Raums“¹⁵ zu verstehen ist, das vor allem die postmoderne Medientheorie (aber nicht nur diese) zur Kennzeichnung des digitalen Medienumbruchs zuzeiten heftig behauptet hat.¹⁶ Dabei radikalisierte die postmoderne Medientheorie ein Argument, das im Umlauf war, seit man die raumprägenden Konsequenzen von Elektrifizierung und Eisenbahn beobachtete: die verkehrstechnisch induzierte Verdichtung unserer raumzeitlichen Wahrnehmungshorizonte – David Harveys berühmte „time-space-compression“.¹⁷ Diese Entwicklung werde nun durch den digitalen Medienumbruch an ihr Ende getrieben. Vilém Flusser sprach in der Konsequenz sogar schon vom „Ende der Geografie“¹⁸, und selbst der einer postmodernen Überbietungsrhetorik gänzlich unverdächtige Manuel Castells sieht in der ‚Netzwerkgesellschaft‘ den überkommenen ‚Raum der Orte‘ durch einen ‚Raum der Ströme‘ substituiert, weil weder Produktion, noch Konsum oder gar Machtausübung mehr zwingend an konkrete Orte gebunden seien, sondern sich in den Kommunikationsströmen der wachsenden Informationsnetzwerke räumlich verflüssigten.¹⁹

14 Vgl. Budke, Alexandra u.a. (Hrsg.): *Internetgeographien. Beobachtungen zum Verhältnis von Internet, Raum und Gesellschaft*, Stuttgart 2004.

15 Virilio, Paul: „Das dritte Intervall. Ein kritischer Übergang“, in: Decker, Edith/Weibel, Peter (Hrsg.): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*, Köln 1990, S. 335-348, hier S. 348.

16 Das kann nicht Ziel dieses Aufsatzes sein, sondern annonciert ein Forschungsvorhaben, das im Projekt „Kulturgeographie des Medienumbruchs analog/digital“ am SFB/FK 615 „Medienumbrüche“ der Universität Siegen verfolgt wird. Näheres unter: www.Mediengeographie.de.

17 Vgl. Harvey, David: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford/Cambridge 1989.

18 Vgl. Flusser, Vilém: „Das Verschwinden der Ferne“, in: *Arch plus*, Nr. 111, 1992, S. 31f.

19 Vgl. Castells, Manuel: *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Das Informationszeitalter*, 3 Bde., Opladen 2001-2003.

Wenn es stimmt, dass der *spatial turn* als Reaktionsbildung auf diesen Diskurs vom ‚Verschwinden des Raums‘ zu verstehen ist, dann wäre hier ein mediengeschichtliches Narrativ über die Auswirkungen der Digitalisierung so dominant geworden, dass es disziplinübergreifend Beharrungskräfte mobilisiert. Das wirft ganz prinzipiell die Frage nach der Korrespondenz von Mediengeschichte und allgemeiner Geschichte auf, die auch für Medienumbruchforschung relevant ist. Im Umkreis unserer Arbeitshypothese – ‚going spatial‘ heißt auch, dass allgemeine Geschichte gegenüber Mediengeschichte an Deutungshoheit zurückgewinnen will – sollen hier sechs Thesen formuliert werden, die vor allem zwei Gegenstandsbe- reiche adressieren: a) den Entwurf einer ‚verräumlichten‘ Historiographie, wie Karl Schlögel ihn in seinem Werk *Im Raume lesen wir die Zeit* vorgelegt hat, und b) dem methodischen Konzept einer ‚spatialen Hermeneutik‘, das zuerst von dem postmodernen Kulturgeographen Ed Soja formuliert wurde.

THESE I

Der spatial turn in der Geschichtswissenschaft begegnet der medienhistorisch ausgewiesenen Umbruchsbehauptung im Gefolge der Digitalisierung seinerseits mit einer Umbruchsbehauptung, die im Ergebnis auf eine (fast triumphal reklamierte) Rückkehr von Ereignisgeschichte hinausläuft.

Keine Rede vom Raum, keine Begründung einer paradigmatisch notwendigen Rehabilitierung des Spatialen, die ohne Hinweis auf die Zäsuren 1989 einerseits, 9/11/2001 andererseits auskäme – Zäsuren, die gewissermaßen als Rückkehr von so etwas wie Realgeschichte annonciert wurden. 1989: das ist das Ende der Ost-West-Konfrontation. 9/11: das soll – wie es bei Karl Schlögel heißt – gelesen werden als ‚Lehrstück Ground zero‘, das Lehrstück über einen Riss im globalen Raum, darüber, dass

Räume zerfallen können, wenn „Nervenstränge“ oder Verkehrslinien unterbrochen werden. Es zeigt sich, dass auch in Zeiten von Cyberspace Ortskenntnis und Terrainerkundung nicht überflüssig geworden sind [...]. Wir werden daran erinnert, dass nicht alles Medium und Simulation ist, dass Körper zermalmt und Häuser zerstört werden, nicht nur Symbole. Wir nehmen zur Kenntnis, dass es Ozeane gibt und dass es nicht gleichgültig ist, ob ein Land von Ozeanen umgeben ist oder nicht; wir merken, dass es selbst im *global space* Stränge und Knoten gibt, die nicht nur virtuell sind, sondern wirklich durchtrennt und beschädigt werden können.²⁰

Das ist der späte Triumph des Realen über dessen Krankheit zum Tode und ein Dementi jener postmodernen Agonie-Prognose, die seit den späten 1970er Jah-

20 Schlögel (wie Anm. 9), S. 30f.

ren in Umlauf war.²¹ Damit will ich nicht sagen, dass Schlögel zynisch wäre und den Anschlag auf die Zwillingstürme begrüßte, weil er ihm ein Argument liefert. Das wäre natürlich grober Unfug. Was aber mitschwingt in dem Wort vom Lehrstück, ist gleichsam die Brechtsche Gewissheit vom richtigen (weltanschaulich-methodischen) Standpunkt. Und der Vorwurf, dass es wohl erst dieses Geschehens – im Sinne eines *brute fact* – bedurfte, um die fröhliche Wissenschaft ad absurdum zu führen:

Von Ground zero aus wird die Welt neu vermessen. Die These vom Verschwinden des Raumes war so sinnlos wie die These vom Ende der Geschichte. Es bedarf offensichtlich immer wieder großer Ereignisse, um an die Dinge zu erinnern, die einmal selbstverständlich gewesen sind, unter bestimmten Bedingungen aber hatten „in Vergessenheit“ geraten können.²²

Wenn man diese Begründung für den *spatial turn* teilt (und sie wird bislang von den meisten Disziplinen herbeizitiert, die ihre Diskurse gerade ‚verräumlichen‘²³), dann muss man sich darüber im Klaren sein, dass es sich hier um eine dezidiert ereignisgeschichtliche Begründung handelt.

Noch mal zur Erinnerung, was mit Ereignis im historiographischen Sinne gemeint sein soll: Etwas, das – wie Reinhart Koselleck in „Ereignis und Struktur“ schreibt – wir „*ex post* aus der Unendlichkeit des Geschehens“ aussondern und als eine „Sinneinheit“ erfahren; eine Sinneinheit, die im übrigen schon von den beteiligten Zeitgenossen selbst als solche erfahren wird.²⁴ Für den Fall der Berliner Mauer 1989 ist das unstrittig – fast schon stereotyp die viel gehörte, emphatische Selbstvergewisserung der Beteiligten bzw. Augenzeugen: ‚Dit is Jeshichte‘ (die im übrigen selbst wieder in die Bildspeicher der Geschichtsmedien eingegangen ist: als fester Bestandteil jedes Rückblickfernsehens seither). Und für 9/11 erscheint uns Zeitgenossen – ob vor Ort oder als Medienaugenzeugen *in real time* – retrospektiv allenfalls noch strittig, ab welchem Zeitpunkt genau, ab welcher Minute dieses Ereigniszusammenhangs wir von der unbestreitbaren Ereignishaftigkeit des Geschehens überzeugt gewesen waren. Schwieriger als die Randschärfe dieses historischen Ereignisses chronologisch präzise zu sistieren, ist die Frage nach der Sinneinheit, die dadurch kenntlich wird. Das Ereignis bedeutet für Viele Unterschiedliches. Aber egal, ob man die Angehörige eines der Opfer aus dem

21 Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*, Berlin 1978.

22 Schlögel (wie Anm. 20), S. 34f.

23 Jüngstes Beispiel für den Rekurs auf 9/11: Die Einleitung „Hier. Einleitung“ des (vorwiegend literaturwissenschaftlich profilierten) Bandes: Stockhammer, Robert (Hrsg.): *Topographien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München 2005, S. 7-21.

24 Koselleck, Reinhart: „Ereignis und Struktur“, in: Koselleck, Reinhart/Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, S. 560-571, hier S. 560.

World Trade Center oder einen Sympathisanten der Attentäter in einem palästinensischen Flüchtlingscamp fragte: beide wären sich gewiss einig in der Einschätzung, dass das Geschehen einen historischen Einschnitt markiert.

In unserem paradigmengeschichtlichen Zusammenhang besteht nun ein Bedeutungsaspekt der historischen Sinneinheit ‚9/11‘ für den Zeitgenossen und Mediennutzer Schlögel (als Stellvertreter für viele andere) ganz offensichtlich darin, dass sie ermöglicht, das Primat eines mediengeschichtlichen oder -theoretischen Narrativs triftig zurückzuweisen. Der Raum, und zwar der physische, historisch konkrete Raum war zuvor diskursiv zum Verschwinden gebracht worden. Jetzt lehrt uns ein Ereignis, dass er zurückkehrt oder besser: vielleicht nie ganz verschwunden war. Ich komme noch auf die Zusatzbestimmung in Kosellecks Ausgangshypothese in „Ereignis und Struktur“ zurück, die besagt, Ereignisse könnten „nur erzählt, ‚Strukturen‘ nur beschrieben werden.“²⁵

THESE 2

Gleich ob Geschichte der Ereignisse oder Geschichte der Medien: Immer ist damit zugleich auch die Frage nach den Medien der Geschichtsschreibung aufgerufen. Der historiographische spatial turn rehabilitiert das alte Medium der ‚großen Erzählung‘.

Der Zusammenhang zwischen der Geschichte der Medien und den Medien der Historiographie ist ziemlich nahe liegend – interessant eher, warum er in der Diskussion um den Begriff der ‚Medienumbrüche‘ bislang so unterrepräsentiert war. Geschichtsschreibung bedient sich historischer Daten, die medial verfasst sind. Und jedes Medium produziert eine je andere Qualität historischer Daten. Das betrifft die mediale Verfasstheit der ‚Quelle‘ ebenso wie die medial ausdifferenzierte Infrastruktur, in der die ‚Quellen‘ abgelegt und aufbewahrt werden. Die Bildspeicher der Fernseharchive, bei denen Guido Knopp sich für seine Geschichtssendungen bedient, stellen eine andere Qualität historischer Daten bereit als eine Landrechts-Akte im Preußischen Geheimen Staatsarchiv.²⁶ Die unterschiedliche mediale Verfasstheit der Quellen erzeugt eine je andere Form des historischen Narrativs. Ein Narrativ wird es gleichwohl immer sein, weil jede historische Darstellung – egal ob erzählt, beschrieben oder verfilmt, gleich welcher Mediendaten sie sich bedient – an ein konstitutives „Minimum von Vorher-Nachher“ geknüpft bleibt.²⁷

25 Koselleck (wie Anm. 24).

26 Vgl. dazu Vismann, Cornelia: *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt a.M. 2000.

27 Koselleck (wie Anm. 24), S. 561. Koselleck selbst will das konstitutive Minimum der chronologischen Abfolge zunächst nur der Ereignisgeschichte vorbehalten, eben weil sie erzählt werde. Strukturelle Aspekte von langer Dauer hingegen hält er für nicht mehr „in einem strikt chronologischen Vorher – Nachher erzählbar“ (ebd., S. 565). Das betrifft aber nur den Darstellungsmodus der Historiographie. Auch Strukturgeschichte im Modus der Beschreibung kommt nicht ohne eine Vorher-Nachher-Annahme aus – sonst wäre sie keine Historiographie.

In Bezug auf das hier zu beobachtende Verhältnis, vielleicht ja sogar die Konkurrenz von allgemeiner Geschichte und Mediengeschichte lässt sich gewiss sagen, dass – jenseits der medial disparaten Verfasstheit ihrer Quellen – als dominantes Medium der Darstellung immer noch das eminente, das „gute Buch“²⁸ fungiert. Das gilt mindestens für die akademische Geschichtsschreibung. Eine historiographische Synthese als Filmdokumentation oder als Hypertext wird bislang nur bedingt als förderungswürdig oder berufungsrelevant angesehen. Gern genommen sind solche Darstellungsmedien als Zusatzqualifikation oder Appendix des guten Buches. Noch sind sie nicht sein Ersatz.²⁹ Und gerade weil auf der Darstellungsseite der akademischen Geschichtsschreibung noch kein wirklicher Medienumbuch stattgefunden hat, bleiben Mediengeschichtsnarrativ und das Narrativ der allgemeinen Geschichte vergleichbar, konkurrenzempfindlich und aufeinander verwiesen.

Der *spatial turn* nun – so wie er von Schlögel für die Geschichtswissenschaft beschworen wird – läuft auf eine Rehabilitierung nicht nur des Raumes, sondern auf der Darstellungsseite explizit auch auf die Neubegründung der *grand récits* (nach ihrem Ende)³⁰ hinaus. Wenn wir die je historisch konkrete „Einheit von Ort, Zeit und Handlung ernst“ nähmen, müssten wir uns – so Schlögel – den Modus der historiographischen Darstellung von der irreduziblen Komplexität unseres Gegenstands auch vorschreiben lassen. Er formuliert ein Analogon zu dem Koselleckschen „Vetorecht der Quelle“, um rückblickend die Praxis seiner eigenen historiographischen Schreibweise zu charakterisieren: das Vetorecht des Ortes:

Immer erwies sich der Ort als der angemessenste Schauplatz und Bezugsrahmen, um sich eine Epoche in ihrer ganzen Komplexheit zu

-
- 28 Vgl. Schütz, Erhard: „Das gute Buch der Bücher. Perspektiven des Buchs – vom Markt her beobachtet“, in: Schütz, Erhard/Wegmann, Thomas (Hrsg.): *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin 2002, S. 58-80, hier S. 59.
- 29 Anders sähe es freilich aus, wenn man jenseits des Wissenschaftssystems nach Geschichtsbildern und Medienmentalitäten fragte: hier könnte sich schon heute herausstellen, dass die akademische Geschichtsschreibung des guten Buches aus dem Beck- oder Siedler-Verlag an Deutungshoheit längst abgeben musste an die populären und andersmedialen Formen der Geschichtsnarration. Hannes Heer deutete das jüngst an mit Bezug auf den Erfolg von Guido Knopps Geschichtsformaten im TV oder Geschichtsnarrationen im massenattraktiven Spielfilm (wie Bernd Eichingers *DER UNTERGANG*, Deutschland 2005, Regie: Oliver Hirschbiegel). Vgl. Heer, Hannes: *Hitler war's. Die Befreiung der Deutschen von ihrer Vergangenheit*, Berlin 2005. Auch wenn man im Medium des Buches verbleibt, lässt sich inzwischen eine lange Konkurrenzgeschichte von akademischer Historiographie und der Geschichtsschreibung des populären Sachbuchs (von Emil Ludwig über Spengler bis Sebastian Haffner) aufweisen. Vgl. Hardtwig, Wolfgang/Schütz, Erhard (Hrsg.): *Geschichte für Leser. Populäre Geschichtsschreibung in Deutschland im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2005.
- 30 Schlögel schreibt in der Coda zu *Im Raume lesen wir die Zeit* unter der Überschrift: „Darstellungsformen nach der Postmoderne“: „Das Hauptthema, um das es hier geht, ist die Frage nach der Möglichkeit einer Großen Erzählung nach dem Ende der Großen Erzählung.“ Schlögel (wie Anm. 20), S. 503.

verbürgen. Der Ort hatte ein Vetorecht gegen die von der Disziplin und von der arbeitsteiligen Forschung favorisierte Parzellierung und Segmentierung des Gegenstandes. Der Ort hielt den Zusammenhang aufrecht und verlangte geradezu die gedankliche Reproduktion des Nebeneinander, der Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit. Der Bezug auf den Ort enthielt insgeheim immer ein Plädoyer für eine *histoire totale* – wenigstens als Idee, als Zielvorstellung [...]³¹

Ob es methodisch überhaupt wünschenswert sein kann, zu der großen Erzählung zurückzukehren, ist hier schon gar keine Frage mehr, sondern nur mehr, ob und wie sie gelingen könnte. In *Im Raume lesen wir die Zeit* spricht Schlögel – noch etwas zurückhaltend – von der „Erneuerung der geschichtlichen Erzählung“.³² Heute bekennt er unumwunden, sein Hauptinteresse sei „die Neubegründung der großen Erzählung.“³³ Was diese Praxis historiographischer Darstellung noch von der schönen Literatur unterscheidet, das sei lediglich die *differentia specifica* von *facts* und *fiction*, der intersubjektiv kontrollierbare Tatsachengehalt des geschichtlichen Stoffes, nicht aber die Darstellungsregister, mit denen er erzählt werde.³⁴

Kurz gefasst: Das Medium der Historiographie des *spatial turn* ist das gute Buch, Modus der Darstellung die renovierte große Erzählung. Und das Movens der Kehre ist die Raumvergessenheit, die mit dem digitalen Medienumbruch auf die Spitze getrieben wurde:

Der virtuelle Raum, in dem immer mehr Aktionen der Gesellschaft stattfinden, konnte den Eindruck erzeugen, als sei mit der radikalen Reduzierung der physischen Entfernungen der physische Raum selber zum Verschwinden gebracht worden. Eine folgenreiche Illusion.³⁵

Hier haben wir ein erstes Belegstück für die Triftigkeit unserer Arbeitshypothese, dass das neue Raumparadigma als Reaktion auf ein mediengeschichtliches Narrativ im Gefolge der Digitalisierung zu verstehen ist. Hier ist es die Wissenschaft, die der durch den Medienumbruch verursachten Deterritorialisierungsbehauptung eine emphatische Reterritorialisierung entgegen setzt. Und das mit sprachlichen Mitteln, die sie der Literatur mindestens anähneln. Wenn nur die große Erzählung der Kopräsenz und Simultaneität im Raume beizukommen imstande sein soll, dann können wir als Korpus auch gleich die Literatur heranziehen, um Einspruch gegen das vorgebliche Verschwinden des Raumes zu beobachten.

31 Schlögel (wie Anm. 20), S. 10.

32 Schlögel (wie Anm. 20), S. 12.

33 Vgl. Schlögel mündlich auf der Tagung: „Topologie. WeltRaumDenken“ (wie Anm. 6).

34 Vgl. Schlögel (wie Anm. 13), S. 277f.

35 Vgl. Schlögel (wie Anm. 13), S. 268.

THESE 3

Auch die Gegenwartsliteratur, sofern sie die räumeprägenden und räumeverändernden Implikationen der Digitalisierung behandelt, erzählt Geschichten von der Reterritorialisierung (auch wenn es nicht immer große Erzählungen sein müssen). Darin tut ein Aspekt von Medienkonkurrenz sich kund.

Diese These ist umstritten, nicht weil sie falsch wäre, sondern weil bezweifelt wird, ob sie im Kontext der Erforschung des digitalen Medienumbruchs überhaupt einen relevanten Sachverhalt bezeichnet. Welches Korpus zieht man zurate, um das Umbruchsgeschehen zu beobachten? Können wir mit Hilfe eines älteren Mediums den Medienumbruch analog/digital (in unserem Fall: seine räumeprägenden und räumeverändernden Implikationen) überhaupt historiographisch relevant beschreiben, oder muss dazu erst ein Korpus gebildet werden, das seinerseits schon digital verfasst ist?

Nicht nur weil die Historiographie des neuen Raumparadigmas semi-literarisch zu werden beginnt, darf Gegenwartsliteratur selbst Teil eines gemischten Korpus sein, mit Hilfe dessen Medienumbruchsforschung die Reaktionsbildungen, gegebenenfalls Hyperkorrekturen eines medientheoretisch angeleiteten Diktums untersucht. (Unkommentiert bleiben soll hier der Bescheid von Valéry, Geschichte sei die ‚naivste Form der Literatur‘.) Unsere Vorstellungen vom Raum – ob er verschwindet oder noch da ist – (Derek Gregory würde sagen: unsere „geographical imaginations“³⁶), sind geprägt durch Erfahrungen mit einem ganzen Medienensemble, auch nach einschneidenden Veränderungen innerhalb dieses Ensembles. Die Räume, in denen wir Erfahrungen machen, sind immer schon medial zäsuriert³⁷, aber auch durch nicht-digitale Medien. Ferner gehört zu den Axiomen des Umbruch-Begriffs: Wenn es einen Medienumbruch gibt, dann führt er zu einer Neu-Konfiguration des gesamten Medienensembles;³⁸ dann muss er im ganzen Medienensemble beobachtbar sein, auch in den koexistenten älteren Medien. Für den Umbruch hin zu den Analogmedien um 1900 haben wir uns längst daran gewöhnt, die älteren Medien wie Literatur und Presse als Reflexionsinstanzen des Umbruchsgeschehens zu befragen, in denen über die Neu-Konfiguration des Medienensembles verhandelt wird.³⁹ Gerade im Bewusstsein ihrer eigenen Abwertung – des drohenden Positions- und Dominanzverlustes innerhalb des Medienensembles – kann in den alten Medien, die die neuen thematisieren, „die Kehrseite

36 Vgl. Gregory, Derek: *Geographical Imaginations*, Cambridge/Oxford 1994.

37 Vgl. Tholen, Georg Christoph: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt a.M. 2002.

38 Vgl. Schnell, Ralf/Stanitzek, Georg: „Ephemeres. Mediale Innovationen um 1900/2000“, in: dies. (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen um 1900/2000* (Medienumbrüche 11), Bielefeld 2005, S. 7-12.

39 Vgl. Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen 1978.

emphatischer Ankündigungsdiskurse“⁴⁰ kenntlich werden, die den Umbruch immer begleiten. Warum also nicht auch die Gegenwartsliteratur als Reflexionsinstanz der räumeprägenden, räumeverändernden Implikationen des digitalen Medienumbruchs befragen? Ähnlich wie die Literatur nach 1900 Erfahrungen mit dem Kinoraum und dem Filmsehen behandelt, schildert die deutschsprachige Gegenwartsliteratur die Folgen des Umgangs mit den Digitalmedien. Dabei kennt sie – wie Schlögels *spatial turn*-Historiographie – ein Vetorecht des Ortes. Denn sie muss die medientheoretisch annoncierte Deterritorialisierung durch die Digitalmedien in konkreter Handlungsräumlichkeit situieren. Insofern – könnte man sagen – wird sie zum Agenten der Reterritorialisierung. Der Verlustrhetorik vom Verschwinden des Raumes zum Trotz beschreibt sie Orte, die durch die Digitalisierung nicht abhanden gekommen, sondern andere geworden sind. Gegenwärtig sind es vor allem die Auswirkungen des digitalen Medienumbruchs für Arbeitswirklichkeit und öffentlichen Raum, die literarisch verhandelt werden – eine Literatur von den und über die neuen Medienangestellten, die zu einer Kritik der durch den digitalen Medienumbruch forcierten (und mittlerweile selbst historisch gewordenen) *new economy* sich zu formieren beginnt⁴¹: das Korpus bilden etwa Texte wie Rainer Merkel *Das Jahr der Wunder* (2001), Ernst Wilhelm Händler *Wenn wir sterben* (2002), Norbert Kron *Autopilot* (2002), Lukas Hammerstein *Die 120 Tage von Berlin* (2003), Marlene Streeruwitz *Jessica, 30* (2004), Kathrin Röggla *Wir schlafen nicht* (2004) oder Anne Weber *Gold im Mund* (2005).

Auch wenn die Auseinandersetzung mit diesem Korpus hier noch aufgeschoben wird: sie dürfte zulässig sein. Denn wenn die Gegenwartsliteratur reterritorialisiert, wendet auch sie sich implizit (oder bisweilen explizit) gegen das medientheoretisch angeleitete Pathos des Postgeographischen. Auch darin kann man ein Element von Medienkonkurrenz erkennen. Die Beharrung des älteren Mediums Literatur auf den konkreten Handlungsorten, an denen Subjekte Erfahrungen mit der Digitalisierung machen, wäre dann nachgerade ein Indikator für die Triftigkeit der Umbruchsbehauptung.

THESE 4

Remediatisierung lässt sich nicht nur durch die Inkorporation medialer Formen nachweisen, sondern hat auch eine motivgeschichtlich-stoffliche Seite (Polemischer Nachtrag zu These 3)

40 Schnell/Stanitzek (wie Anm. 38), S. 8.

41 Die Literaturwissenschaft ist gerade im Begriff, dieses Segment der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur unter dem Rubrum „Rückkehr der Arbeitswelt“ zu kanonisieren. Vgl. jüngst die Tagung „Literarische Kritik der ökonomischen Kultur – Zur Rückkehr der Arbeitswelt in die Gegenwartsliteratur“ vom Berliner Zentrum für Literaturforschung in Berlin (26.-27.1.2006). Vgl. zudem Schütz, Erhard: „Die Arbeit ist ausgegangen. Von der Arbeiterliteratur zur Literatur der Arbeitswelt und zur Arbeitswelt der Literatur“, in: *Freitag*, Nr. 32, 02.08.2002, S. 14.

Der Begriff der Remediation („remediation“) von Jay David Bolter und Richard Grusin bezeichnet ein Konzept, mit dem sich die Kopräsenz wie die Interdependenz alter und neuer Medien in einem gemeinsamen Medienensemble beschreiben lassen.⁴² Ihm zufolge sind neue Medien insofern neu, als sie die alten nicht etwa ersetzen, sondern neu interpretieren („refashioning“): Die Digitalmedien interpretieren das Fernsehen neu, wie das Fernsehen den Film, der frühe Film das Theater und das Tafelbild neu interpretiert hat usw. Gleichzeitig sterben die von einer Neukonfiguration des Medienensembles zu Vorgängermedien gemachten Altmedien nicht (gleich) aus, sondern remediatieren sich im Hinblick auf ihre Nachfolgemedien: Das Theater integriert Filmprojektion ins Bühnenschehen, der Film bildet TV-affine Formate wie das Kleine Fernsehspiel aus, das Fernsehen inkorporiert Digitalschnitt und Computergrafik usw.

Um nun eine Remediation der Literatur im Zeichen der Digitalisierung zu behaupten, wird man in erster Linie Hyperfiction und Netzliteratur ins Feld führen; in zweiter Linie neue Erzählverfahren innerhalb des traditionellen Buchmediums, die – analog zu der Erfindung der „filmischen Schreibweise“ nach dem Umbruch zu den Analogmedien – die rechnergestützten Kommunikationsformen literarisch zu simulieren bemüht sind.⁴³ Aber zuletzt kann Remediation der Literatur auch unter einem stofflichen Gesichtspunkt betrachtet werden: Auch die Literatur, die Digitalisierung schlicht zum Gegenstand der Darstellung (oder des Rasonnements ihrer Autoren) erhebt, interpretiert sich in gewisser Weise neu, wenn sie z.B. ihrer eigenen drohenden Marginalisierung innerhalb des Medienensembles mit einer Flucht nach vorne zu trotzen versucht. Seit langem gut dokumentiert ist das Konkurrenzgefühl so mancher Autoren gegenüber dem Kino. So bescheinigte Hugo von Hofmannsthal den Kinogängern „süße(n) Selbstbetrug“: „Und im Tiefsten, ohne es zu wissen, fürchten diese Leute die Sprache.“⁴⁴ Warum sollte nicht auch die kulturkritische Warnung der Autoren vor den Folgen der Digitalisierung – beginnend bei Enzensbergers „blindenschrift“: „lochstreifen fallen vom Himmel / es schneit elektronen-braille / aus allen wolken / fallen digitale propheten [...]“⁴⁵ – als Remediation der Literatur verstanden werden?

Für die erzählende Literatur gilt überdies im Besonderen, dass sie in der Regel ihre Darstellung der Folgen der Digitalisierung an die Erfahrungen eines Erzählsubjektes rückbindet. Damit insistiert sie auf der lebensweltlichen Fundierung

42 Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge/Mass. 1999.

43 Ralf Schnell erprobt für diese Erzählverfahren – aufgewiesen z.B. für die *Anderswelt*-Trilogie von Alban Nikolai Herbst (1998ff.) – die Begriffe „kybernetisches Schreiben“ oder „literarischer Digitalismus“. Vgl. Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Stuttgart 2003, S. 601ff.

44 Hofmannsthal, Hugo von: „Der Ersatz für die Träume“ [1921], in: *Gesammelte Werke, Prosa IV*, hrsg. v. Herbert Steiner, Frankfurt a.M. 1955, S. 141-145, hier S. 142.

45 Enzensberger, Hans Magnus: „blindenschrift“, in: *blindenschrift*, Frankfurt a.M. 1964, S. 46.

unseres Mediengebrauchs und nimmt unfreiwillig einen Standpunkt ein, der dem medienanthropologischen Konzept der *media equation* nicht unähnlich ist: „Media experiences equal human experiences [...]“⁴⁶, behaupten die Medienwirkungsforscher Byron Reeves und Clifford Nass und formulieren damit eine Grundskepsis gegen über den emphatischen Ankündigungsdiskursen, die den jeweils neuesten Medien eine grundstürzende Revolutionierung unseres Weltverhältnisses zubilligen. „There are few discounts for media, few special ways of thinking or feeling that are unique to media, and there is no switch in the human brain that is activated when media are present.“⁴⁷ Medienwirkung protokolliert literarisch auch die erzählende Literatur – nicht in Form verallgemeinerungsfähiger Aussagen, wie die Probanden von Reeves und Nass, aber mit möglicherweise ähnlich umbruchskeptischen Impetus: wenn einem literarischen Subjekt durch den Umgang mit den Digitalmedien der Raum abhanden gekommen sein sollte, dann sind wir immer gehalten zu fragen, welche ganz persönliche Verstehensperspektive mit einer solchen Medienerfahrung korrespondiert und warum.

Der geläufige Vorwurf in diesem Zusammenhang lautet: „Nichts als Motivgeschichte“. Der Vorwurf beruht auf einer missverständlichen Verengung des Begriffs, so als bezeichnete ‚Motiv‘ eine reine Proposition ohne Formaspekt. *Refashioning* des alten Mediums im Lichte eines neuen lässt sich auch an neuen Stoffen erkennen. Vielleicht wäre es an der Zeit, das Konzept ‚Motiv‘, das so lange schon eine schlechte Presse gehabt hat, einer Revision zu unterziehen.

Abschließend folgen noch zwei (sehr vorläufige) Thesen, die ein methodisches Problem der Raumdeutung im Zeichen des digitalen Medienumbruchs im Blick haben: wie konzeptualisiert man Medien- auch als Raumgeschichte? Die *new cultural geography* seit Ed Soja hat dazu das Reizwort von den „spatial hermeneutics“⁴⁸ ins Spiel gebracht, und der *spatial turn*-Historiograph Schlögel ist ihr dabei gerne gefolgt. In Frage steht, was darunter zu verstehen sei: Wie sollen Räume zu ‚lesen‘ sein – ganz allgemein, und im Besonderen solche, die durch digitalen Medienumbruch sich verändert haben?

THESE 5

Der Begriff ‚spatiale Hermeneutik‘ schließt an eine lange Tradition der metaphorischen Rede von den lesbaren Räumen an.

Die ältere Form dieser Rede ist das Wort vom Lesen im „Buch der Natur“.⁴⁹ Notorisch ist die Praxis der Raumlektüre im jüngstvergangenen Jahrhundert mit

46 Vgl. Reeves, Byron/Nass, Clifford: *The Media Equation. How People Treat Computers, Television, and New Media like Real People and Places*, Cambridge 1996, S. 251.

47 Reeves/Nass (wie Anm. 46).

48 Soja, Ed: *Postmodern Geographies*, London/New York 1989, S. 2f.

49 Vgl. dazu Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1979.

dem Müßiggang des großstädtischen Flaneurs in Verbindung gebracht worden. Zitiert wird dann immer Franz Hessel:

Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Cafétterrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben.⁵⁰

So etwas wie ‚spatiale Hermeneutik‘ gibt es also schon länger, hier interessanterweise im zeitlichen Gefolge des analogen Medienumbruchs. Der Großstadtdiskurs erfindet seither immer wieder neue Variationen der Rede vom „Text der Stadt“.⁵¹ In seiner strukturalistischen Wendung zum Beispiel (1967 bei Roland Barthes) klingt sie so, als wenn die Stadt als Raum nicht nur zu lesen wäre, sondern selber spreche:

Die Stadt ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen. Das Problem besteht allerdings darin, einen Ausdruck wie ‚Sprache der Stadt‘ aus dem rein metaphorischen Stadium herauszuführen. Es ist sehr leicht, metaphorisch von der Sprache der Stadt zu sprechen wie man von der Sprache des Films oder der Sprache der Blumen spricht. Der wahre wissenschaftliche Sprung ist dann vollzogen, wenn man unmetaphorisch von der Sprache der Stadt reden kann.⁵²

Die ersehnte Abkehr vom Metaphorischen soll dann die sprachsystematische Klassifizierung gewährleisten: es gelte, eine Syntax, eine Grammatik, Morpheme und Grapheme des Stadttexes zu identifizieren. Situationistisch verlebendigt wird das Konzept in de Certeaus ‚Praktiken im Raum‘, die die Erzählung der Stadt peripatetisch erst herstellen.⁵³ So weit würde Karl Schlögel nicht gehen, wenn er das alte Wort des Anthropogeographen Friedrich Ratzel ‚Im Raume lesen wir die Zeit‘ zur *logline* seiner Unternehmung macht, um den Erkenntnisgewinn verräumlichter Geschichtsschreibung zu markieren. Er versteht die Stadt als lesbare Dokument, aber um es zu dechiffrieren, muss man auch hinaus auf die Straße:

50 Hessel, Franz: *Spazieren in Berlin*, Wien/Berlin 1929, S. 54f.

51 Schütz, Erhard: „Text der Stadt – Reden von Berlin“, in: Schütz, Erhard/Döring, Jörg (Hrsg.): *Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, Berlin 1999, S. 7-15.

52 Barthes, Roland: „Semiologie und Stadtplanung“ [1967], in: ders.: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M. 1988, S. 202f.

53 Vgl. Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.

Man versteht beim „Lesen von Städten“, dass es sich um eine Metapher handelt und begreift, dass das eigentliche „Dokument“ Stadt ganz eigene Praktiken der Erschließung verlangt; man kann eine Stadt nicht am Schreibtisch, nicht durch Lektüre erschließen.⁵⁴

Dass in diesem „Dokument“⁵⁵ auch die räumeprägenden Implikationen eines veränderten Medienensembles ablesbar sein könnten, soll hier gar nicht bestritten werden. Ein grundsätzliches Problem solcher Art von ‚spatialer Hermeneutik‘ bleibt jedoch das der Gegenstandskonstruktion. Wenn zu den Praktiken der Erschließung dieses Dokuments die Bewegung im Raum gefordert ist, dann lässt sich föglich fragen: welcher Raum ist eigentlich gemeint – wie ist der Raum gerahmt, in dem man flanierend zu lesen sich anschickt?

Dieses konstitutionstheoretische Problem kommt immer ins Spiel, wenn man von der Beobachtbarkeit von so etwas wie gelebtem Raum („lived space“ heißt es bei Soja⁵⁶) ausgeht. Beim physikalischen Raum – Newtons isotropem Container – stellt sich dieses Problem nicht. Er wurde erfunden, damit man ihn beobachten und vermessen kann (Sojas ‚Firstspace‘). Der vorgestellte Raum unserer *mental maps* („Secondspace“) muss sich erst materialisieren in einer Form von Veräußerung: einer Karte, einer Bild, einem Text etc. Wenn diese aber vorliegt, sind solche Raumvorstellungen beobachtbar qua der materialen Rahmung, in denen sie sich artikulieren. Aber auch der ‚Thirdspace‘ – gelebter Raum, den man sich in Bewegung erst aneignet – soll in vergleichbarer Weise lesbar sein. Die ‚spatiale Hermeneutik‘ wird daran sich messen lassen müssen, wie sie diesen Raumbegriff forschungspraktisch operationalisiert.

THESE 6

Die ‚spatiale Hermeneutik‘ im Sinne Sojas und Schlögels will einen Chronotopos erzählen und stößt doch immer wieder an die konstitutiven Grenzen eines Narrativs der Simultaneität.

Das Problem der ‚spatialen Hermeneutik‘ mit dem gelebten Raum ist nicht nur ein konstitutionstheoretisches, sondern auch eines der Darstellung. Um den gelebten Raum zu beschreiben, bedürfte es einer sprachlogischen Unmöglichkeit: eines gelingenden Narrativs der Simultaneität. Das weiß Soja und muss es bedau-

54 Schlögel (wie Anm. 13), S. 277.

55 Schlögel legt Wert auf die Feststellung, dass „Dokument“ etwas anderes bezeichnet als „Text“, weil die Dechiffrierung eines Stadt-Dokuments ganz andere Widerstände aufböte: „Genau besehen ist die Rede vom Lesen der Städte zwar eine schöne, aber die Sache nicht ganz treffende Metapher: Städte sind Dokumente sui generis, keine Texte. Das merkt jeder, der es mit diesem Dokument aufnimmt. Man liest Städte nicht, sie sind keine Bücher, die man vor sich liegen hat, umblättert, auf die man von oben herunterschaut. Städtelesen hat eher etwas von Kräfteressen, einem Zweikampf. Wird man ihr gerecht? Hält man ihr stand? Wer macht wen fertig?“ Schlögel (wie Anm. 9), S. 309.

56 Soja (wie Anm. 7), S. 74.

ern. Die regulative Idee einer solchen Schreibweise wäre der Bachtinsche Chronotopos als die sprachliche Fixierung der Einheit eines Zeit-Ortes – bezeichnenderweise ein Begriff, der anhand literarischer Darstellungen aufgewiesen wurde. Soja beginnt die ‚spatiale Hermeneutik‘ seiner *Postmodern Geographies* mit der Feststellung:

What one seeks when one looks at geographies is stubbornly simultaneous, but language dictates a sequential succession, a linear flow of sentential statements bound by the most spatial of all early constraints, the impossibility of two objects (or words) occupying the same precise place (as on a page).⁵⁷

An anderer Stelle spricht Soja sogar von seiner methodischen Anstrengung, „to break out from the temporal prisonhouse of language“.⁵⁸ Das ist ihm bis jetzt nicht gelungen.

Schlögel ist sogar schon einen Schritt weiter und denkt vorsichtig darüber nach, das Gefängnis der sprachlichen Sukzession wirklich einmal zu verlassen, um die Gleichzeitigkeit der Dinge und Epochen im Nebeneinander des Raumes darstellerisch einzuholen:

Es geht um Abbrüche, Zäsuren, Schocks, Diskontinuitäten, Schnitte. Das ist das Narrativ der Simultaneität. Die darstellerischen Mittel, die in der Literatur, im Film, in der Malerei und Kunst gefunden worden sind, sind weiter als jene der Historiographie.⁵⁹

Hier sind wir wieder an dem für Mediengeschichte instruktiven Umschlagpunkt, der die Medien nicht länger als Gegenstand, sondern als Voraussetzung von Geschichtsschreibung adressiert. Aber unabhängig davon, mit welchen darstellerischen Registern die *spatial-turn*-Historiographie ihr Narrativ der Simultaneität zu entfalten gedenkt (– interessanterweise hat Schlögel die Möglichkeiten des Internets als Geschichtsmedium noch gar nicht im Blick): dieses Narrativ produziert erst einen Text über den Raum, der selbst wiederum noch interpretationsbedürftig wäre. Auch für die ‚spatiale Hermeneutik‘ gilt noch immer die alte hermeneutische Rückversicherung: Bedeutungen sind überhaupt nur *ex post* zu haben, wenn der Raum, der begangen, gelebt und wie auch immer beschrieben wird, keine Struktur *in eventu* mehr darstellt.⁶⁰

57 Soja (wie Anm. 48), S. 2.

58 Soja (wie Anm. 48), S. 1.

59 Schlögel (wie Anm. 9), S. 504.

60 Koselleck (wie Anm. 24), S. 564.

MASKENWECHSEL DER SEMIOSE

Überlegungen zum Konzept medienhistorischer Umbrüche

VON JOCHEN VENUS

I

Unter der Medienthematik werden heute in den Kulturwissenschaften, wie man weiß, ganz unterschiedliche und durchaus nicht überschneidungsfreie Sachverhalte verhandelt: Formen des Zeichentauschs, Geräte, mit denen Bilder, Klänge und Texte erzeugt, aufgezeichnet, transformiert und wiedergegeben werden können, Kunstgattungen, Repräsentationsformen, Institutionen und Organisationen der öffentlichen Kommunikation sowie Semantiken, die sich historisch an symbolisch generalisierten Motiven der Gesellschaftlichkeit ausgebildet haben: Semantiken der Wirtschaft, der Politik, des Rechts, der Wissenschaft, der Liebe etc. Dabei geraten faszinierende Materialitäten und Immaterialitäten aller Art in den Blick, und allgemeinverbindliche Grenzen des medienwissenschaftlichen Gegenstandsbereichs scheinen kaum sinnvoll gezogen werden zu können.

Das inhaltliche Spektrum dessen, was unter dem Medienbegriff verhandelt wird, deckt sich offenbar mit dem des Begriffs der *Kultur* (insofern man unter Kultur den „Inbegriff der vom Menschen produzierten und reproduzierten menschlichen Lebenswelt“¹ verstehen kann). Stärker aber als der Begriff der Kultur signalisiert der Begriff der Medien die *Pluralität*, die *Technologizität* und die (antagonistisch gespannte) *Systematizität* lebensweltlicher ‚Vermittlungsagenturen‘. Außerdem konnotiert der Medienbegriff vor dem Hintergrund eines geographischen und historisch-nationalen Verständnisses von Kultur (die Kultur der Antike, die US-amerikanische Kultur etc.) ein *transnationales* und *sachlogisch-ökonomisches* Verständnis der Produktionsweisen lebensweltlicher Umstände.

Betrachtet man den Medienbegriff als Element historischer Semantik², dann reagiert die gesellschaftliche Selbstbeschreibung mit dem Medienbegriff auf jene Modernisierungstrends funktionaler Differenzierung, die die Momente des Organischen, Ortsfesten, Homogenen und humanistisch Finalisierten, die im Kulturbegriff mitschwingen, unplausibel werden ließen. Kultur als in sich *spannungsreiches, dynamisches, brüchiges System von Medien* aufzufassen, organisiert den Blick auf die Lebenswelt und ihre Geschichte unter dem Gesichtspunkt spezifisch mo-

1 Schnädelbach, Herbert: „Kultur“, in: Schnädelbach, Herbert/Martens, Ekkehard (Hrsg.): *Philosophie. Ein Grundkurs*, Bd. 2, Reinbek 1991, S. 517.

2 Im Sinne Niklas Luhmanns, vgl.: „Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition“, in: ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 9-71.

derner Bedingungen. Die *Pluralität*, *Technologizität* und *Systematizität* weltgesellschaftlicher Verhältnisse werden retroaktiv zum unhintergehbaren perspektivischen Imperativ der eigenen Historisierung: Die Maßgaben der kulturellen Moderne sind als in der Vergangenheit je schon angelegt aufzuweisen. Mediengeschichte spürt in diesem Sinne dem Motiv und der Latenz moderner Verhältnisse in vergangenen *medialen Gegenwartslagen* nach und verlangt zu diesem Zweck eine *problematisch totalisierende* Selbstabgrenzung und -genealogisierung der medialen Jetztzeit im Blick auf vergangene Gegebenheiten; sie muss mediale Gegenwartsverhältnisse beschreiben und diese auf eine *Universalgeschichte medialer Gegenwartslagen* beziehen können.³

Einzelmediengeschichten, so aufschlussreich sie sein mögen (als Mediengeschichte der verschiedenen Künste, der Literatur, der Presse, der Post, der elektronischen Medien, des Computers etc.), erfüllen – auch in ihrer Summe – diese Aufgabe nicht. Ein wesentliches Moment moderner Medialität, nämlich die systemischen Komplementär- und Konkurrenzverhältnisse der Kulturtechnologien, bleibt in Einzelmediengeschichten unberücksichtigt. Ebenso wie *neben* (nicht: über) der politischen, der Wirtschafts-, Technik- und Sozialgeschichte eine universalgeschichtliche Perspektive motiviert erscheint, so ist auch *neben* (nicht: über) der Geschichte medialer Basistechnologien (Schrift, Buchdruck, Photo- und Phonographie, Funktechnik, Mikroelektronik u.a.), medialer Institutionen (Presse, Hör- und Fernsehfunk u.a.), medialer Formate (Epos, Tragödie, Symphonie, Roman, Comic, Plakat, Computerspiel u.a.) und distributiver Netze (Post, Telegraphie, Telephonie u.a.), eine *Universalgeschichte medialer Gegenwartslagen* motiviert.⁴

-
- 3 Mit Blick auf die medialen Einzelphänomene und ihre außerordentlich komplexe Vermitteltheit im Einzelnen scheint der totalisierende Begriff medialer Gegenwartslagen eine krude Abstraktion darzustellen, gegenüber der der alte Kulturbegriff, der von relativ autonomen Regionalkulturen ausgeht, sehr viel sachadäquater anmutet. Dagegen ist einerseits zu sagen, dass auch die Idee der Regionalkultur die Vielfalt und Ungleichzeitigkeit der lebensweltlichen Vermittlungsstrukturen im Einzelnen nicht einfängt, sondern eine, wenn auch räumlich partitionierte, Totalisierung darstellt; andererseits muss ein Begriff der medialen Gegenwartslage räumliche Differenzierungen und spezifische Ungleichzeitigkeiten medialer Funktionsmuster durchaus nicht ausschließen, insofern das je aktuelle Mediensystem als spannungsreiches, dynamisches und brüchiges aufzufassen ist.
 - 4 Die Vielheit der medienhistoriographischen Perspektiven ist bisher unter verschiedenen Gesichtspunkten typologisiert worden; dabei scheint die Trias einer *Technikgeschichte* der Medien, einer *Institutionsgeschichte* der Medien und einer *Programmgeschichte* der Medien die faktische Arbeitsteiligkeit der Medienforschung noch am ehesten abzubilden (vgl. Elsner, Monika u.a.: „Zur Kulturgeschichte der Medien“ in: Merten, Klaus u.a. (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen 1994, S. 163-187, hier S. 166f.). Unter einer integrativen Perspektive scheint es allerdings sinnvoller zu sein, die mediale Vielheit zunächst nicht typologisch zu reduzieren, sondern über den relativ offenen Begriff der ‚medialen Form‘ zu erhalten und vergleichbar zu machen. Der Begriff der ‚medialen Form‘ steht allerdings quer zur Luhmann’schen Unterscheidung Medium/Form, nach der Medien als Zusammenhang

2

Wenn man allerdings über die Methodologie einer solchen Mediengeschichtsschreibung nachdenkt, findet man sich schnell in erkenntnistheoretische Probleme verwickelt, die kaum lösbar erscheinen. Das allgemeine geschichtstheoretische Problem: wie der Veränderlichkeit des geschichtlichen Horizonts und zugleich der Geschichtlichkeit des Erkenntnisstandpunkts Rechnung getragen werden kann, erscheint hinsichtlich der kategorialen Möglichkeiten einer universalistisch ansetzenden Mediengeschichtsschreibung geradezu potenziert, ist doch der allgemeine Medienbegriff so vage, dass vom Gegenstand, um dessen Geschichte es gehen soll, keine begrifflichen Maßgaben zu beziehen sind, die die erkenntnistheoretischen Probleme in den Hintergrund rücken ließen; nur soviel ist klar, dass mit dem Begriff der Medien der allgemeine technologische Unterbau der gesellschaftlichen Kommunikationsverhältnisse angesprochen ist. Es geht um das historisch emergente Dispositiv der gesellschaftlichen Selbststeuerung, das aus ‚Programmen‘ unterschiedlicher Reichweite und Zuverlässigkeit besteht. Es geht um die Möglichkeiten, die Zirkulation verhaltensrelevanter Bilder, Klänge und Texte technisch zu reproduzieren, zu raffinieren oder zu subvertieren, wie immer diese Möglichkeiten je nach Erkenntnisinteresse näher bestimmt und zugeschnitten werden. Das heißt aber, dass es um die Mittel geht, derer sich auch jede Vermittlung von Geschichte auf die eine oder andere Weise bedienen muss.⁵ Die Mediengeschichtsschreibung steht ihrem Gegenstand durchaus nicht neutral gegenüber, sondern wird vielmehr von vornherein und in doppelter Hinsicht durch ihren Gegenstand relativiert.

Vor diesem Hintergrund lässt sich zunächst ein negatives Motiv einer allgemeinen Mediengeschichtsschreibung markieren: Durch die Heterogenität ihrer Gegenstände und ihrer Foci ist sie zum vielleicht aufschlussreichsten Feld eines allgemeinen historiographischen Problembewusstseins geworden, das sich als resignative Skepsis (‚Posthistoire‘) bzw. als fröhliche Beliebigkeit (‚Postmoderne‘)

von hoher Plastizität zu verstehen sind, der sich im Wandel spezifischer Formen zeigt, die mit und in ihm gebildet werden können (vgl. Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, S. 190-202). Für historisch orientierte Medienanalysen, die den pluralen, technologischen und systemischen Charakter der Kultur bezeichnen wollen, ist diese Unterscheidung unterkomplex. Gerade die Sachverhalte, durch die sich moderne Medialität vielleicht am deutlichsten auszeichnet, die medialen ‚Halbfertigprodukte‘ und ihre Kombinatorik – Geräte mit spezifischen bildlich-klanglichen Darstellungsmöglichkeiten, Stereotype des Erzählens, Genremuster, Textbausteine, bildliche und klangliche Anmutungsformen, die mit entsprechenden digitalen Bearbeitungsroutinen hergestellt werden können, – kurz: die ‚mittleren Größen‘ zwischen Einzelwerk und formalästhetischen Merkmalen (vgl. Leschke, Rainer: „Mittelmaß & andere Größen. Überlegungen zu den Strukturen medialer Formen“, Ms., Siegen 2004) verschwinden im Schnitt der Luhmann’schen Unterscheidung. Auf sie zielt der Begriff der ‚medialen Form‘.

- 5 Vgl. zur Wechselbeziehung von Geschichte und Medien in diesem Sinne: Engell, Lorenz/ Vogl, Joseph (Hrsg.): *Mediale Historiographien*, Weimar 2001.

artikuliert. Im Blick auf *die Medien* verschränkte sich exemplarisch die historiographische Motivation und ihre theoretisch-methodologische Problematik: „Medien bestimmen unsere Lage, die (trotzdem oder deshalb) eine Beschreibung verdient“, schrieb Friedrich Kittler eingangs seiner Maßstab setzenden historischen Studie zum Medienumbruch um 1900⁶. Heute scheint allerdings die Abwehr der ‚großen Geschichtserzählung‘, die das einigende Band des historiographischen Problembewusstseins war, allzu trivial, um eine allgemeine Mediengeschichtsschreibung zu motivieren; bzw. scheint die Geschichtsschreibung nach der jüngsten universalgeschichtlichen Zäsur, dem Zusammenbruch des Ostblocks und den gravierenden globalen Folgeentwicklungen, so sehr von der offenkundigen Härte des geschichtlichen Gegenstands absorbiert zu sein, dass die epistemologische Problematik der Historiographie und die Medienthematik als ihr Paradigma an Interesse verlieren. Schon 1994 registrierten die Herausgeber eines Readers postmoderner Geschichtswissenschaft diesen atmosphärischen Wechsel, indem sie einerseits die Normalisierung offener historiographischer Epistemologien und andererseits die neue Marginalität der Medienthematik kennzeichneten:

Methodische Vorgehensweisen werden seltener szientifisch definiert, als vielmehr mit Metaphern wie *bricolage*, ‚Hineinversetzen‘, ‚Durchwursteln‘, ‚Spielen mit der Textualität‘, ‚Auseinandernehmen statt zusammensetzen‘ bezeichnet. Der große theoriegeleitete Entwurf und das ‚genaue Hinschauen‘ müssen sich darin nicht unversöhnlich gegenüberstehen, solange sie als *eine* Sichtweise, als eine Form des ‚als ob‘ begriffen werden. Allerdings bleibt die Vermittlung der kleinen Geschichten und der übergreifenden Bedeutungsstrukturen ein zentrales Problem. [...] Das Austesten der theoretischen Paradoxe mag angehen, wenn es um Shakespeares Theater oder um das *code-shifting* in James-Dean-Filmen geht. Es grenzt aber an Beliebigkeit und Verantwortungslosigkeit, wenn es um harte, ernste Themen geht. Mit der Chiffre ‚1989‘ werden die Umbrüche im früheren Ostblock ins Feld geführt, die die selbstbezogene westliche Verspieltheit der achtziger Jahre beendet hätten.⁷

Der Medienhistoriographie stellt sich in dieser Situation die Aufgabe, ihren thematischen Gesichtspunkt schärfer zu profilieren. Die Vorstellungen von der Medientheorie als „diensthabende[r] Fundamentaltheorie“⁸ und, entsprechend, von der Medienhistoriographie als *der* dezentrierten Universalgeschichte haben ihre

6 Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986.

7 Conrad, Christoph/Kessel, Martina: „Geschichte ohne Zentrum“, in: dies. (Hrsg.): *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*, Stuttgart 1994, S. 9-36, hier S. 23f.

8 Hörisch, Jochen: *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt a.M. 2001, S. 17.

Plausibilität verloren. Gleichwohl blockiert die Heterogenität der medienwissenschaftlich verhandelten Gegenstände nach wie vor, den allgemeinen mediengeschichtlichen Gesichtspunkt induktiv aus einer medienhistorischen Empirie abzuleiten.

3

Eine Option könnte darin bestehen, die epistemologischen Implikationen der Heterogenität medienwissenschaftlicher Gegenstände und der entsprechenden historiographischen Problematik genauer von den Gegebenheiten scheinbar ‚homogenerer‘ historiographischer Gegenstandsbereiche zu unterscheiden und diese Problematik als positive Bestimmung des Gegenstands-für-sich aufzufassen. ‚Homogenere‘ historiographische Gegenstandsbereiche wären demnach solche, deren Bewegungsformen sich relativ unproblematisch im Rahmen der beiden ‚logisch normalen‘ Zeitschemata der Geschichtsschreibung reflektieren lassen. Diese ‚logisch normalen‘ Zeitschemata organisieren Geschichtsschreibung, die symbolische Generalisierung vergangener Geschehnisse, als Formbildungen im Rahmen einer zeitbezogenen Dichotomie von Differenz und Wiederholung, von *Zeitpfeil* und *Zeitzyklus*. Stephen Jay Gould hat in seiner Studie zur *Entdeckung der Tiefenzeit* die Prägekraft dieser Dichotomie hinsichtlich der Erforschung der Erdgeschichte im 18. Jahrhundert nachgewiesen und beschreibt sie in ihren Grundzügen folgendermaßen:

Auf der einen Seite der Dichotomie – ich nenne sie den ‚Zeitpfeil‘ – ist die Geschichte eine irreversible Abfolge unwiederholbarer Ereignisse. Jeder einzelne Augenblick hat seinen eigenen, genau gekennzeichneten Platz in einer zeitlichen Kette, und alle Augenblicke zusammen, in der richtigen Reihenfolge betrachtet, erzählen eine Geschichte von miteinander verknüpften Ereignissen, die sich in eine Richtung bewegen. Auf der anderen Seite – ich nenne sie den ‚Zeitkreis‘ oder den ‚Zeitzyklus‘ – gelten die Ereignisse nicht als deutlich abgegrenzte Episoden mit kausaler Wirkung auf eine kontingente Geschichte. Elementare Zustände sind der Zeit immanent, sie sind immer da und verändern sich nie. Scheinbare Bewegungen sind Teil sich wiederholender Zyklen, und die Unterschiede der Vergangenheit werden die Realitäten der Zukunft sein. Die Zeit hat keine Richtung. Was ich hier vorlege, ist beileibe nichts Neues. Der Gegensatz zwischen linearer und zirkulärer Zeitvorstellung ist so oft und von so vielen großen Gelehrten dargestellt worden, dass er (dank der natürlichen Einsicht die er vermittelt) praktisch zum Klischee geworden ist.⁹

9 Gould, Stephen Jay: *Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil und Zeitzyklus in der Geschichte unserer Erde*, München 1992, S. 26f.

In diesem Sinne folgt die Geschichtsschreibung ‚homogenerer‘ historiographischer Gegenstandsbereiche der Logik von Zeitfeil und Zeitzyklus bzw. einer spezifischen Kombinationsform dieser Prinzipien¹⁰. Demgegenüber würde der Gegenstandsbereich einer allgemeinen Mediengeschichte dadurch gekennzeichnet sein, dass er in solchen Logiken nicht abbildbar ist, sondern sie durchbricht. Diese Brechung der ‚logisch normalen‘ Zeitschemata konstituiert gegenüber der Dichotomie von Zeitfeil und Zeitzyklus einen *dritten Wert*: das Zeitschema des *Umbruchs*.¹¹

4

In der Tat entziehen sich historische Umbruchsituationen der Rekonstruktion im Schema des Zeitfeils oder des Zeitzyklus'. Sie lassen sich nicht unmittelbar an datierbaren Artefakten ablesen. Erst retrospektiv, in der vergleichenden Beobachtung von Zeitreihen, wird deutlich, wo und wann sich gesellschaftlicher Wandel derart totalisiert, verdichtet und zuspitzt, dass von einer Umbruchsituation geredet werden kann. Das, was konventioneller Weise als eminentes historisches Ereignis notiert wird: Kriegserklärungen, Schlachten, Friedensschlüsse, Börsenkrüche, Feuersbrünste, Erdbeben und Überschwemmungen, die Gründungsakte von Organisationen, die Beendigung lang währender Produktionsprozesse, die Einweihung von Gebäuden und Wasserstraßen, können zwar kardinale Initiations- oder Umschlagpunkte einer Umbruchsituation *markieren* – allerdings auf lediglich problematische Weise: Indem sie nur im Rahmen einer vorgegebenen

10 Der im gegenwärtigen Geschichtsverständnis wohl dominante Gesichtspunkt einer evolutionären Gesamtentwicklung konfiguriert die Prinzipien Pfeil und Zyklus in Form einer zeitlich gerichteten (Pfeil) Feedback-Schleife (Zyklus), die quasi eine Exponentialfunktion konstituiert: „Von den ersten Anfängen der Menschheit bis zur Gegenwart durchzieht, allen Schwankungen zum Trotz, ein Kontinuum die menschliche Entwicklung: das Wachstum aller wesentlichen Faktoren (Bevölkerung, Produktion, Produktivität, Zahl der Erfindungen, Kontakte, Konflikte, Zerstörungskraft der allgemeinen wie der Kriegstechnik). Abstrakt lässt sich dieses existenzielle Wachstum mit einer Exponentialkurve ausdrücken, die zuletzt immer steiler und rasanter ansteigt“ (Geis, Immanuel: *Geschichte im Überblick. Daten und Zusammenhänge der Weltgeschichte*, Reinbek 1995, S. 18).

11 Im Zusammenhang von zeitlichem Vorher und Nachher betont die Vorstellung vom Zeitzyklus das vorher Seiende und die Persistenz; die Vorstellung vom Zeitfeil hebt demgegenüber das nachher Seiende und die Sequenz hervor. Die Vorstellung vom Umbruch insistiert gegenüber beiden Versionen der Zeit auf der prinzipiellen Inkommensurabilität jeglicher Veränderung. Veränderung ist nur ‚utopisch‘, durch Zeit, denkmöglich. Dieses zugleich paradoxe und entparadoxierende Moment der Zeit hat Immanuel Kant in seiner transzendentalen Erörterung des Zeitbegriffs herausgearbeitet: „Hier füge ich noch hinzu, daß der Begriff der Veränderung und, mit ihm, der Begriff der Bewegung (als Veränderung des Orts) nur durch und in der Zeitvorstellung möglich ist: daß, wenn diese Vorstellung nicht Anschauung (innere) a priori wäre, kein Begriff, welcher es auch sei, die Möglichkeit einer Veränderung, d.i. einer *Verbindung kontradiktorisch entgegengesetzter Prädikate* (z.B. das Sein an einem Orte und das Nichtsein eben desselben Dinges an demselben Orte) *in einem und demselben Objekte* begreiflich machen könnte“ (Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* [1787], Hamburg 1998, S. 48f., meine Hervorh.).

und als persistent gedachten Struktur (einer bestimmten sozialen Raum-, Rechts- und Wirtschaftsordnung) in Erscheinung treten können, sind sie von dieser durch und durch geprägt, und an ihnen ist kein Moment der Alterität, auf die sie verweisen sollen. Sie sind im genauen semiotischen Wortverständnis mögliche *Indexe* durchgreifender historischer Veränderungen, d.h. mögliche Effekte, deren sachliche Bestimmungen wenig Aufschluss geben über den Charakter ihres Referenten, die jeweilige Umbruchssituation.

Der sachliche Bereich einer Umbruchssituation lässt sich bestimmen, wenn man die Implikationen der Umbruchsdyamik reflektiert: Umbrüche sind undatierbar und retrospektiv gegeben. Diese Bestimmungen weisen deutlich auf den Technologie- und insbesondere auf den Zeichencharakter des Bereichs hin. Für Technologien und Zeichen ist charakteristisch, *keinen empirisch eindeutigen Ort und Zeitpunkt* einzunehmen und sich *retroaktiv zu konstituieren*:

- Zur Technologie und zum Zeichen wird etwas erst vermöge seiner Reproduzierbarkeit an anderem Ort und zu anderer Zeit. Die raumzeitliche Dispersion der Medien geht jedem empirisch datierbaren medialen Einzelereignis voraus. Gleichwohl bedürfen Technologien und Zeichen (anders als ‚Ideen‘ im philosophischen Sinne) einer physikalisch genau bestimmbaren Träger-schaft. Die technische Methode und die semiotische Verweisfunktion muss sich in Gerät und Zeichenkörper materialisieren, um wirksam werden zu können. In diesem Sinne sind Technologien und Zeichen nicht lediglich außerempirische Virtualitäten, sondern historisch konkret gegeben, allerdings eben nicht in Form historischer Singularität.
- Die retroaktive Konstitution von Technologien und Zeichen wird plausibel, wenn man sich vergegenwärtigt, dass neue Technologien und Zeichenformate anfänglich zunächst unter dem Gesichtspunkt ihrer *funktionalen Äquivalenz* hinsichtlich anderer Technologien und Zeichen erscheinen. Neue Medien und mediale Gegenwartslagen machen daher zunächst keinen Unterschied. Funktionale *Differenzen* (funktionale Verluste und Zugewinne gegenüber dem semiotisch-technologischen *status quo ante*) entdecken sich dagegen erst im semiotisch-technologischen Gebrauch; in der Konzeption und Implementierung semiotischer und technologischer Innovationen werden solche Differenzen allenfalls vage antizipiert.

Wenn Medienumbrüche in diesem Sinn durch ihre retrospektive Entdeckung wirklich werden, muss es eine empirisch orientierte Beobachtungsdirektive geben, die das universell applizierbare Schema eines semiotisch-technologischen Umbruchs historiographisch reguliert. Wenn sich, wie etwa in der McLuhan'schen Technohermeneutik, alle historischen Erscheinungen als Epiphänomene medialer Umbrüche verstehen ließen, hätte die Denkfigur keinen historisch aufschließenden Wert.¹²

¹² In den letzten Jahren beschäftigen sich eine Reihe von Arbeiten mit der Frage nach der ‚Kalibrierung‘ von Medienumbrüchen. Einen ersten Forschungsbericht gibt: Käuser,

Die Form dieser Beobachtungsdirektive lässt sich mit Rekurs auf den Peirce'schen Semiosebegriff charakterisieren. Peirce hebt am Zeichenbegriff bekanntlich die unabschließbare Interpretationsbedürftigkeit hervor: Ein Zeichenkörper (Repräsentamen) kann nur auf eine Zeichenreferenz (Objekt) verweisen, indem eine Interpretation (Interpretant) diese Relation verwirklicht. Dass dies der Fall ist, dass sich also ein Interpretant in Form dieser Relation konstituiert, stellt einen Verweis eigener Art dar (der Interpretant ist zugleich ein Repräsentamen, das auf die vorgängige Verweisrelation als sein Objekt verweist), der wiederum eines Interpretanten bedarf, um sich zu realisieren usw. Jedes Zeichenphänomen ist dergestalt eingelassen in ein unaufhörliches Kontinuum der Semiose.¹³

Mit diesem Schema hat Peirce aber lediglich logisch-systematisch bestimmt, was etwas ist, wenn es ein Zeichen ist;¹⁴ er hat aber nicht analysiert, wie sich entscheidet, ob und in welcher Hinsicht etwas als Zeichen benutzt wird und benutzt werden soll. Anders gesagt: Peirce hat die Kontingenz der empirischen Phänomene, die als Zeichenträger fungieren und fungieren sollen, nicht historisch reflektiert. Daher ergibt sich in der Anwendung der Peirce'schen Systematik immer die charakteristische Lücke zwischen der formalen Eindeutigkeit des Systems und der Unschlüssigkeit der Subsumierbarkeit historisch konkreter Sachverhalte. So lassen sich zwar alle Zeichen im Sinne Peirce' formal als Ikonen¹⁵, Indexe¹⁶ und

Andreas: „Medienumbrüche. Fragmente eines Forschungsfeldes“, in: *Navigationen*, Jg. 5., H. 1., Siegen 2005, S. 243-260. Darüber hinaus hat Andreas Käuser an anderer Stelle mit dem Paradigma ‚Sprache‘ eine spezifische erkenntnisleitende Perspektive der Thematisierung von Medienumbrüchen vorgeschlagen: Käuser, Andreas: „Medienumbrüche und Sprache“, in: Schnell, Ralph/Stanzitzek, Georg (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000* (Medienumbrüche 11), Bielefeld 2005, S. 169-191. Die historische Lokalisierung von Medienumbruchsituationen wäre in diesem Sinne durch eine Reihe weiterer solcher Perspektiven abzustützen.

- 13 Der Peirce'sche Semiosebegriff schließt den Begriff technologischer Funktionalität nicht ein, sondern ist mit ihm äquivalent. In Analogie zum Semiosekonzept ließe sich jede Technologie als Rationalisierung eines Problemlösungsverfahrens verstehen; eine Rationalisierung, die ihrerseits zweckmäßig eingesetzt werden muss, also weitere Rationalisierungen zum (technisch lösbaren) Problem werden lässt.
- 14 Die ‚klassische‘ Formulierung der Peirce'schen Zeichensystematik findet sich in: Peirce, Charles S.: „Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as Far as They Are Determined“, in: The Peirce Edition Project (Hrsg.): *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Vol. 2 (1893-1913), Bloomington 1998, S. 289-299.
- 15 Ikonizität bezeichnet die Merkmalsähnlichkeit zwischen einem Zeichenkörper (dem Repräsentamen) und seiner Referenz (dem Object); sie stellt sich als wirklicher, evidenzbasierter Verweisungszusammenhang dar. Vgl. Peirce (wie Anm. 14), S. 291.
- 16 Indexikalität bezeichnet einen unterstellten Funktionszusammenhang zwischen Zeichenkörper und Referenz und basiert auf dem empirischen, nachprüfbaren Funktionszusammenhang von Sachverhalten. Vgl. Peirce (wie Anm. 14), S. 291f.

Symbole¹⁷ bestimmen, ob aber konkrete Sachverhalte als Ikone, Indexe oder Symbole funktionalisiert werden, ist ihnen nicht eindeutig zu entnehmen. Jeder wirkliche Sachverhalt ist komplex vermittelt, unscharf gegeben und wie immer man seine Komplexität zur bestimmten Form reduziert, hat er doch unzählige ikonische, indexikalische und symbolische Verweisrichtungen. Man mag angesichts eines konkreten Sachverhalts-als-Zeichen zwar eine Vorstellung davon haben, wie man ihn ikonisch, indexikalisch und/oder symbolisch zu interpretieren hat, dass diese interpretative Norm aber den allgemeinen Konsens trifft, ist nicht nur ungewiss, sondern auch höchst unwahrscheinlich. Sich unter diesen Umständen auf bestimmte Bedeutungszuweisungen zu verlassen und die Koordination des Verhaltens von ihnen abhängig zu machen, ist außerordentlich riskant.

Zeichen sind daher *zunächst* keine unproblematisch funktionierenden Kommunikationsmittel, sowenig wie eine bestimmte Gegenstandsart hinsichtlich ihrer funktionalen Potenziale eine unproblematische Technologie darstellt. Zeichen und Technologien werden *als solche* desto wirklichkeitsmächtiger, je differenzierter es Leuten gelingt, die problematische, für Irritationen und Störungen so anfällige Verweisfunktion der Zeichen / Verfahrensrationalität der Technologien durch teils implizite, teils explizite *Bedienungsanleitungen*, durch die soziale Einübung und Kontrolle *kommunikativer / verfahrenstechnischer Spielregeln* zu *kanalisieren*. Diese Bedienungsanleitungen / Spielregeln wären aus der Perspektive der Peirce'schen Semiotik ihrerseits als Symbole anzusprechen: „A Symbol is a representamen whose Representative character consists precisely in its being a rule that will determine its interpretant“¹⁸ (meine Herv.). Die zeichenvermittelte Verhaltenskoordination und die technologische Rationalisierung von Problemlösungen gelingen demnach, wenn sie gelingen, im Modus einer Semiose 2. Ordnung, als *symbolisch konditioniertes Prozessieren von Ikonen, Indexen und Symbolen*.

Die ‚Objekte‘ dieser Semiose 2. Ordnung, dieser symbolischen Regelsets, die das Kommunikations- und Technologiespiel ermöglichen, sind ‚Spieler‘, ‚Spielzeiten‘, ‚Spielstätten‘ (‚Spielfelder‘) und vor allem konkret zu produzierendes und zu reproduzierendes kommunikatives / technologisches ‚Spielzeug‘, dingliche Erzeugnisse, die *symbolisch*, qua kommunikativer Spielregel, als mögliche Zeichenkörperschaften / Ansatzpunkte der technischen Handhabung ausgezeichnet sind.

Das beobachtbare gesellschaftliche Kommunikationsgeschehen besteht in der Produktion, Distribution und Verwendung des zur Kommunikation / zur technischen Beherrschung vorgesehenen Spielzeugs. Indem man Kommunikation und Technik beobachtet, beobachtet man nicht direkt die Semiose und technische Steuerung der Gesellschaft, sondern die Materialität ihrer symbolischen Ermöglichung; man beobachtet die Produktion und Funktionsweise *medialer Formen der*

17 Symbolizität bezeichnet einen regelhaften, gesetzesmäßigen Zusammenhang zwischen einem Zeichenkörper und seiner Referenz; sie konstituiert ein reales, allein denkmögliches Zeichen. Vgl. Peirce (wie Anm. 14), S. 292.

18 Peirce, Charles S.: „Sundry Logical Conceptions“, in: The Peirce Edition Project (wie Anm. 14), S. 267-288, hier S. 274.

Semiose. Die medialen Formen der Semiose und der technischen Steuerung, die Spielmaterialien des Kommunikations- und Technologiespiels sind nun ihrerseits riskante Gegebenheiten, die regelhaft oder regelwidrig eingesetzt werden können. Spielzeuge unterschiedlicher Kommunikations- und Technologiespiele können auf unabsehbare Weise kombiniert werden; die soziale Einübung und Kontrolle kommunikativer und technologischer Spielregeln schließt die kreative Erweiterung, Verfeinerung, Subversion und Destruktion der medialen Formen ein. Die Identität medialer Formen kann dann selbst zum problematischen Gegenstand möglicher Kommunikations- und Technologiespiele werden. Mediale Formen sind daher in einem doppelten Sinn *Masken der Semiose*: Sie verdecken die semiotischen Prozesse und machen sie dadurch technisch tangibel, allerdings um den Preis der möglichen technisch-kommunikativen Fehlleistung. Semiotisch formuliert realisieren mediale Formen eine komplizierte Schachtelung: Sie sind *Ikone symbolisch ausgezeichnete Ikone, Indexe und Symbole*.

6

Insofern die semiotischen Masken wesensmäßig ikonischer Natur sind, sind sie mit den Maßgaben des Umbruchsbegriffs konsistent. Ihre Veränderung kann nicht als singuläres Ereignis gedacht werden; erst die *ikonische Reaktualisierung einer medialen Veränderung* macht diese erkennbar. Allerdings muss diese Veränderungsdynamik nicht notwendig als Umbruch in Erscheinung treten. Zunächst und zumeist vollzieht sich der mediale Wandel in Form von Trends und Zyklen. Indem semiotische Masken der Kommunikation und Technologie prinzipiell ikonischer Natur sind, hat ihre Reproduktion ein irreduzibles Moment des Mimetischen¹⁹. ‚Abschreibefehler‘ in der Reproduktion medialer Masken können sich fortschreiben, wenn sie ohne irritierenden Effekt bleiben. Die Akkumulation solcher Abschreibefehler kann über längere Zeit einen sukzessiven Funktionswandel bzw. eine ‚subkutane‘ Anpassung medialer Masken an veränderte Funktionsbedingungen begründen. Diese permanente technische Rationalisierung der Kommunikations- und Verfahrensweisen konstituiert eine evolutionäre Dynamik der Mediengeschichte, die heute in allgemeinen Medienhistoriographien zumeist in den Mittelpunkt gestellt wird²⁰. Dabei wäre zu reflektieren, dass die entscheidenden Gesichtspunkte einer evolutionären Auffassung von Mediengeschichte für sich ge-

19 Selbst wenn unter digitalen Bedingungen die mikroelektronisch basierte Algorithmisierung der Reproduktion das Gegenteil zu belegen scheint; – sobald die Technologie/die Zeichenkörperschaft wiederholt *implementiert* wird, d.h. *auf spezifische Weise in einen spezifischen sozialen Funktionskontext eingreifen soll*, greifen auch die Bedingungen der Mimesis, wie immer unverrückbar identisch eine Form hinsichtlich ihrer minutiösen Digitalisierung sein mag.

20 Besonders nachdrücklich von Klaus Merten; vgl. Merten, Klaus: „Evolution der Kommunikation“, in: Merten, Klaus (wie Anm. 4), S. 141-162; siehe insbes. die von Merten formal postulierte mediale Evolutionsfunktion, die durch die Medientechnikgeschichte der vergangenen vier Jahrhunderte illustriert wird (S. 142).

nommen auf eine die Mediengeschichte problematisierende Komplexitätssteigerung hinauslaufen:

Das Medienensemble wird durch das Hinzutreten neuer Medientechniken stets komplexer, die Zahl der möglichen Medienrelationen und Medientransformationen steigt [...] [Die Mediengeschichte] ist zugleich gekennzeichnet durch immer komplizierter werdende Intermedialitäten und mediale Evolutionen. Jedes der neuen Medien bildet eine eigene Mediengeschichte aus. Keines der alten Medien wird ersetzt, gleichwohl aber in seiner Funktion und Bedeutung neu definiert. Damit bleibt der Mediengeschichte nur noch eine minimale Rationalität, die alle Medien zusammenschließt. Sie kann nur eine Mediengeschichte in Schnitten und Ausschnitten sein, die auf dem Faden der Zeit aufgezogen werden.²¹

Wenn man die spezifische Verschränkung von Zeitpfeil und Zeitzyklus in Form einer evolutionären Perspektive auf die Mediengeschichte totalisiert, kann man diese Problematik nicht anders denn als Problem einer reliablen Mediengeschichtsschreibung reflektieren. Zwar ist Klaus Merten darin zuzustimmen, dass die medientechnologische Entwicklung einer sich selbst verstärkenden Dynamik unterliegt. Diese Dynamik muss sich aber der logischerweise der Reichweite wirklichkeitsnaher Modellbildungen mehr und mehr entziehen. Der empirisch in der Tat gut belegbare Zusammenhang: „In immer kürzerer Zeit entstehen *immer mehr Medien* und umgekehrt: Je mehr Medien entstehen, umso schneller entstehen *noch mehr Medien*“²², impliziert, dass die theoretische Modellierung, die ja ihrerseits Zeit braucht, irgendwann hinter der Medienentwicklung zurückbleibt. Mediengeschichtsschreibung wird zur radikal unterkomplexen (unvermeidlich ideologischen) Beschreibung wirklicher Verhältnisse.

Wenn man dagegen unter Medien nicht in sich geschlossene, unproblematische Technologien und Zeichenrepertoires auffasst, sondern stets metatechnologisch / metakommunikativ stabilisierungsbedürftige Zusammenhänge bzw. Masken der Semiose, dann ist die evolutionäre Drift eine sekundäre, umweltdeterminierte Bewegungsform der Mediengeschichte. Relevante Mediengeschichte (d.h. Mediengeschichte als eminenter, irreduzibler Faktor anderer historischer Prozesse) findet statt nicht in Form der evolutionären Verschränkung von Zeitpfeil und Zeitzyklus, sondern in Form eines *medienhistorischen Umbruchs*, eines abrupten *Maskenwechsels der Semiose*. In diesem Sinne ist der Befund Schanzes, die Mediengeschichte könne nur eine „Mediengeschichte in Schnitten und Ausschnitten“ sein, nicht als Zurücknahme der Perspektive einer integralen Mediengeschichte zu lesen, sondern als Sachgesichtspunkt: *Die Medien der Gesellschaft*

21 Helmut Schanze: „Integrale Mediengeschichte“, in: ders. (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 207-280, hier S. 210.

22 Merten (wie Anm. 20), S. 153.

sind nur in ihren historischen Umbruchssituationen von gesellschaftlicher Relevanz. Jenseits dieser Umbruchssituationen, wenn die Masken der Semiose ein klar geregeltes und nachhaltig kontrolliertes Kommunikationsspiel konstituieren, sind Medien gleichsam freie Güter, die die je gegenwärtigen Verhältnisse nicht entscheidend beeinflussen.

7

Historisch lassen sich die Bewegungsabschnitte der Mediengeschichte, die Phasen, in denen mediale Gegenwartslagen umbrechen, an den *Konjunkturen und sachlichen Fokussierungen metamedialer Kontroversen* abgreifen. Eminente medienhistorische Veränderung in diesem Sinn nehmen nicht exponentiell zu; im Gegenteil: die Phasen heißer Format- und Technologiedebatten sind relativ selten. Sie schaukeln sich auf, wenn sich der Wandel semiotischer Masken in einem Teilbereich des Mediensystems auf eine Weise akkumuliert hat, dass etablierte Komplementär- und Konkurrenzverhältnisse zusammenbrechen und die korrelativen semiotischen Masken ihren systemischen Gehalt zu verlieren drohen. Das System der Medien gerät in Unruhe, die Spielregeln der Kommunikation und der technologischen Verfahrensweisen verlieren ihre soziale Erwartbarkeit und müssen reformuliert werden. Dies führt in anderen gesellschaftlichen Perspektiven (wirtschaftlichen, politischen, religiösen etc.) zu mehr oder weniger nachhaltigen Effekten.

Die Mediengeschichtsschreibung braucht, um die Kernphasen des medienhistorischen Interesses zu beschreiben, transmedial und transhistorisch zielende Begriffe, d.h. universalistisch ansetzende Form- und Formatkategorien, die den Ereignisraum möglicher medialer Umbruchphänomene aufspannen. Solche Kategorien zu formulieren, involviert unvermeidlich erkenntnistheoretisch fragwürdige Denkfiguren: anthropologische Konstanten und relativ starke Medienwirkungshypothesen. Solche metaphysischen Reste sind aber dann legitim, wenn sie nicht dogmatisch verabsolutiert werden, sondern als Heuristiken gehandhabt werden, die ihre Aufschlusskraft am historischen Material erweisen müssen.

In diesem Sinne ist die folgende semiotisch begründete Matrix der Medien ein erster Ansatz, die Masken der Semiose zu perspektivieren:

	1.	2.	3.
<i>Elementar</i>	Bilder / Ikone	Klänge / Indizes	Texte / Symbole
<i>Formal</i>	Experimente	Spiele	Erzählungen
<i>Funktional</i>	Information	Modifikation	Rekreation

Mediale Formen, Formate und Angebote verwirklichen sich demnach unter dem Gesichtspunkt eines Begriffs des Medialen, der elementar auf der Inkongruenz ei-

ner semiotischen und phänomenologischen Trichotomie beruht: Ikone, Indizes und Symbole sind semiotische Abstraktionen, die drei prinzipielle Verweisformen exakt von einander abheben. In der Wirklichkeit semiotischer Masken sind diese Verweisformen nicht in ‚Reinform‘ zu erkennen; gleichwohl gibt es mediale Phänomene, die eine spezifische Affinität zu den drei wichtigsten Zeichenfunktionen unterhalten: Bilder haben eine bestimmte Affinität zur Ikonizität (ohne doch auf sie reduziert werden zu können; es gibt z.B. Bilder, die eher ein gestisches Moment ihrer Produktion vermitteln, also als Rahmung von Indizes fungieren); Klänge haben eine bestimmte Affinität zur Indexikalität (auch wenn Klänge sich z.B. zueinander ikonisch verhalten können); Texte schließlich haben eine bestimmte Affinität zum Symbolischen (auch wenn sie u.a. als Index einer Gesinnung oder als Ikon einer Kommunikationsweise fungieren können).

Auf der formalen Ebene lassen sich Medienexperimente, Medienspiele und Medienerzählungen unterscheiden. Medienerzählungen bieten dem Rezipienten die Möglichkeit eines *identifikatorischen* Nachvollzugs bestimmter Handlungen, Medienspiele erlauben die *immersive* Auseinandersetzung mit Handlungsherausforderungen, Medienexperimente schließlich problematisieren die Grenzen zwischen den Formatkategorien Spiel und Erzählung sowie zwischen dem einzelnen Medienangebot und der außermedialen Sphäre und laden dazu ein, sich mit den medialen Üblichkeiten komparativ und *kontemplativ* auseinanderzusetzen. Zu den experimentellen Formaten zählen darüber hinaus alle jene technologischen Arrangements, die überhaupt nur reflexiv gegeben sind, indem sie (wie etwa die Architektur des privaten und öffentlichen Raumes oder auch technisch implementierte Informationsnetzwerke) das Verhalten gerade durch die Suspension anschaulicher Formen koordinieren.

Die drei Formatkategorien sind idealtypische Pole. Konkrete, historisch emergente Medienformate lassen sich nicht immer eindeutig dem einen oder anderen Pol zuordnen, weisen aber prinzipiell Momente aller drei Formatkategorien auf.

Wenn ein Medienformat als semiotische Maske angesprochen werden kann, dann wären Medienumbrüche, Maskenwechsel der Semiose, als Neukonfiguration der spielerischen, erzählerischen und experimentellen medialen Formen im Rahmen eines Formats aufzufassen. Wenn man weiterhin davon ausgeht, dass die Medienformate sich durch spezifische Funktionserwartungen bestimmen, die idealtypisch mit der Trias: *Information, Modifikation, Rekreation* (der Medienproduzenten und –rezipienten) angesprochen werden können, dann wird auch deutlich, inwiefern Maskenwechsel der Semiose eine schwer zu kontrollierende Umbruchsdynamik entfachen können, werden mit ihnen doch die gesellschaftlichen Formen der Individuierung empirischer Subjekte zur Disposition gestellt.

Sowenig sich Medienumbrüche nach den ‚logisch normalen‘ Zeitschemata der Mediengeschichtsschreibung richten und sowenig sie sich auf die Maßgaben anderer gesellschaftlicher Gesichtspunkte reduzieren lassen, sie fallen nicht vom Himmel. Medienumbrüche verweisen auf eine technik- und wirtschaftshistorische Vorgeschichte. Gleichwohl sind Medienumbrüche keine bloßen Epiphänomene der Technik- und Wirtschaftsgeschichte. Indem der Medienumbruch zur nachhaltigen Rekonfiguration des Systems lebensweltlicher Vermittlungsagenturen führt, hat er seinerseits technik- und wirtschaftsgeschichtliche Folgen, die aus der Vorgeschichte des Medienumbruchs nicht unmittelbar abgeleitet werden können. So ist etwa die Entwicklung der Computergraphik der seit Mitte der 1990er Jahre nur zu verstehen im Rahmen eines folgenreichen Maskenwechsels der Semiose, der im neuen Format des Computerspiels terminiert. Die etablierten Erzähl- und Spielmuster sind in den späten 1990er Jahren in einen intensiven Rekonfigurationsprozess eingetreten, der sich nicht nur im Rahmen des neuen Formats vollzieht, sondern die klassischen Erzähl- und Spielformate: Spielfilm, Hörspiel, Brettspiel und Sport affiziert. Das neue Format des Computerspiels ist, wie vorher der Roman, der Spielfilm, das Comic und der Popsong, Gegenstand einer intensiven Angstdebatte über Medienfunktionalitäten. Schließlich sind die ökonomischen und technologischen Weiterungen und Implikationen kaum zu übersehen. Wie immer man die immense Komplexitätssteigerung der Medientechnologie des 20. Jahrhunderts kulturell einschätzen mag: Die das Mediensystem stark irritierenden massenattraktiven Spiel- und Erzählformate mit dominant rekreativer Funktion (im 20. Jahrhundert insbesondere: Spielfilm, Popsong, Computerspiel) konstituieren gegenüber den von Merten u.a. beschriebenen evolutionären medialen Trends abrupte qualitative Differenzen, die in ihrem historischen Ermöglichungs- und Folgehorizont zu thematisieren sind. Dabei wäre jenseits einer bloßen Deskription oberflächlicher Umbruchsszenarien anzusetzen. Im Zentrum könnte das Verhältnis offener und verdeckter Umbrüche stehen: Denn die offenen, mitunter skandalträchtigen Umbrüche verweisen einerseits auf evolutionäre Prozesse in ihrer Vergangenheit, in denen sie latent waren, und auf Umbrüche der Gegenwart, die im selben technologischen Dispositiv zu beobachten sind, allerdings von der thematischen Orientierung des Skandals (Normenproblematik, Werteverfall, Verwahrlosung etc.) verdeckt werden, da sie sich im Bereich pragmatisch experimenteller Mediengattungen vollziehen (etwa im Bereich der personenbezogenen Erfassungsmedialität). Eine Historiographie der Medienumbrüche liefe auf diese Weise auf eine historisch orientierte begriffliche Aufhebung einer zunächst sich aufdrängenden Umbruchsphänomenologie hinaus.

BLACK BOX UND WHITE CUBE – FILM AUF DER DOCUMENTA

VON SABIENE AUTSCH

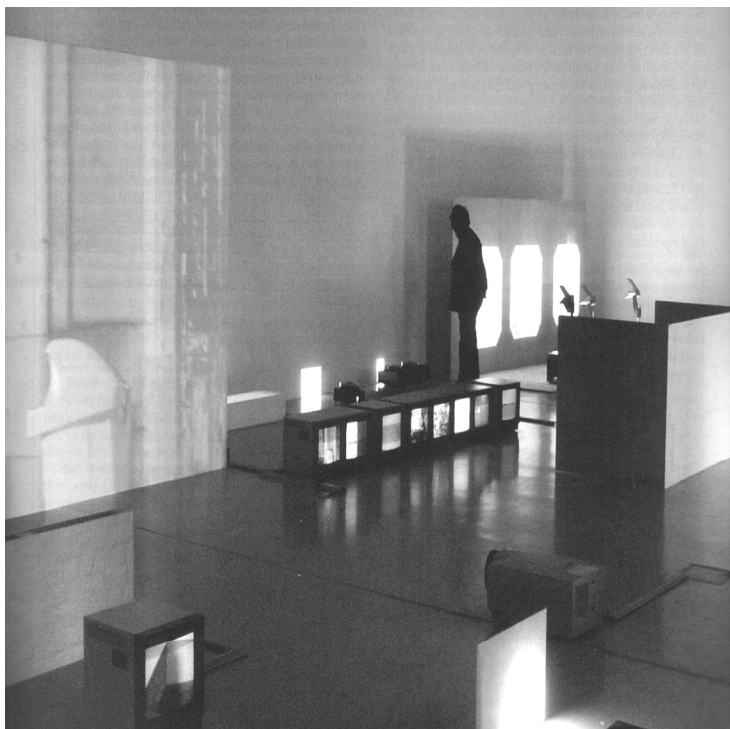


Abb. 1: Joëlle Tuerlinckx: *AQUI HAVIA HISTORIA-CULTURA AGORA – a proposition for Documenta 11 (2002)*, Installation, verschiedene Materialien.

„Film. Die entscheidenden in- und ausländischen Filme müssten gezeigt werden“¹ – mit diesem geradezu schlichten Satz wird im sogenannten Bode-Plan von 1955 auf die Präsenz des Films auf der *documenta 1* hingewiesen. Knapp 50 Jahre später, anlässlich der *documenta 11*, spricht Eduard Beaucamp von einem „Bilder-Eperanto“, bestehend aus Monitordramen, Videoplantagen und Kinokabinetten.² (Vgl. Abb. 1.) Was sich 1955 als regionales ‚Ausstellungswunder‘ etablierte und wie sich Kunst einer skeptischen Nachkriegsgeneration in der vom Krieg noch stark gezeichneten Ruinenarchitektur des Kasseler Fridericianums präsentierte,

1 Bode, Arnold: Bode-Plan. Manuskript 1954, aus: *documenta Archiv*, *documenta 1*, Mappe 20.

2 Beaucamp, Eduard: „Die Entdeckten entdecken die Entdecker“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.06.2002, S. 45.

sollte sich in Folge alle fünf Jahre wiederholen und mit der *documenta 11* (2002) in ein globales Konzept von Ausstellung münden, aufgefächert in Plattformen und Bilder von Konfliktsphären, Kolonialgebieten und Grenzterritorien. Waren es 1955 vor allem Kunst und Künstler der Klassischen Moderne, die Arnold Bode in einer auf Rehabilitation ausgerichteten Ausstellungsregie im fragmentierten musealen Raum inszenierte, so setzt Okwui Enwezor an den realen Koexistenzen und politischen Diskursen einer hochgradig arbeitsteilig organisierten Welt an: Überwiegend in den Medien Film, Foto, Video und Internet dokumentiert, treten die aktuellen Bilderwelten im Ausstellungskontext in der Architektur der Sammlung, der Bibliothek oder des Atelier-Archivs auf. Jetzt wird die Kunst als eine Möglichkeit der Wissensproduktion und -vermittlung gezeigt, als Übermittlerin von persönlichem und kollektivem Erinnern, von Geschichte und Geschichten, von Utopien und Entwürfen für eine nahe Zukunft.

Angesichts der damit nur angerissenen, wenngleich aber grundlegenden Veränderungen des gesamten Ausstellungsformats seit den 1950er Jahren ließe sich vermuten, erstens, dass die Beziehung zwischen Film und *documenta* gekennzeichnet ist durch Kausalität und Kontinuität analog zu einer linear verlaufenden Medienentwicklung. Und zweitens ließe sich annehmen, dass die *documenta* als „Kunstvermittlungsunternehmen“ (Harald Kimpel) die Synchronität von Kunst und Medien im Feld der kuratorischen Praxis beispielhaft fördert.³ Differenzierter betrachtet stellen sich für das hier zu behandelnde Thema folgende Fragen: Was geschieht mit dem physikalischen Raum des White Cube, mit der konstanten weißen Galerieschachtel, wenn diese von dynamischen Bildern und variablen Daten gleichsam überlagert wird, die Wand zum Bildträger, zur Erzähloberfläche oder Display transformiert? Was geschieht mit dem Ausstellungsbesucher, der aufgefordert ist, seine Kinoerfahrungen mit Ausstellungserfahrungen, d.h. alltägliche Zeitökonomien und Wahrnehmungsformen mit musealen Entwürfen von Aura und Kontemplation neu zu verhandeln? Und letztlich: Was geschieht im Prozess des Ausstellens und den bislang überwiegend aus der Kunsttheorie und -produktion gewonnenen theoretischen Paradigmen für eine kuratorische Praxis der Filmausstellung? Diese Überlegungen und Fragen haben die Auswahl der einzelnen *documenta*-Ausstellungen sowie die Gliederung des folgenden Beitrags entscheidend mit bestimmt. Sie dienen zudem als produktive Denkanstöße für eine Skizzierung jener Aspekte des Films auf der *documenta*, die repräsentativ sind für eine diskursive Verzahnung von filmischem Medium, Raum und Inszenierungsstrategien.

3 Kimpel, Harald: *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997, S. 74.

Gesellschaft Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts e. V. Kassel
zeigt anlässlich der internationalen Ausstellung »documenta«

Film-Dokumente aus 40 Jahren

I. Programm:

Dienstag, 16. 8. 1955 **Von Renoir bis Picasso**
Die verschiedenen Ausdrucksformen in der Malerei. Regie: Paul Haesaerts.
Musik: André Souris.
Das trunkene Schiff
Das rauschhafte und leidvolle Leben Arthur Rimbauds. Regie: Alfred Chaumel.
Sprecher: Jean-Louis Barrault.
Die Nacht auf dem Kahlenberge
Der Versuch, mit den Mitteln des Trickfilms der Musik Mussorgskys in bildhaften
Kompositionen zu folgen.

Donnerstag, 18. 8. 1955 **Images pour Debussy**
Ziel des Regisseurs Jean Mitry war hier, Musik mit Bildern harmonisch zu vereinen.
André Gide
Ein biographisches Dokument im Dienste der Literatur. Regie: Marc Allegret.
Un Chien Andalou
Ein revolutionäres Werk, das bis an die Grenze des Gewagten geht. Buch: Luis Bunuel
(Las Olvidadas) und Salvadore Dalí.

Dienstag, 23. 8. 1955 **Spiel der Spiralen**
Ein Kulturfilm von den Schönheiten und bizarren Formen der Muscheln.
Was ist Kubismus?
Die Frage beantwortet der Italienische Film aus dem Jahr 1949. Prädikat: Künstlerisch
wertvoll.
Berlin - Sinfonie einer Großstadt
Der 1927 gedrehte impressionistische Dokumentarfilm von Walter Ruttmann.

Donnerstag, 25. 8. 1955 **Rooty - toot - toot**
Der groteske Zeichentrickfilm als operettenartige Parodie auf eine amerikanische
Gerichtsverhandlung. Kommentar: Axel v. Ambesser.
M - eine Stadt sucht einen Mörder
Das wirkungsstarke Werk der Filmkunst aus dem Jahr 1931. Regie: Fritz Lang, Buch:
Thea v. Harbou.

Montag, 29. 8. 1955 **Madeline**
Ein amerikanischer Zeichentrickfilm voller Charme und Grazie von dem kleinen
Internatsmädchen Madeline in Paris.
Barlach („Der Kämpfer“)
Ein Dokumentarfilm, dem Werk Ernst Barlachs gewidmet.
Prädikat: Besonders wertvoll.
Das Kabinett des Dr. Caligari
Der klassische Film des Expressionismus, mit Conrad Veidt, Lil Dagover, Werner
Krauss, Rudolf Klein-Rogge u. a.
oder **Der Student von Prag**
Stellan Rye drehte 1913 den ersten künstlerischen Film mit Paul Wegener.

Mittwoch, 31. 8. 1955 **Paul Claudel**
Ein Dokumentarfilm aus der zeitgenössischen Literatur. Regie: André Gillet. Musik:
Arthur Honegger.
Willi Baumeister malt
Der bekannte Film des Stuttgarter Nervenarztes Dr. Ottomar Dornick.
Le Sang d'un Poète
Jean Cocteau's erstes Filmexperiment im surrealistischen Stil.

jeweils um 22.25 Uhr im **Film-Palast, Wilhelmshöhe**

Einheitspreis DM 1.50, Studenten, Schüler, Rentner etc. DM 1.- Vorverkauf an den Kassen der »documenta«
und des Film-Palastes.

Abb. 2: Filmprogramm der documenta 2.

Der Film spielt von Beginn an eine besondere Rolle auf der *documenta*. So sollten gleich auf der ersten *documenta* von 1955 „wertvolle Filmdokumente der letzten 40 Jahre“⁴ als *Filmkunstschau* gezeigt werden, die wiederum parallel zur Kunstausstellung konzipiert wurde. Ziel dieses von Arnold Bode entwickelten Konzepts war es, über die ebenfalls vertretenen Gattungen Dichtung und Drama, Musik, Industrieform und neues Wohnen hinaus mit dem Film das Spektrum der Künste zu erweitern und die einzelnen Gattungen in eine spannungsvolle Beziehung zu-

4 Bode (wie Anm. 1).

einander zu bringen. Der Film wird auf diese Weise Teil der Kunst und integraler Bestandteil der Ausstellung. Und in der Tat zeigt die Auswahl der sich auf insgesamt vier Jahrzehnte Filmgeschichte erstreckenden Filme der Gattungen Avantgarde- und Musikfilm, Kunstdokumentation, Zeichentrickfilm und Spielfilm überraschende Anschlussmöglichkeiten an Literatur, Musik, Tanz und Theater.

Mit dem Begriff Filmkunstschau begründete Bode zwar theoretisch eine Parallele zur Kunstaussstellung; ausstellungsinszenatorisch bleibt die Rolle des Films jedoch eine ephemere, da die Präsentation der Filme erstens zeitlich beschränkt, d.h. die Filme nur an bestimmten Wochentagen jeweils um 22.25 Uhr (!) gezeigt und zweitens örtlich von der Kunstaussstellung ausgegrenzt waren, d.h. im Kasserler Film-Palast am Bahnhof Wilhelmshöhe vorgeführt wurden.⁵ Ein weiterer Aspekt ist, dass im Programm der Filmkunstschau überproportional Filme aus den zwanziger Jahren vertreten waren, die 1955 längst zum Kanon der Filmgeschichte zählten, demgegenüber zeitgenössische Filme, insbesondere der stark kommerziell ausgerichtete deutsche Spielfilm mit seiner thematischen Konzentration auf Heimat, Natur und Familie davon komplett ausgeschlossen bleiben.⁶ (vgl. Abb. 2)

Mit den Stummfilmklassikern BERLIN. DIE SINFONIE DER GROßSTADT von Walter Ruttmann (1927), Sergej Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN (1925) oder CARMEN von Ernst Lubitsch (1918), ferner diversen Spielfilmproduktionen wie M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (1931) von Fritz Lang oder auch den vergleichsweise stark vertretenen Künstler- bzw. Kunstdokumentationen über Ernst Barlach, Henri Matisse oder Georges Braque, um nur einige der renommiertesten zu nennen,⁷ wurde an die Ästhetik der Klassischen Moderne angeknüpft und damit eine ungebrochene kunst- und filmgeschichtliche Kontinuität konstruiert.⁸ Formen dieser Ästhetisierungen erscheinen vor dem Hintergrund der deutlich retrospektiven Ausrichtung einerseits und des internationalen Anspruchs der Aus-

5 Auch abgedruckt in: *Hessische Nachrichten*, 12.08.1955, aus: *documenta Archiv*, *documenta* I, Mappe 15.

6 Auf diesen Aspekt weist auch Heike Klippel hin, die außerdem die Kinosituation der 1950er Jahre in Deutschland mit als Grund für dieses Desinteresse anführt. Darüber hinaus spielt die „unselige Kontinuität des Nationalsozialismus in der Filmwirtschaft, [der] kommerziell ausgerichtet [war] und einem künstlerisch interessierten Blick nichts zu bieten [hatte]“ eine weitere Rolle. Klippel, Heike: „Der Abglanz der Moderne. Das Filmprogramm der ersten *documenta*. Eine Recherche“, in: Glasmeier, Michael u.a. (Hrsg.): *archive in motion. Documenta-Handbuch*, Göttingen 2005, S. 86-90.

7 Um einige Beispiele filmografisch anzuführen: ERNST BARLACH I (DER KÄMPFER) (Deutschland 1949, Regie: Alfred Erhardt), MATISSE (Frankreich 1946, Regie: François Campaux, André Leville), GEORGES BRAQUE (Braque, die Welt des großen kubistischen Malers) (Frankreich 1950, Regie: André Bureau). In diesem Zusammenhang zu erwähnen sind auch die Kurzfilme des Sammlers, Mäzens und Arztes Ottomar Domnick, womit er gezielt die moderne, ungegenständliche Kunst mit Hilfe des Kinos zu verbreiten suchte, Beispiel: NEUE KUNST – NEUES SEHEN (Deutschland 1950).

8 Kaes, Anton: „Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne“, in: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*, Deutsche Kinemathek Berlin, Stuttgart/Weimar 1993, S. 39-100.

stellung andererseits,⁹ insbesondere aber auch mit Blick auf kollektive Befindlichkeiten und Mentalitäten in den 1950er Jahren von besonderer Relevanz.¹⁰

Ist der Film auf der *documenta* I durch eine retrospektive Kunst- und Künstlerauswahl und somit durch Historisierung gekennzeichnet, so wird diese zusätzlich durch den synästhetischen Anspruch des am Gesamtkunstwerk orientierten Ausstellungskonzepts unterstrichen.¹¹ Mit diesem ebenfalls historisch argumentierenden Konzept sollte die von Arnold Bode entwickelte Idee einer umfassenden Übersichtsausstellung realisiert werden, „mit der im Museum Fridericianum der Grundriß der europäischen Kunstentwicklung seit Ende des 19. Jahrhunderts nachgezeichnet“¹² wurde. Architektur, Kunst und Lebenswelt gehen in diesem Gesamtkunstwerk eine bemerkenswerte symbiotische Verbindung ein: So wird der zerstörte, provisorische und fragmentarische Charakter des Ausstellungsbauwerks in Analogie gesetzt zum Fragmentcharakter der zeitgenössischen Kunst, womit außerdem eine Brücke zur allgemeinen Umbruchsituation der Nachkriegsära geschlagen werden kann.

Im Museum Fridericianum wäre Raum genug, die einzelnen Werke würdig, bedeutungsvoll und interessant unterzubringen, und Raumfolge, Einzelräume und Objekte in lebendige Beziehung zum Beschauer zu bringen. Es brauche nichts zu fehlen vom Ruheplatz bis zum Diskussions- und Erfrischungsraum.¹³

Ziel dieser bewusst mit der symbolischen Kraft der Ruinenarchitektur arbeitenden Ausstellungsinszenierung war es, einen Beitrag zur Aufarbeitung der Vergangenheit zu leisten, d.h. auf ästhetische Weise zur *kulturellen Wiedergutmachung* beizutragen. Harald Kimpel weist zu Recht auch auf das damit eng verbundene Bemühen um Bestimmung des eigenen nationalen (wie auch kulturellen) Stand-

9 Dies spiegelt der vollständige Titel der *documenta* I wider: *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung* (15. Juli bis 18. September 1955).

10 Zu diesem Aspekt vgl. auch von Beyme, Klaus: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905 - 1955*, München 2005; Fähnders, Wolfgang: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, Stuttgart 1998.

11 Exemplarisch für diese Tendenz in der Ausstellungsgeschichte gilt die sogenannte *Beethoven-Ausstellung* in der Wiener Sezession von 1902, an die interessanterweise auch Hans Holleins Inszenierung von 1982 zur Zeichnung der Epoche der Wiener Moderne anknüpft (*Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930*), wenngleich die Ausstellung von 1902 die Gesamtkunstwerkkonzeption gerade durch die Dominanz einzelner Künste (und Räume) unterläuft. Dazu im Überblick Mai, Ekkehard: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München/Berlin 1986, hier S. 87ff. Ideen- und begriffsgeschichtlich Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1994.

12 Kimpel, Harald: *documenta. Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern*, Köln 2002, S. 14ff.

13 Zitiert aus Bode (wie Anm. 1). Dieses Zitat verdeutlicht auch Bodes besondere Leistung aus dem Gebiet der Ausstellungsinszenierung, das er als „visuelles Begreifen“ verstand.

punkts hin. Mit anderen Worten: Die Ausstellungsinszenierung ist auch als Ausdruck einer Suche nach einer adäquaten kulturellen Ausgangsposition im neuen demokratischen Gefüge zu lesen. Denn, so die kollektive Meinung der damaligen Ausstellungsmacher, kreative Gegenwart sei nur nach Rückgewinnung der Vergangenheit möglich.¹⁴

Das museale Modell des provisorischen Fridericianums lässt sich infolge der angerissenen *Bedeutungsregie* durch Arnold Bode als ein mehrfach aufgeladener Ausstellungsort lesen, der topografisch, inszenatorisch und inhaltlich auf historisch bekannte Muster und Vorbilder rekurriert und daraus sein innovatives Potenzial für die Gegenwart auf der einen Seite und für eine (existentialistisch begründbare) Präsentationsästhetik auf der anderen Seite bezieht.¹⁵ (Vgl. Abb. 3)



Abb. 3: Ossip Zadkine: Denkmal für das zerstörte Rotterdam, documenta 2 (1959).

14 Dazu ausführlicher Kimpel (wie Anm. 3), hier S. 133f.

15 Ein aus historischer Perspektive nahe liegendes Vorbild für Arnold Bode war die Picasso-Ausstellung im Palazzo Reale in Mailand (1953). Die Relevanz philosophischer Strömungen der Zeit für die von Bode angewendete Raumgestaltung ist insbesondere in der Isolierung des Kunstwerks vom festen Verbund der Wand und seine Platzierung in den offenen Raum zu sehen, worin sich philosophisch-anthropologische Grundbegriffe der Zeit spiegeln. Vgl. hierzu auch Kimpel (wie Anm. 12), hier S. 297ff.

Aus der Ruine des Museums der Vergangenheit entsteht 1955 die Ausstellung der Gegenwart; gerade in ihrem grandiosen Scheitern – repräsentiert von den Trümmern des Museums Fridericianums – gebiert die Idee des musealen Geschichtskontakts das Prinzip der zeitgebundenen Kunstpräsentation.¹⁶

In Bezug auf die Inszenierung des Medium Films bildet sich jedoch in räumlicher Hinsicht eine klare Ausdifferenzierung von Kinoraum auf der einen und Ausstellungsraum auf der anderen Seite aus. Auf diese ‚Historisierung‘ wird fünf Jahre später mit einem deutlichen Gegenwartsbezug auf der *documenta 2* geantwortet. Anlässlich der *documenta 2* (1959) gibt Arnold Bode eine Verfilmung der Ausstellung in Auftrag, die betitelt ist mit KUNST UNSERER ZEIT. Der in zwei Teile gegliederte, jeweils 25-minütige Film behandelt die Skulptur (SKULPTUR 1945 BIS 1959 (I)) und unter der gleichen Titelangabe die MALEREI 1945 BIS 1959 (II). Beide Teile werden verbunden durch einen Prolog, der gleichsam als Vexierbild für die gesamtgesellschaftliche und politische (Umbruch-) Situation in den 1950er Jahren interpretiert werden kann:

Die Kunst unserer Tage ist unmittelbarer Ausdruck unserer widerspruchsvollen Gegenwart, die im Begriff ist sich in allen Gebieten bis auf die Grundfesten zu wandeln. In dieser völlig veränderten Wirklichkeit sucht und findet der heutige Künstler die Anregungen für sein neues Schaffen. Die vielgesichtige Kunst unserer Zeit tastet in unbegrenzter Freiheit die zahlreichen neuen Gestaltungsmöglichkeiten ab.¹⁷

Den Auftrag für die Verfilmung erhielt die Alfred-Erhardt-Film-Produktion, die insbesondere mit der Person Alfred Erhardts werkbiografische und künstlerische Kontinuitäten der realistisch verpflichteten Filmästhetik der Neuen Sachlichkeit, insbesondere des Kulturfilms der 1930 Jahre fortführt.¹⁸ Hintergründe für die Verfilmung sowie die Art und Weise ihrer Präsentation im Rahmen der *documenta 2* sind nicht eindeutig zu rekonstruieren. Ursprünglich vorgesehen war, den Film im Rahmen eines aus Konzerten und Vorträgen bestehenden Begleitprogramms zur Ausstellung zu zeigen, doch konnten dafür keine genauen Anhaltspunkte ermittelt werden. Der zweiteilige Film muss aber im Zusammenhang mit der Tradition der Verfilmung von Kunstwerken (insbesondere der Plastik und Architektur)

16 Kimpel (wie Anm. 12), S. 290.

17 *documenta Archiv*, *documenta 2*, Mappe 3a.

18 Vgl. auch Anm. 8. Zu Alfred Erhardts „archaisierender Bildsprache“ vgl. auch die Retrospektive in der Bremer Kunsthalle, die anlässlich des 100. Geburtstages Erhardts gezeigt wurde. Schuer, Sigrid: Erhard in der Kunsthalle. Wolkenspiegelung im Wasser“, <http://www.welt.de/daten>, 18.10.2005.

und vor allem mit der Konzeption und Inszenierung der *documenta 2* gesehen werden.

Die *documenta 2* wurde im Museum Fridericianum und im Bellevue-Schloss (heute Palais Bellevue) sowie – was die plastischen Werke betraf – im Außenareal um die Orangerie in einem sogenannten Skulpturenpark gezeigt (s. Abb. 3). Anders als bei der retrospektivisch ausgerichteten *documenta 1* strebte Arnold Bode und sein Arbeitsausschuss jetzt eine gegenwartsbezogene Auseinandersetzung um abstrakte Kunst (insbesondere des Informel und verwandter Stilrichtungen) und inszenatorisch um die Plausibilisierung der These von der Abstraktion als einer „international verbindlich gewordenen Weltsprache, einem universellen künstlerischen Verständigungsmittel“¹⁹ in Form der inszenierten Gegenüberstellung an. Nach kleineren Um- und Erweiterungsbauten im Fridericianum folgte die Inszenierung der abstrakten Kunst hier einer labyrinthischen Raumfolge, wobei der Hauptsaal durch Ernst Wilhelm Nays großformatige Arbeit *Freiburger Bild* (1956) und das Obergeschoss überwiegend von amerikanischen Vertretern des Abstrakten Expressionismus beherrscht war (sogenannter Pollock-Saal).

Mit diesem Konzept, insbesondere mit der starken Präsenz der amerikanischen Kunst auf dieser *documenta*, handelten sich Arnold Bode, Werner Haftmann, Werner Schmalenbach und sein Team jedoch heftige Kritik ein, die hier nur mit den Stichworten ‚Totalitätsanspruch der ungegenständlichen Kunst‘, ‚Diktatur der Abstrakten‘, ‚amerikanische Invasion‘ oder ‚Bindungslosigkeit‘ wieder gegeben werden soll. Die Vorwürfe und Kritiken, insbesondere auch die Reaktionen der Ausstellungsbesucher, die sich keineswegs in der ihnen zugedachten Rolle als aktive Betrachter und somit als Teil eines auf Interaktion ausgerichteten Kunstprozesses wieder fanden, machen zugleich die Notwendigkeit nach Vermittlung einer Kunst deutlich, die neue Formen des Darstellens und Erzählens für sich beanspruchte. Der künstlerischen Abstraktion wie auch der ausstellungsprogrammatisch inszenierten ‚Weltsprache‘ entsprechen daher in eindrücklicher Weise Film und Filmsprache, ja mehr noch: Die Überführung der künstlerischen Plastik in das filmische Medium kann zudem als Beleg für Werner Haftmanns Kontinuitätstheorie der Klassischen Moderne – hier auf einer anderen, eben medialen Ebene betrachtet werden: Der Film – Symbol eines modernen, technik- und fortschritts-optimistischen Denkens – wird zugleich zum Medium der Vermittlung der ‚neuen Kunst‘ und ihrer Bildsprache. Die ‚Weltsprache Abstraktion‘ wird auf diese Weise durch die Filmsprache ‚vergegenständlicht‘; das filmische Medium gerät dadurch zugleich zum Substitut der Ausstellung.

Über eine stärkere An- und Einbindung des Films in den Ausstellungskontext der *documenta* gibt ein von Sigurd Hermes und Gerhard Bütenbender, beide freie bzw. wissenschaftliche Mitarbeiter, entwickeltes Papier für die *documenta 5* von 1972 Auskunft.²⁰ Das vor dem Hintergrund der Frage nach den strukturellen

19 Kimpel (wie Anm. 12), S. 29.

20 *documenta Archiv*, *documenta 5*, Mappe 04.

Eigenschaften von Abbild und Wirklichkeit darin skizzierte Segment „Realisationsbereich Film der documenta 5“ verband den Film mit der Ausstellung:

Im Rahmen der Untersuchung von Korrelationen zwischen Abbild und Wirklichkeit wird das Material des Realisationsbereiches Film in den gleichen Kategorien vorgelegt, die dem Strukturprinzip der gesamten Ausstellung entsprechen. Die verschiedenen Arten der Hervorbringung oder Erfahrung von Wirklichkeit im Medium Film sind – nach Materialkomplexen geordnet – den einzelnen Strukturfeldern subsumiert.²¹

Nach diesem Modell wurden z.B. der Kunstfilm, der abstrakte Animationsfilm sowie der sozialistisch-realistische Film in das Strukturfeld ‚Wirklichkeit der Abbildung‘ eingeordnet, was mit ihrem ‚autonomen Zeichencharakter‘ begründet wurde. Demgegenüber fasste man den surrealistischen Film, ferner multimediale Körperprojektionen und mikro- und makroskopische Filme unter die Rubrik ‚Nichtidentität von Abbildung und Abgebildetem‘.²²

Trotz dieser diskussionswürdigen Gliederung und Begründungszusammenhänge sind die konzeptionellen filmischen Überlegungen dennoch hervorzuheben, die im Kontext neuer medialer Entwicklungen und Diskurse (materialistische Medientheorie) einerseits und als Ausdruck der Entgrenzung innerhalb der Künste (Intermedialität) andererseits betrachtet werden müssen. Dies hat in der ursprünglichen Konzeption u.a. auch spezifische Präsentationsschwerpunkte begünstigt sowie zu neuen, außermusealen Präsentationsorten wie ‚Cinemobil‘, ‚documenta-Kino‘ oder ‚Kneipen-Kino‘ geführt, durch die das soziale Potenzial des Films für die Ausstellung genutzt werden sollte.

Auch wenn diese ursprünglichen Ideen recht stark von der sich in jenen Jahren in Deutschland formierenden politisch kommunalen Kinoarbeit geprägt waren, konnte ein Filmprogramm für die d5 realisiert werden, das Teile dieser skizzierten Ideen und Vorschläge berücksichtigte. Bemerkenswert dabei sind zwei Aspekte: Zum einen, dass der Film ursprünglich analog zur Ausstellung konzipiert, d.h. Film als Teil der Kunst betrachtet wurde und zum anderen, dass über filmadäquate Präsentationsformen und Rezeptionsweisen verstärkt reflektiert wurde (Stichworte sind ‚social perception‘, Lerntheorie, Vermittlungsmodelle usw.).

Film und Kunstaussstellung, verstanden als optische Angebote, wurden im Konzept der d5 aufgrund ihres ‚beweglichen Zeichencharakters‘ inszenatorisch mittels filmischer Strategien wie Projektion oder Montage aufeinander bezogen. Die dann realisierte *documenta Filmschau* auf der *documenta 5* wurde jedoch abseits der Ausstellung als Filmfestival im Kino Royal in der Oberen Königsstraße in Kassel durchgeführt, während Harald Szeemann, Ausstellungsmacher der d5, im Erdgeschoss des Fridericianums Künstlerfilme und Videokunst u.a. von Vito

21 Ebd.

22 Ebd.

Acconci, Joseph Beuys, Rebecca Horn und Bruce Nauman in einem eigenen ‚Filmraum‘ präsentierte (vgl. Abb. 4 zum Realisationsbereich Film).

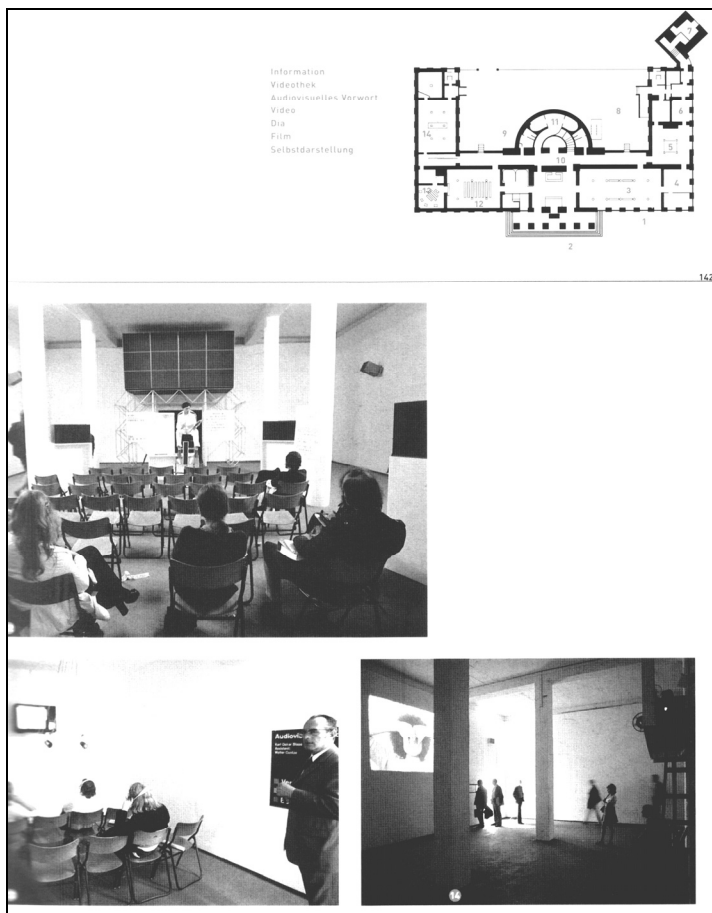


Abb. 4: Plan der documenta 5, aus: *documenta 5: Befragung der Realität*, Kassel 30. Juni bis 8. Oktober 1972.

Im sogenannten Medienkonzept der darauf folgenden, von Manfred Schneckenburger geleiteten *documenta* (d6) von 1977 werden diese Ansätze um die genuin technischen und strukturellen Eigenschaften von Film, Video und Fotografie erweitert, d.h. theoretisch reflektiert und auch erstmals im Ausstellungskatalog dokumentiert. Paradigmen für das Ausstellungskonzept resultieren demgegenüber jedoch aus der gleichsam historischen Diskussion über die Beziehung zwischen Film und bildender Kunst, die interessanterweise ungeachtet ihrer historischen Relevanz und einer bestehenden diskursiven Tradition als „neues Thema“ einge-

führt wird.²³ Sie werden zugleich auch aus der Differenz zwischen dem Kino und dem Film, d.h. genauer aus der Emanzipation des Films vom Kino der 1970er Jahre hergeleitet, wodurch sich eigene Filmstrukturen ausgebildet haben.²⁴

Auswahl, Struktur und Inhalte des Filmprogramms der d6 folgen dem Bestreben nach Dokumentation. Dokumentiert werden aktuelle Trends und Erscheinungsformen, die den künstlerisch ambitionierten Film der 1970er Jahre ausmachen und die sich orientieren „einerseits am Filmmedium selbst, zum Teil aber auch an Begriffen, die dem Konzept der diesjährigen ‚documenta‘ zugrunde liegen.“²⁵ Das anspruchsvolle Filmprogramm ist gegliedert in vier große Bereiche, die wiederum in einzelne Unterkapitel unterteilt und betitelt sind mit: 1. Film reflektiert Film, 2. Film und andere Medien, 3. Befragung der Wirklichkeit und 4. Entwicklung des filmsprachlichen Grundkatalogs.

Die Thematisierung von Film, Video und Fotografie durch eine eigens eingerichtete Arbeitsgruppe (Ulrich Gregor/Peter W. Jansen: Kino, Birgit Hein: Experimentalfilm und Wulf Herzogenrath: Video) war zudem gekoppelt mit Fragen zum Raum und zur Inszenierung, die auf eine ‚parallele Präsentation‘ zu den anderen Künsten im Ausstellungskontext abzielte.

Die *documenta 6* bezieht drei Generationen technischer Medien – Fotografie, Film, Video – nicht nur in die Ausstellung ein, sondern thematisiert sie parallel zu Malerei oder Zeichnung, in eigenen Sektionen.²⁶

Parallel bedeutet hier allerdings nicht paritätisch, was sich in den einzelnen Positionen innerhalb der Arbeitsgruppe Film beispielhaft widerspiegelt: So etwa habe die Nutzung apparativ-technischer Qualitäten und vor allem die Integration des Mediums Film in den künstlerischen Schaffensprozess – wie im Beispiel von Gerhard Richter – zwar zu neuen Bildfindungen geführt, doch, so Birgit Hein, müssen ihre technischen Bezugsfelder im Ausstellungskontext eingeschränkt werden. Auf die Ausstellungspräsentation bezogen impliziert eine ‚parallele Präsentation‘ zugleich Einschränkung, Nicht-Präsenz, und zwar der rational-konstruktiven Funktionsweisen und technischen Apparaturen. (s. Abb. 5) Der Film müsse, so heißt es weiter, zu einem *sinnlichen Objekt* transformiert werden, um die Erlebnisqualität des Mediums, ferner die Vergleichbarkeit bildlicher Verarbeitungsme-

23 Hein, Birgit: ‚Film über Film‘ auf der *documenta 6*, aus: *documenta Archiv*, *documenta 6*, Mappe 68. Vgl. aus historischer Perspektive Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst* [1932], Frankfurt a.M. 1979.

24 Jansen, Peter W.: „Anmerkungen zum Film der siebziger Jahre“, in: *Katalog zur documenta 6*, Bd. 2: Fotografie, Film, Video, Kassel 1977, S. 191.

25 Gregor, Ulrich: „Kino der siebziger Jahre – Versuch einer Begriffsbestimmung“, in: *Katalog zur documenta 6* (wie Anm. 24), S. 192.

26 *documenta Archiv*, *documenta 6*, Mappe 55.

thoden und letztlich auch die Interaktion zwischen Film und Betrachter zu fördern.



Abb. 5: Ulrike Rosenbach: *Herakles – Herkules – King-Kong*. Installation Museum Fridericianum, *documenta 5* (1972).

Bemerkenswert ist, dass Überlegungen wie diese, aber auch die inszenatorische Arbeit mit dem Film im Ausstellungskontext sich jedoch nicht auf den durch eine eigene Sektion repräsentierten Experimentalfilm bezogen, sondern auf die in Video-Installationen und -skulpturen aufgefächerte Videokunst sowie die zahlreich vertretenen Expanded Cinema-Projekte. Mit anderen Worten: Während die Videokunst im musealen Raum vertreten ist, bleibt dieser Weg dem Film verschlossen. Die mit der *documenta 6* institutionell vollzogene Trennung zwischen Videokunst und (Experimental-)Film wurde auch räumlich markiert: So war der Experimentalfilm zwar durch ein permanentes Programm im Dachgeschoss des Fridericianums vertreten, demgegenüber blieb die Video Abteilung in sich geschlossen und wurde auf ca. 2/3 der Fläche des Dachgeschosses verteilt. Dazu kamen außerdem zwölf Video-Installation und -skulpturen sowie eine Videothek mit 50 abrufbaren Bändern. Ferner sorgten 10 Abende ‚Video‘, ausgestrahlt in den dritten Programmen des deutschen Fernsehens, für eine über die Ausstellung hinaus gehende Popularisierung des Mediums Video. Der Spielfilm hingegen wurde zweimal täglich „in unmittelbarer Nachbarschaft des *documenta*-Gebäudes“ gezeigt und mit dort stattfindenden „Regisseur-Diskussionen“ an zwei Wochenenden verknüpft.²⁷

27 Und um die filmische Ausdifferenzierung und räumliche Verteilung des Films abzuschließen, muss letztlich auf ein im Apollo-Saal der Orangerie ausgelagertes Film-Programm über Künstler und Kunstwerke hingewiesen werden. Vgl. *documenta Archiv* (wie Anm. 26).

Weiter fortschreitende technische und mediale Entwicklungen, ferner neue technisch produzierte Bildwelten sowie raumgreifende Environments binden die Diskussionen über die neuen Medien (Video und Film) eng an Bedingungen von Kunst und Ausstellung und fordern geradezu zu einem theoretischen Nachdenken auf, in dem die Rangfolge des Künstlerischen und der Kunst vor dem Medialen gleichsam festgelegt wird. Bei der dafür ins Feld geführten und für die d6 repräsentativen Theoriediskussion um eine ‚Mediengrammatik‘ wird daher auch immer wieder deren medienkritische Ausrichtung hervorgehoben, die für ein „Bewusstsein [steht], Voraussetzungen und Wirkungsweisen ihrer Mittel künstlerisch zu reflektieren. Im Mittelpunkt der Ausstellung stehen daher solche Verfahren, die ihre eigenen Bedingungen analysieren.“²⁸ Mit dieser Medialisierung außerdem eng verbunden sind expansive Bewegungen und Bestrebungen im musealen Bereich, die interessanterweise nicht im Kontext der neuen Medien, sondern mit der Plastik und damit im urbanen Raum erprobt und ausgetragen werden.²⁹

Mit der angesprochenen sinnlichen Qualität, ferner dem Aspekt des Ereignisses, der Anschaulichkeit und Atmosphäre von Kunst und Ausstellung kann eine Brücke zur Eventkultur und insbesondere zur d9 (1992) geschlagen werden, die sich mit der Trilogie „Jazz – Baseball – Boxen“ ein betont „offenes Konzept“ gab. Das vorgesehene „Filmfestival unter freiem Himmel“ integrierte der Kurator Jan Hoet zugleich in das offizielle Rahmenprogramm der *documenta*, das er als „ausdrücklich populär und ungewöhnlich im Sinne engagierter Kinounterhaltung“ verstanden wissen wollte.³⁰ Auch Hoet und sein Team thematisieren den Film wiederholt in seiner dokumentarischen Funktion, allerdings in einem leicht veränderten Modus: Waren es auf der d6 aktuelle filmimmanente Trends, die dokumentiert werden sollten, so steht das Bemühen um „Dokumentation“ nun für außerfilmische Aspekte. Danach soll das Thema der Ausstellung „Jazz – Baseball – Boxen“ mittels Spiel- und Realfilmen zusätzlich filmisch veranschaulicht werden. Die Auswahl der Filme und die Zusammenstellung des Filmprogramms wird somit abhängig gemacht von der Ausstellungsthematik. Jan Hoet setzt mit (überwiegend bekannten) Filmklassikern, Dokumentarfilmen, Stummfilmen, ferner experimentellen Filmen und Slapstick-Kurzfilmen sowie einem kombinierten Konzert-Film-Programm gezielt auf Popularisierung und Massenunterhaltung, was sich rückwirkend auch auf die Inszenierung der Kunst auswirkt und sich insgesamt als Ausdruck des ‚postmodernen Zeitphänomens‘ interpretieren lässt.

28 Kimpel (wie Anm. 12), S. 84.

29 „Die Karlsau wird genutzt, um die Affinität der siebziger Jahre zur ‚horizontalen Plastik‘ zu belegen. Im Dialog mit der barocken Anlage überzieht Manfred Schneckenburger das gesamte Parkgelände mit einem System plastischer Demonstrationen [...]. Unter freiem Himmel dokumentiert der Leiter überzeugend die Strategie einer jüngeren Künstlergeneration, mit skulpturalen Maßnahmen nicht mehr punktuelle Zeichen zu setzen, sondern als ‚Grundlagenforschung‘ Raum zu definieren.“ Kimpel (wie Anm. 12), S. 90.

30 *documenta Archiv*, *documenta* 9, Mappe I 10.

Von der Hoet'schen Stilisierung einer betont antiintellektualistischen und subjektivistischen Haltung und dem eng damit verbundenen Verzicht auf eine theoretisch begründete Ordnung und Systematik der Kunst sowie einer dynamischen und lebendigen Ausstellungschoreografie („Ereignisstätten“) setzt sich Catherine David fünf Jahre später deutlich ab. Sie begegnet dem ‚ästhetischen Großspektakel‘ (Kimpel) mit der Rekonstituierung des normativen Anspruchs von Kunst in einer puristischen Architektur, was durch die Dominanz technisch produzierter Bilder und einer ‚neutralen‘, d.h. kontextunabhängigen Ausstellungsregie zusätzlich unterstrichen wird.

Die Gegenwartskunst wird nicht mehr definiert durch ihre Bindung an ein spezifisches Ambiente, sondern eingewiesen in ‚White Cube‘ und ‚Black Box‘, die beiden neutralen, gegen visuelle Einflüsse von außen abgeschotteten Ereignisräume der alten und der neuen Medien.³¹

So ist auch der Film auf der *documenta X* ist nicht mehr Unterhaltung, sondern zwingt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Lauf-Bild und fordert damit eine neue Aufmerksamkeit ein. Für die gewählte Leitkategorie der ‚Manifestation Culturelle‘, mit der die Ausstellungsmacherin eine Kompilation aus politischem Diskurs und ästhetischer Betrachtung anstrebt, wird außerdem das eurozentrisch geprägte Darstellungs- und Rezeptionsschema erstmalig in Frage gestellt. Neben den Film- und Videoinstallationen, die im bildkünstlerischen Kanon der Ausstellung zahlreich und großräumig vertreten waren, sind es vor allem die eingeladenen Filmemacher, die mit ihren eigens für die Ausstellung produzierten Autorenfilmen ein *cultural statement* liefern. So orientieren sich die von Harun Farocki, Antonia Lerch, Raoul Peck, Abderrahmane Sissako und Aleksandr Sokurov gezeigten Filme formal an einem „politisch-essayistischen Dokumentarismus“³², wodurch Prozesse der Globalisierung und Migration filmisch-erzählerisch vermittelbar werden. Die in der Leitidee von ‚Montage‘ konzipierte und im ‚Parcours‘ realisierte Ausstellung repräsentiert ein spezifisch didaktisches Ordnungssystem, in dem der Weg durch die Ausstellung gleichsam parallelisiert wird mit unserer Körperbewegung im Sinne eines reflektierten Handlungsprozesses. Der reale Parcours, Inbegriff von Bewegtheit, Bewegung und Weg, wandelt sich zu einem Diskurs, zu einer „geistigen Passage mit Stationen, in denen das Denken einhalten kann und ‚Denkbilder‘ findet.“³³

An einige dieser Positionen knüpft Okwui Enwezor und sein Kuratorenteam fünf Jahre später mit der als „Akkumulation von Passagen“ inszenierten *documenta 11* (2002) an, womit die intellektuelle und diskursive Relevanz des transnationalen

31 Kimpel (wie Anm. 12), S. 134.

32 Wegenast, Ulrich: „Anziehung und Abstoßung. Film auf der *documenta*“, in: Glasmeier (wie Anm. 6), S. 95-103, hier S. 101.

33 Zitiert aus Rautmann, Peter u.a. (Hrsg.): *Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne*, Regensburg 1998, hier S. 1232.

Kunstprojekts in einer „Epoche tiefgreifenden historischen Wandels und globaler Transformation“ zusätzlich betont wird.³⁴ Die Ausstellung in Kassel repräsentiert dabei eines von insgesamt fünf Segmenten bzw. ‚Plattformen‘, mit denen Aspekte des Exterritorialen, des Diskursiven und des Interdisziplinären gleichsam verknüpft sind und mit dazu beitragen, den kuratorischen Horizont des Ausstellungsunternehmens zu definieren.

Die Documenta II hat viele Mittelpunkte und viele Ränder. Die verschiedenen Realisierungsweisen der fünf Plattformen, seien es offene Tagungen, geschlossene Workshops, Vorträge, Seminare, die Ausstellung in Kassel, das Educational Project für junge KuratorInnen und KulturproduzentInnen aus allen Teilen der Welt oder Präsentationen von Filmen, Konzerten und Videos, sowie deren Kommunikation durch Printmedien, Kino, Radio und Internet machen die Documenta in vielen anderen als ihren angestammten Formaten zugänglich bis hin zu einer von ihr initiierten, aber zugleich von ihr losgelösten Produktivität sich selbständig fortspinnender Rezeptionsformen und Einsätze. Zugleich verbinden sich diese Fragmente, die einzelnen vorgestellten Positionen und verschiedenen Beiträge – sei es nun mittels Installation, Film, Video, Sound, Text, Vortrag, Diskussion und so weiter – ähnlich den Verästelungen eines Rhizoms [...].³⁵

Neben der Metapher des Rhizoms oder der Multitüde (Bauer) tauchen zur Kennzeichnung eines in dieser Weise verstandenen Projekts auch Begriffe wie „Aktionsfelder“ und „Schnittstellen“, „Sphäre“ und „komplexes Netzwerk“, ferner „Landkarte“, „Diagramm“ oder „fluider Organismus“ auf, die dem Ausstellungsprojekt, seinen Räumen und Inhalten zugleich den Charakter des Diskursiven und Dynamischen, des Austauschs und der Durchquerung verleihen.³⁶ Dem Film, erstmalig inszeniert durch einen Filmkurator (Mark Nash), kommt in diesem Projekt zugleich aber auch in diesem heterogenen Feld semantischer Zuschreibungen und ästhetischer Positionen eine besondere Rolle zu, die von Sarat Maharaj am pointiertesten mit der These von der Kunst als Wissensproduktion formuliert wird. Dabei ist es nicht der Film *sui generis*, sind es nicht einzelne filmische Produktionen, sondern vielmehr kinematische Energien und retinale Entfaltungen, d.h. zyklische Erfahrungen des Erscheinens, Aufscheinens und SichablöSENS, die, vereinfacht gesprochen, eine neue epistemologische Ebene zu gegenwärtigen Prinzipien und Bedingungen von Selbstorganisation, Vernetzung und

34 Enwezor, Okwui: „Vorwort“, in: documenta und Museum Fridericianum (Hrsg.): *Documenta II Plattform 5: Ausstellung* (Ausstellungskatalog), Ostfildern-Ruit 2002, S. 40.

35 Bauer, Ute Meta: „Der Raum der documenta II. Die documenta als Handlungszone“, in: documenta und Museum Fridericianum (wie Anm. 34), S. 103-106, hier S. 105ff.

36 Bauer (wie Anm. 34); Enwezor, Okwui: „Die Black Box“, in: documenta und Museum Fridericianum (wie Anm. 34), S. 42-55, hier S. 52 u. 54.

Transformation als Lebensstil konstituieren.³⁷ Der Film zeigt scheinbar Beiläufiges, erzählt Alltägliches und tritt im Kontext der *documenta*-Ausstellung verstärkt in der Architektur des Ephemereren auf: Atelier, Kiosk, Hütte, Bretterbuden etc. sind danach „Flächen für die Wissensproduktion, für die Ansammlungen von zufälligen Unterhaltungen, Aufmerksamkeit, Bruchstücke von Argumenten, Begegnungen, Momenten des Lernens, konzentrierte, improvisierte Ebenen für Wortwechsel und Gespräche.“³⁸ Mit Blick auf die theoretischen Paradigmen erhält der Ausstellungsraum vor allem mit der historischen Adaption des White-Cube-Modells, aber auch der zahlreichen medialen Installationen sowie seriellen Verfahren der Kunstdokumentation und Erzählung auf der d12 eine spezifische Systematik und topografische Zuschreibung (s. Abb. 6). Der Ausstellungsraum mit den darin inszenierten Installationen, Displays und Bildern aus den peripheren „Zwischenräumen“, d.h. aus dem Alltag in den Städten Südosteuropas, aus dem Dunkel der kubanischen Ruinenwelten oder südafrikanischen Goldminen, aus der Kälte norwegischer Fischfanggründe usw. transformiert in eine „Handlungszone“, in einen situativ und prozesshaft erfahrbaren „Verhandlungsraum“³⁹.

In dieser Form ist der Ausstellungsraum als Produkt sozialer Beziehungen zu verstehen; er repräsentiert eine Versammlung, in der es zur Verschränkung von kuratorischen, künstlerischen, politischen und gesellschaftlichen Theorien und Praktiken im Sinne eines ‚globalen Archivs‘ kommt: „Die Enzyklopädie der Documenta 11 wird vor allem eine Sammlung von Archiven sein, reich an Dokumenten, die die Geschichte persönlich und die persönliche Erfahrung zur Geschichte werden lassen.“⁴⁰ Das aktuellen Zeitströmungen entspringende und alltägliche Motive, gesellschaftsrelevante Themen und lebensgeschichtliche Quellen repräsentierende Archiv-Modell kann somit zugleich als adäquater Rahmen für die Ausstellbarkeit des Films betrachtet werden. Die vermeintliche Statik und Einschränkung der Archiv-Architektur erhält aufgrund der Dynamik und Narrativität der Filmbilder eine spezifische Elastizität/Variabilität, die mit dazu beiträgt, dass die ursprüngliche Sammlungskausalität und damit hierarchisierende Ordnungsprinzipien gleichsam durchmischt und neu montiert werden – somit letztlich auch der bestehende Kunstkanon auf diese Weise wenn nicht aufgelöst, so doch zumindest hinterfragbar wird.⁴¹

37 Maharaj, Sarat: „Xeno-Epistemics. Ein provisorischer Werkzeugkasten zur Sondierung der Wissensproduktion in der Kunst und des Retinalen“, in: *documenta und Museum Fridericianum* (wie Anm. 34), S. 71-84.

38 Ebd. 80ff.

39 Möntmann, Nina: *Kunst als sozialer Raum. Andreas Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green* (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 18), Köln 2002, hier S. 44f. u. 106f.

40 Basualdo, Carlos: „Die Enzyklopädie von Babel“, in: *documenta und Museum Fridericianum* (wie Anm. 34), S. 56-62, hier S. 62.

41 „Wenn also für die Enzyklopädie der Documenta 11 eine Form möglich und vorstellbar ist, so ist es vielleicht die einer Ausstellung, in der alle Pfade sich unaufföhrlich verzweigen. Sie wü'de darin möglicherweise einem situationistischem Spaziergang ä'hneln [...].



IGLOOLIK ISUMA PRODUCTIONS, Nunavut (Our Land), 1994-1995, 13 Videos, Farbe, Ton, je 28 Min. 50 Sek.

Abb. 6: Igloolik Isuma Productions: *Nunavut (Our Land)*, 1994-1995, 13 Videos, Installation, Binding-Brauerei (documenta 11).

Folgende Punkte sind abschließend zu resümieren:

Erstens: Die *documenta* als zyklische Großausstellung repräsentiert eine temporäre Schnittstelle, um die sich die hier skizzierten Themen Film, Raum und Inszenierung verdichten. Die Beziehung zwischen Film und *documenta* kommt dabei

Die gesamte Sammlung wird damit zu einer Art Archiv. Der dokumentarische Charakter, den die Werke in einer derartigen Montage erlangen, lässt uns nach der Möglichkeit fragen, ob sie nicht in einen komplexeren Gesamtzusammenhang integrierbar wären, der neben den Werken selbst auch eine Vielfalt an Dokumenten anderer Kategorien berücksichtigt.“ Basualdo (wie Anm. 40), S. 61 ff.

als ein zwiespältig bis paradox geführter Dialog zum Ausdruck. Während die Ausstellung Einzug in den Film hält, wie es das Beispiel der Verfilmung der *documenta 2* gezeigt hat, ist die Präsenz des Films im Kontext der *documenta*-Ausstellungen hingegen sehr stark abhängig von seiner bildkünstlerischen Argumentation, d.h. von seinem intermedial-installativen Auftreten und seiner Anschlussfähigkeit (z.B. Video, *expanded cinema*).

Zweitens: Die *documenta* entwirft vor dem Hintergrund der beschriebenen Inszenierungsformen des Films keine dem Film adäquaten kuratorischen Modelle, wengleich sie institutionsgeschichtlich großen Anteil an der Ausdifferenzierung filmischer Medien bzw. deren Entmusealisierung hat (vgl. Videokunst). Der Film wird im theoretischen Diskurs wie auch im Ausstellungskontext der *documenta* vielmehr angepasst an Präsentationsästhetiken, die aus künstlerischen Diskursen und Praktiken stammen. Während filmische Verfahren der Montage, Projektion oder auch der Passage inszenatorisch, d.h. für die Ausstellbarkeit von Kunst und neuen Kunstformen herangezogen werden, bleiben demgegenüber vor allem museal, d.h. topografisch und räumlich inszenierte Kontexte für den Film unberücksichtigt. Hilfreich und kuratorisch produktiv scheint zu sein, die Ausstellbarkeit des Films weniger in Bezug zu den tradierten Künsten und historischen Diskursen, sondern vielmehr in Bezug zum Raum, zu räumlichen Dispositionen und topografischen Kontexten zu denken und zu entwickeln.

Drittens: Das Archiv verhilft dem Film zu einer angemessenen Präsentationsform, anders ausgedrückt: der prinzipiellen Nichtausstellbarkeit des Films wird mit der Architektur des Archivs begegnet, was sich zusätzlich in aktuellen Ausstellungskonzepten zeigt (z.B. Witte de With, Rotterdam). Das ausgestellte „Filmarchiv“ ist jedoch nicht als (ab-) geschlossene Sammlung, als Ansammlung von Quellen im tradierten Sinne zu verstehen, sondern kann als ein mehrfach überlagerter, gleichsam elastischer bzw. variabler Raum beschrieben werden („Montageraum“). Diese Überlegung ist angesichts der Ausstellbarkeit von Medienkunst, aber auch der künstlerischen Interventionen in den Ausstellungsraum seit den 1970er Jahren nicht neu (vgl. Dan Graham, Louise Lawler u.a.). So hat auch Vilém Flusser Ende der 1980er Jahre bereits über „dach- und mauerlose Häuser mit verschiedenen Kabelanschlüssen“⁴² reflektiert. Wird hier aber noch der White Cube angesichts des Voranschreitens neuer Kunstformen und Technologien als *Zone der Differenz* gegenüber universalistischer und globaler Vereinahmung definiert, so sind es gegenwärtig vor allem seine Diskursivität und Variabilität, die als Theoreme zur Beschreibung des Ausstellungsraums herangezogen werden können (Lev Manovich u.a.). Veränderungen des Ausstellungsraums insbesondere durch eine kuratorische Praxis des Films fordern letztlich auch zu einer Überprüfung des musealen Selbstverständnisses auf.

Viertens: Die *documenta* spiegelt insbesondere vor dem Hintergrund des vielschichtigen Verhältnisses von Black Box und White Cube zugleich in eindrück-

42 Vgl. Basler Zeitung, 22.04.1989, S. 51.

licher Weise mehrere Zäsuren und kleinere Einschnitte einer Medienentwicklung wider, wie sie durch neue Kunstformen, innovative Formen medialer Technisierungen und Globalisierung seit den 1970er Jahren, verstärkt und gebündelt jedoch im letzten Jahrzehnt aufgetreten sind. Diese Entwicklung lässt sich zusätzlich anbinden an Wahrnehmungs- und Rezeptionsformen bzw. ließe sich m.E. produktiv beschreiben hinsichtlich ihrer ästhetischen bzw. anthropologischen Veränderungen und Auswirkungen. Angesichts der Ausbreitung der Medienkunst im musealen Raum hat Brian O’Doherty in den 1970er Jahren bereits vom Verschwinden der „Ikonographie der Kunstbetrachtung“ gesprochen und Boris Groys Jahre später von der „großen Nacht und Dämmerung im Museum“, die eine neue Zeitökonomie wie auch ein den bewegten Bildern angepasstes Bewegungsverhalten einfordert.⁴³ Hier ließe sich weiterdenken in Richtung einer Rezeptionsgeschichte der *documenta*-Ausstellungen und der von ihr eingeforderten ‚Ausstellungshaltung‘.

43 O’Doherty, Brian: *In der weißen Zelle (Inside the White Cube)*, Berlin 1996, S. 157; Groys, Boris: *Topologie der Kunst*, München 2003, S. 66.

TEST...TEST...TEST...

50 JAHRE CHATTERBOX-GESPRÄCHSSPIELE

VON PETER GENDOLLA

I TURING-TEST

1950 schlug Alan Turing den nach ihm genannten Test vor, der die Frage ‚Können Maschinen denken?‘ entscheiden sollte. Im Zuge dieses Tests führt ein menschlicher Fragesteller über eine Tastatur und einen Bildschirm ohne Sicht- und Hörkontakt mit zwei ihm unbekanntem Gesprächspartnern ein Gespräch. Einer davon ist ein Mensch, der andere eine Maschine. Wenn auch nach intensivster Befragung nicht gesagt werden kann, welcher von beiden die Maschine ist, hat diese den Turing-Test bestanden. Turing meinte, bis zum Jahr 2000 würde es ein Programm geben, das in einem auf fünf Minuten begrenzten Test 30% aller Fragesteller menschliche Intelligenz vorspielen könne.

II CHAT

Chat = Plausch, Plauderei, zwangloses Gespräch

Chatterbox = Plaudertasche, Plappermaul

Chatterbots, Chatbots oder kurz Bots = textbasierte Dialogsysteme im Internet. Sie bestehen aus einer Texteingabe- und Ausgabemaske, über die sich in natürlicher Sprache mit dem dahinterstehenden System kommunizieren lässt.

III ELIZA

ELIZA – a friend you could never have before

You: what do think about chatterbots

Eliza: Does that question interest you?

You: Yes

Eliza: You are sure?

You: Yes

Eliza: You are sure?

You: Yes

Eliza: You are sure?

[...].¹

¹ <http://www-ai.ijs.si/eliza/eliza.html>, 24.12.2005.

IV LORENZ-ATTRAKTOR

Hier soll nicht die bekannte Turing/Searle- Debatte weitergeführt werden.² Sie hat seit Turings Testvorschlag viele Teilnehmer, von Searle über Hofstadter zu Dennett u.a., und sie argumentiert in wechselnder Reihenfolge mit dem

- *System-Ansatz* (das Raum-Mensch-System in seiner Gesamtheit könne die Sprache sehr wohl ‚verstehen‘), dem
- *Roboter-Ansatz* (ein Roboter, Computer etc. könne sehr wohl mit seiner Umwelt interagieren und mentale Zustände haben. Allerdings habe er noch immer keine intentionalen Zustände, reagiere nur aufgrund eines Programms), dem
- *Simulations-Ansatz* (ein künstliches neuronales Netz, das genau so reagiert wie ein sprechender bzw. schreibender chinesischer Muttersprachler, ist, da es eine dem Gehirn des Muttersprachlers adäquate Funktionalität bietet, eben auch in der Lage, die Geschichten zu verstehen. Auch hier bleibt die Frage offen, ob das Netz ‚bewusst‘ agiert). Die Debatte bildet einen, wenn nicht den Nukleus der Debatte um sogenannte starke oder schwache Künstliche Intelligenz, sie ist eigentlich nicht weiter zu führen. Vielmehr führt sie immer in sich zurück, sie kreist wie der berühmt berüchtigte Lorenz-Attraktor (vgl. Abb. 1)

2 Searle beschrieb einen geschlossenen Raum, in dem sich ein Mensch befindet. Ihm werden durch einen Schlitz in der Tür Zettel mit Geschichten in chinesischer Notation zugestellt. Er selbst ist der chinesischen Sprache nicht mächtig und versteht somit weder den Sinn der einzelnen Zeichen noch den Sinn der Geschichte. Danach erhält er noch einen Zettel mit Fragen zu der Geschichte, ebenfalls in chinesischer Notation. Der Mensch fände des Weiteren einen Stapel chinesischer Skripts und ein ‚Handbuch‘ mit Regeln in seiner Muttersprache vor. Das Handbuch ermöglicht es ihm, das Skript mit der Geschichte in Verbindung zu bringen, allerdings ausschließlich auf der Ebene der Zeichenerkennung (über die Form der Zeichen). Auch entnimmt er dem Handbuch Anweisungen, welche Zeichen er (abhängig von den Zeichen der Geschichte und der Fragen) auf den Antwortzettel zu übertragen hat. Er folgt also rein mechanischen Anweisungen und schiebt das Ergebnis (die ‚Antworten‘ auf die Fragen) durch den Türschlitz, ohne die Geschichte oder die Fragen verstanden zu haben. Vor der Tür wartet ein chinesischer Muttersprachler, welcher die Antwortzettel liest. Er kommt aufgrund der Sinnhaftigkeit der Antworten zu dem Ergebnis, im Raum befindet sich ebenfalls ein muttersprachlicher Mensch. Ergo besteht der Raum den Turing-Test, obwohl der Mensch jeden Verständnisses für das eigentliche Problem entbehrt und nichts durchführt als reine Symbolmanipulation. Der Turing-Test kann also kein hinreichendes Kriterium für (bewusstseinsbedingte) Intelligenz sein. (nach Wikipedia, http://de.Wikipedia.org/wiki/Chinesisches_Zimmer, 07.02.2006.)

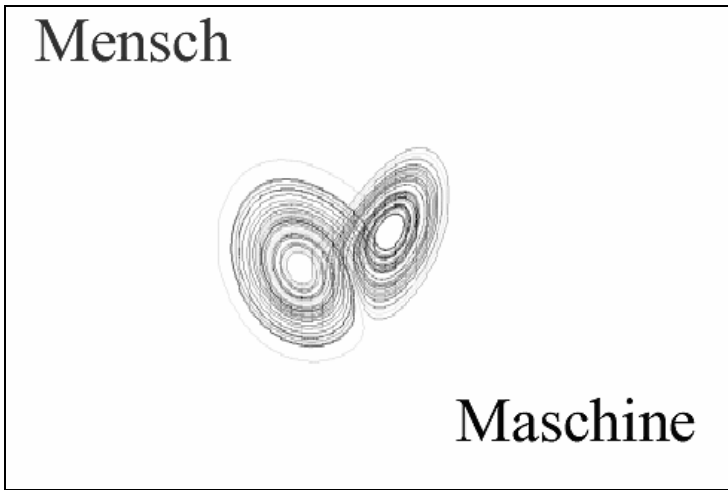


Abb. 1: Lorenz-Attraktor

mit ihrer Konzentration auf ‚künstliche‘ und ‚natürliche‘ Intelligenz oder gar ‚künstliches‘ und ‚natürliches‘ Bewusstsein auf zwei Bahnen um die eine Frage: *Was ist ein Mensch?* Ihr korrespondiert die ‚umgekehrt proportionale‘ Frage *Was ist eine Maschine?*, und eine Qualität, Kompetenz, Zuschreibung nach der anderen saust von der einen Bahn auf die andere, beständig an- und abgestoßen von der Suche nach einem anthropologischen Kern, der sich als solcher wohl nie herauschälen wird und dennoch eine permanente Anziehungskraft ausübt. Wenn der Lorenz-Attraktor „eine Verkörperung von Unvorhersehbarkeit“³ bildet und Unvorhersehbarkeit den anderen Namen für Unberechenbarkeit darstellt, so könnte man auch sagen: es ist schlicht unvorhersehbar, was am sogenannten Menschen demnächst, in weiterer oder fernerer Zukunft, berechenbar werden wird, und damit prinzipiell maschinisierbar. Es handelt sich um eine wohl unauflösbare (nur im Bewusstsein Gottes auflösbare) Paradoxie, Identität und Differenz befinden sich hier im gleichen Kreis. Als Frage formuliert:

Wodurch würde sich die perfekte Simulation (Maschine) des Menschen vom Menschen unterscheiden?

Statt also zu diskutieren, *ob* die künstliche die menschliche Intelligenz erreichen oder gar – bewusst? – überschreiten wird⁴, möchte ich mich mit dem Hinweis auf ein paar Gespräche bescheiden, in welche die beiden Intelligenzen oder Gesprächspartner ja längst eingetreten sind, die auch und gerade während des in diesem Themenheft behandelten Zeitraums 1950-2000 geführt worden sind.

3 Briggs, John/Peat, David: *Die Entdeckung des Chaos. Eine Reise durch die Chaos-Theorie*, Wien 1990, S. 106.

4 Einige Programme konnten den Turing-Test bestehen, wenn man die Themen des Chats beschränkt (z.B. auf Schach oder auf das Kochen), vgl. den globalen Wettbewerb auf: <http://www.golem.de/0301/23291.html>, 25.01.2006.

V FRAUENZIMMER GESPRÄCHSSPIELE

Bereits etwa 300 Jahre vor unserem Zeitraum, in den Jahren 1641-1649 erschienen die 8 Bände der *Frauenzimmer Gesprächsspiele* von Georg Philipp Harsdörffer. Das Buch bildet

ein poetisches Spiel mit Signifikant und Signifikat, als spielerischer Text über Spiele, der weniger gelesen als nach- oder mitgespielt werden muß. [...] in Dialogform geschriebene Konversationen dreier männlicher und dreier weiblicher Protagonisten [bilden] die Kapitel des Buchs, jedes von ihnen mit genau einem Spiel als Thema. Neben Dichtung im engeren Sinne umfassen die Spiele fast alle klassischen und frühneuzeitlichen Wissensgebiete einschließlich Rhetorik, bildender Kunst, Musik, Philosophie, Logik, Mathematik und Chemie.⁵



Abb. 2: Harsdörffers Denckring

5 Cramer, Florian: „Auff manche Art verkehrt“: Georg Philipp Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächsspiele*“, in: *figurationen*, Jg. 5, Nr. 1, 2004, S. 41-47, hier S. 41f.

Die *Gesprächsspiele* beschreiben keine Sprachmaschine, versteht man darunter einen eigenständig verstehbare Sätze generierenden Automaten (vgl. Abb. 2) in der Tradition von Raimundus Lullus' *Ars magna combinatoria* bis zu Freiherr v. Kempelens Sprachmaschine – zu dieser Tradition hat Harsdörffer mit seinem *Fünffachen Denckring der Teutschen Sprache* einen direkten Beitrag geleistet.

Stattdessen unterwerfen sie ihre Protagonisten mit vielfachen Anweisungen, aus sprachlichem Material Sätze, Gedichte, wissenschaftliche Aussagen bis sportliche Übungen zu erstellen und miteinander zu diskutieren, jener besonderen Spannung, in die jedes Spiel seine Teilnehmer versetzt. Nimmt man einmal ein paar Kriterien, die erfüllt sein müssen, um sich in einem Spiel zu befinden, also etwa nach Johan Huizingas Definition von 1938 –

Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und dem Bewußtsein des ‚Andersseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben‘.⁶

– und nimmt man dazu noch Roger Caillois' vier unbedingt notwendige Spiel-Kriterien *agon* (Kampf), *alea* (Zufall), *mimikry* (Maske, Täuschung), *ilinx* (Rausch), und vergisst man auch nicht die mit jedem Spiel verbundenen und von den Definitionen nicht vollständig erfassbaren Risiken, z.B. jenes, nicht mehr aus dem Spiel heraus oder zurück zu können, der Spielsucht zu verfallen, und ersetzt man in der eingangs traktierten leidigen Opposition künstlich/natürlich, menschlich einmal das Künstliche oder Maschinelle durch den Anderen, den Gegner, den trotz oder gerade aufgrund der Regeln, der definierten Beschränkungen (constraints) des Handelns unkalkulierbaren Gesprächs-Spiel-Partner oder die -Partnerin, und versetzt man sich damit in eine Situation, die einen selbst genau der gleichen Spannung aussetzt, nämlich trotz oder gerade aufgrund der Regeln von einem selbst in sich selbst nicht erwartete, unkalkulierbare Entscheidungen zu treffen – so wären die Anstrengungen, zumindest einen der Gesprächspartner, ob nun als Chatbox, Dialogsystem oder Software-Agent zu automatisieren, auch noch anders als in der langen Tradition jener Techniktheorien zu verstehen, die in Technik, insbesondere in selbstgesteuerten Systemen, nur eine Ersatz- oder Erleichterungslogik am Werke sehen (Erleichterung oder Befreiung von schwerer Arbeit, extension of man, Bewältigung zu komplex gewordener Prozesse etc.). Die Anstrengung bestünde dann darin, gerade *nicht* das Maschinelle, Regelhafte, Berechenbare im Menschen zu exteriorisieren und damit funktional oder ökonomisierbar zu machen, vielmehr den Zufall, die Überraschung, das Emergente, das Risiko, die Täuschung ... in einem Wort: das Unerwartete vor sich zu stellen, eine Vorstellung

6 Huizinga, Johan: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* [1938], Reinbek 1956, S. 34.

davon zu gewinnen und das Gespräch mit dieser eigenartigen Verkörperung aufzunehmen.

VI FLEISSIGE AGENTEN

Natürlicherweise wird hier jeder einwenden, die Dialogsysteme seien sehr wohl aus funktionalen, ökonomischen, insbesondere kommerziellen Motiven entwickelt worden und sie würden jedenfalls nach Effizienzkriterien oder an ihrer Usability gemessen, kaum an der poetischen Qualität ihrer Antworten, und etwa auf Reiseaskunftsbots wie den um 1980 von der Deutschen Bundesbahn entwickelten *Computer Karlchen* verweisen, den man per Telefon nach Verbindungen fragen konnte⁷, oder auf die von Siemens entwickelte Software-Agentin *Julia*, die bei der Planung einer Reise nicht nur die günstigsten Verbindungen, sondern auch noch das Wetter und einen eventuellen Streik der Taxifahrer mitteilen soll, bis hin zum *Spy-Robot*, der/die Modevorlieben auskundschaftet und dann entsprechende Angebote unterbreitet.⁸ Und selbstverständlich werden mit Navigationsgeräten keine Balladen ausgetauscht, sondern höchst nützliche Gespräche über den kürzesten oder schnellsten Weg ans Ziel geführt.

Das wäre allerdings durchaus auch als eine Seite des Spiels zu verstehen, mit Caillois als die agonale: Punkte machen, überholen, gewinnen, ans Ziel kommen. *Ilinx*, der Rausch, ist dabei erfahrungsgemäß nicht ausgeschlossen.

VII VERWIRRUNGEN

Aber es gibt auch hier die anderen Seiten, *alea* und *mimikry* etwa, den Zufall, Maskierungen, Täuschungen, und das sind keineswegs äußerliche, vielmehr integrale Bestandteile der Programme. Bereits manche Textverarbeitung kann einen akut überraschen, wenn sie Korrekturen, Ergänzungen bis ganze Sätze vorschlägt, an die kein Briefsteller auch nur im Traum jemals gedacht hätte. Das von jedem Handy bekannte T9-Programm zum schnelleren Schreiben von SMS verleitet nicht ausschließlich zu Floskeln. Auch wenn es notorisch *Kurs* statt *Kuss* einfügt, kommt hin und wieder Poesie auf dem Mini-LCD zum Leuchten (und wird von einer eingeschworenen SMS-Poetry-Fangemeinde auch gepflegt).⁹ Solches automatische Rechtschreiben, Übersetzen bis Sprachen¹⁰- oder Redenlernen bis zur Rhetorik-für-Managerschulung wird sicher noch perfektioniert werden, und damit werden zumindest hier die genannten unbeabsichtigten Überraschungen wohl allmählich

7 Zur Evolution der Sprachsynthesizer, von denen es elektrische Modelle seit 1950, computergesteuerte seit 1970 gibt, siehe <http://www.ling.su.se/staff/hartmut/kempln.htm>, 25.01.2006.

8 Vgl. http://tvnz.co.nz/view/news_technology_story_skin/476728%3Fformat=html, 25.01.2006.

9 mit eigenen Wettbewerben, vgl. etwa <http://www.xinober.de/xinober.html>, 13.01.2006.

10 Vgl. <http://www.englisch-hilfen.de/board/ftopic1522.html>, 25.01.2006.

ausbleiben. Aber man könnte nochmals zurück zu der traumatischen Erfahrung gehen, die Joseph Weizenbaum mit ELIZA gemacht hatte und die ihn zu einem der vehementesten Gegner solcher von ihm selbst angestoßenen künstlichen Intelligenz machte.

ELIZA ist ein 1966 von Joseph Weizenbaum entwickeltes Computerprogramm, das die Möglichkeiten der Kommunikation zwischen einem Menschen und dem Computer über natürliche Sprache aufzeigen sollte. Den Namen ELIZA wählte Weizenbaum in Anlehnung an das Schauspiel ‚Pygmalion‘ von George Bernard Shaw. Auch wenn das Programm über sogenannte Skripte verschiedene Gesprächspartner simulieren konnte, ist es für die Simulation eines Psychotherapeuten, der die Methoden Carl Rogers verwendet, bekannt geworden. [...] Versuchspersonen, die mit dem Programm kommunizierten, verhielten sich dann auch so, als wenn sie es mit einem menschlichen Gesprächspartner zu tun hätten. Offensichtlich war es ihnen nicht allzu wichtig, ob der Antwortende am anderen Ende der Leitung wirklich ein Mensch war oder ein Computerprogramm. Es kam nur darauf an, dass die Antworten und Fragen menschlich erschienen. Dies ist der sogenannte *Eliza-Effekt*, der heute bei vielen Chatterbots ausgenutzt wird.

Die Versuchspersonen in den Experimenten waren zu einem großen Teil sogar davon überzeugt, dass der ‚Gesprächspartner‘ ein tatsächliches *Verständnis* für ihre Probleme aufbrachte. Selbst wenn sie mit der Tatsache konfrontiert wurden, dass das Computer-Programm, mit dem sie ‚gesprochen‘ hatten, auf der Basis einiger simpler Regeln und sicherlich ohne ‚Intelligenz‘, ‚Verstand‘, ‚Einfühlungsvermögen‘, etc. einfach gegebene Aussagen in Fragen umwandelte, weigerten sie sich oft, dies zu akzeptieren.

Weizenbaum war erschüttert über die Reaktionen auf sein Programm, vor allem, dass praktizierende Psychiater ernsthaft daran glaubten, damit zu einer automatisierten Form der Psychotherapie gelangen zu können. Er entwickelte sich nicht zuletzt aufgrund dieser Erfahrungen zu einem Informatik- und Technologie-Kritiker.¹¹

Diese Kritik soll hier nicht ausführlicher referiert, also die oben skizzierte Debatte wiederholt werden, was Rechner können und was nicht, dass es ihnen an implizitem Wissen, ‚Weltwissen‘ etc. mangelt, sie keine Intuitionen haben, dass menschliches Denken sich im Unterschied zur Maschine in Unschärferelationen

¹¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/ELIZA>, 24.12.2005.

bewegt. Schön auch, wie Weizenbaum die Turing-Maschine von 1936, also das Universalmedium, nachbaut (vgl. Abb. 3): nämlich auf Toilettenpapier.

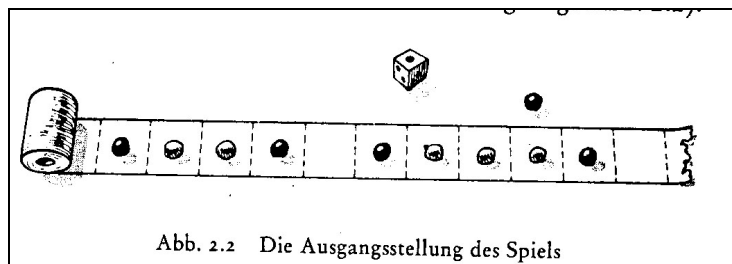


Abb. 2.2 Die Ausgangsstellung des Spiels

Abb. 3 Weizenbaums Turing-Maschine

Nur der Verweis auf Terry Winograds und Fernando Flores'¹² 1986 publiziertes (und dem chilenischen Volk gewidmetes) Buch *Understanding Computers and Cognition* sei erlaubt. Zu dessen deutscher Ausgabe bemerkt Wolfgang Coy, dass man sich damit endlich von den ersten naiven Vorstellungen rechnergestützter Sprachverarbeitung gelöst habe. „...an ihre Stelle ist die Einsicht gerückt, daß Sprache eine eng an die Bedingungen des menschlichen Seins geknüpfte Eigenschaft ist, ein ‚Sein‘, das nicht durch Rechner und Programme ersetzt oder simuliert werden kann.“¹³ Auf solches Vertrauen ins nichtsimulierbare Sein des Menschen und der Sprache hatte schon Karl Krauss mit dem ihm eigenen misogynen Zynismus festgestellt, manche Frauen seien gar nicht schön, „...sie scheinen nur so.“ Entscheidend bei den hier in Rede stehenden Gesprächsspielen ist ja gerade der Schein, die Maske, der Eliza-Effekt – ‚es kam nur darauf an, dass die Antworten und Fragen menschlich erschienen‘ – der ein ‚Gefühl der Spannung und Freude‘ und das ‚Bewußtsein des ‚Anderseins‘ erzeugt. Wesentlich ist doch gerade die ‚Oberfläche‘ des Gesichts, das Interface der Wahrnehmung, und der Ton, Sound, die Eigenart, die Stimmung der Stimme, in die wir unsere Vorstellungen versetzen, mit der wir unsere Assoziationen verknüpfen. Anders gesagt, entscheidet doch die *Schnittstelle* zwischen dem jeweiligen subjektiven Ideen-, Gedanken- oder Vorstellungsraum und den mehr oder weniger gut reagierenden Rechnerprozessen über die Intensität – eben nicht die ‚Künstlichkeit‘ oder ‚Natürlichkeit‘ – des Austauschs von rechner- (damit zufalls-) generiertem Sinnfragment und dem, was traditionellerweise Phantasie oder Imagination genannt wird, also die Fähigkeit zur Ergänzung von Gestalten, das geradezu lustvolle Ausfüllen der Lücken, das ewige Fort/Da-Spiel.

12 Winograd ist Linguist, Programmierer von SHRDLU, jener einfachen ‚Klötzchensprache‘, mit der intelligente Funktionen simuliert werden konnten. Flores war Allendes Wirtschafts- und Finanzminister; er musste nach Pinochets Militärputsch ins US-Exil gehen und war dort Dozent für Management Sciences.

13 Coy, Wolfgang: „Nachwort“, in: Winograd, Terry/Flores, Fernando: *Erkenntnis, Maschinen, Verstehen. Zur Neugestaltung von Computersystemen*, Berlin, ²1992, S. 300f.

VIII WWW.LIEBSTE.DE

Solche Projektionen stehen nicht unbedingt unter bewusster Kontrolle, im Gegenteil, sie werden ausgelöst und agieren durchaus für sich. Unter dem Begriff der *Gestalt* ist in der Gestalttheorie ein ganzes System daraus entwickelt worden; unter dem Begriff der *Zwangsvorstellung* nimmt sich die Psychoanalyse ihrer fatalen Auswirkungen an; mit der sogenannten *écriture automatique* haben die Surrealisten ein Verfahren der ästhetischen Befreiung und Darstellung unbewusster Assoziationen ausprobiert. Vielleicht lässt sich an dieser Stelle die Frage nach Medieninnovationen anschließen, insbesondere die nach dem Schritt von der Medienevolution zur -Revolution, dem Bruch oder Umbruch durch rechnergestützte vernetzte Medien.

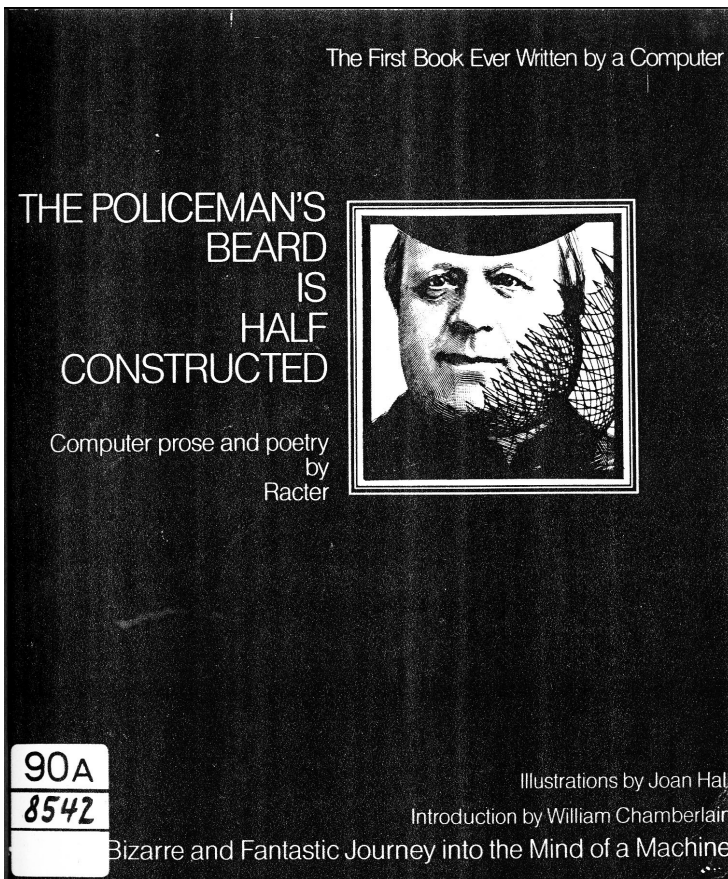


Abb.4: Racter

Mit *Racter*, einem um 1982 von einer Gruppe von Programmierern geschriebenen Dialog-Programm ist das surrealistische Verfahren, plötzliche, im halbwichen

Zustand kommende Einfälle, weit entfernte Bilder, zufällige Situationen auf der Straße zu einer Geschichte zusammenzubinden, also das sogenannte halb-automatische Verfahren in ein dem Anspruch nach ganz- oder vollautomatisches Generieren von Romanen, Lyrik, poetischen Gesprächen überführt worden. Das Buch war dazu passend mit Bildern von Joan Hall im Stile der Collagen von Max Ernst illustriert worden. In Wirklichkeit muss der Titel des ersten damit produzierten Werks *The Policeman's Beard is Half Constructed*, das als ‚the first book ever written by a computer‘ angepriesen wurde (vgl. Abb. 4, 5), wörtlich genommen werden.

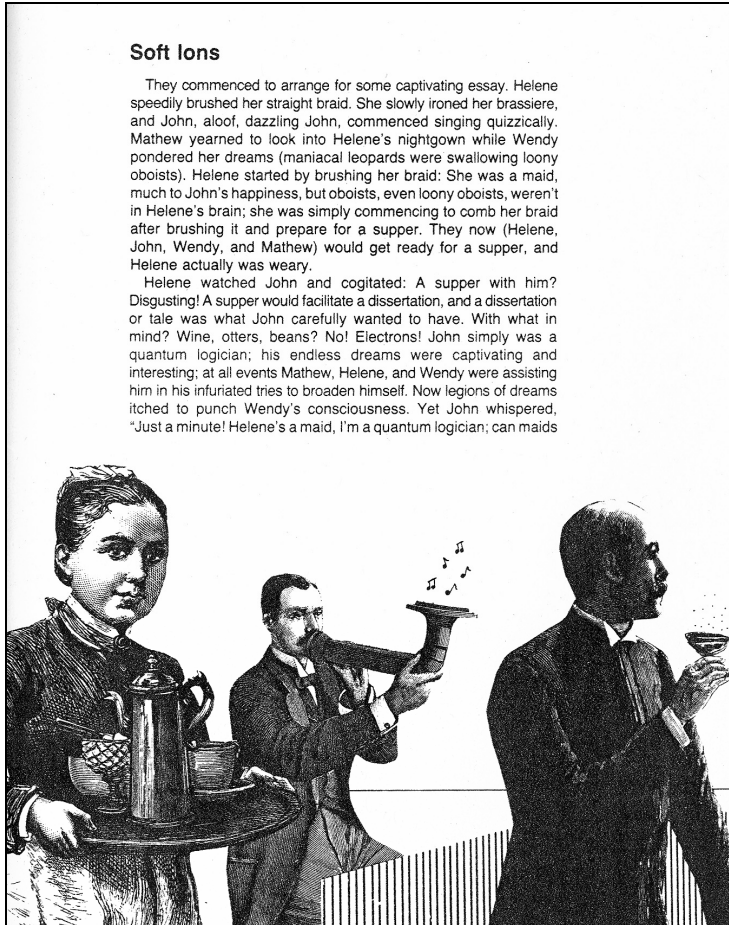


Abb. 5: Racter

Chamberlain hatte bei *Racters* Vorschlägen aktiv nachgeholfen, sprich die Sätze ergänzt oder umgeschrieben.¹⁴ Nur ein Teil des Sätze, Vorstellungen oder Bilder erzeugenden Prozesses ist hier tatsächlich aus dem Kopf in den Rechner versetzt, der Rest passiert weiterhin im Körperinnenraum, die Lektüre bildet den Abgleich zweier Automatismen. Hier befinden wir uns im medientechnisch vorangetriebenen Evolutionsprozess, der ungebrochen voranschreitet. Ein Angebot einer/s chatter/box/bot für ein Liebesgespräch mit dem Freund oder der Freundin über einen Automaten findet sich unter <http://www.liebste.de/>. Als wohl z.Zt. avancierteste Partnerin bietet sich...Kaily an:

Kaily live: sie kann sprechen und verstehen. Laden Sie sich kostenlos einen Kaily-Spot runter.

>> Free Download

Sie können Kaily alles fragen, sie sucht mit ihrer Wissenssuche im gesamten Web – und findet eine Antwort.

>> More

Kaily sagt jeden Morgen das Wetter und erinnert an Geburtstage und Termine.

>> More

Kaily ist Ihr persönlicher Assistent: Sie liest Ihnen aktuelle Nachrichten vor.

>> More¹⁵

Bei all diesen Mensch-Maschine-Austauschprozessen wird allerdings eine Grenze gewahrt, eine Hautgrenze, Netzhautgrenze, Trommelfellgrenze. Mit immer präziseren Sensoren nähert sich der Rechner ihr immer weiter an, überschreitet sie aber eigentlich noch nicht, sieht man einmal von Cochlea- und Netzhautimplantaten ab, deren Chips aber unidirektional funktionieren, d.h. nur Außenereignisse registrieren, verarbeiten und ans ZNS weiterleiten.

14 Chamberlain, William/Etter, Thomas: *The Policeman's Beard is Half-Constructed. Computer Prose and Poetry by Racter*, New York 1984. Zum Nachweis der ‚halben‘ Autorschaft Chamberlain vgl. Kamphusmann, Thomas: *Literatur auf dem Rechner*, Stuttgart 2002.

15 <http://www.nice-interactive.de/>, 24.12.2005.

PETER GENDOLLA

IX SELBSTVERSUCH

Aber die Evolution geht weiter, der kleine, aber entscheidende Schritt zur Revolution wird wohl im Moment dort gemacht, wo die direkte Koppelung von Rechner und Hirn in beide Richtungen verläuft, wo uni- zu bidirektionalen Schaltungen werden. In der Dezember-Ausgabe 2004 eines Berliner Magazins (vgl. Abb. 6)



Abb. 6: Berlin

wird von einem Rechner berichtet, „der ohne Maus auskommt. Weil er Befehle direkt vom Hirn entgegennehmen kann.“¹⁶ Diesmal beginnt eine Frau, Verena Araghi, das Gespräch mit der Maschine: „Sie warten auf meine Gedanken. Gleich kann man sie sehen, auf einem Bildschirm. Gel an 128 Elektroden kühlt meine Kopfhaut, jede Elektrode ist ein kleiner Wächter, der einen Teil der Großhirn-

¹⁶ Verena Araghi: „Die Mensch-Maschine“, in: *berlin. Das Magazin aus der Hauptstadt*, Jg. 1, Nr. 12, 2004, S. 30.

rinde unter meiner Schädeldecke abtastet.“¹⁷ Einem Querschnittsgelähmten ist in der Zusammenarbeit deutscher mit französischen Neuromedizinern per implantiertem Chip zum (noch äußerst mühseligen) selbstständigen Aufrichten verholfen worden. Zumindest Rollstühle werden bald so gesteuert werden, an den Schnittstellen zu Prothesen wird intensiv geforscht.

Maschinen können Gedanken schneller umsetzen als der Körper, weil das Gehirn eine Bewegung fast eine halbe Sekunde früher vorbereitet, als Arme oder Beine sie ausführen. Auch das wollen sich die Neurophysiker zunutze machen. Mit der Hirn-Schaltkreis-Schnittstelle BCI ausgerüstete Autos könnten etwa kurz vor einem Unfall noch rechtzeitig die Gurte spannen. Die Wissenschaftler werden auch noch eine kabellose Elektrodenkappe entwickeln, mit der man sich frei bewegen kann.¹⁸

Ob über implantierte Chips oder, wie hier, auf die Haut geklebte Sensoren, die genannte Grenze ist porös geworden. Anders formuliert: Das Spiel der Imagination, der interne Projektionsprozess, der nur Anregungen zum Selbstlauf brauchte, Literatur, Bilder, Filme, wo Innenwelt und Außenwelt nur über komplexe Umwege, ganze Serien oder Schichten immer neuer Codierungen mehr oder weniger gut, meist widersprüchlich bis paradox miteinander kommunizierten, wird hier auf einmal übersprungen. Der Austausch läuft direkt in beide Richtungen – eine noch sehr schwache Bidirektionalität, der Rechner kann eigentlich nicht mehr als R, L, F sagen, rechts/links für die Hände und F für Fuß – dennoch: Ein neues Gesprächsspiel ist damit eröffnet, ein Gedankenspiel der anderen Art.

Die Maschine kennt mich jetzt. Am besten reagiert sie auf meine Gedanken an die rechte Hand und an den rechten Fuß. Wir sind bereit für *Brain-Pong*. Mein *Pong*-Schläger ist ein flacher schwarzer Balken. Mit ihm muss ich einen kleinen grünen Ball, den der Computer vom oberen Rand des Bildschirms wirft, unten abwehren. Meine Gedanken an eine Bewegung der rechten Hand ziehen den Schläger nach rechts, die an den rechten Fuß nach links. Erwische ich den Ball, geht der Punkt an mich, verfehle ich ihn, ist es ein Zähler für den Computer. Dieses Spiel will ich unbedingt gewinnen. Aber der Schläger tanzt plötzlich wild von einer Seite zur anderen, erreicht den Ball nicht mehr. Die Maschine lehnt sich auf. Oder blockiert Ehrgeiz mein Gehirn? Ich kämpfe verkrampft. Ohne Erfolg. Links oben zeigt der Bild-

17 Araghi (wie Anm. 16), S. 30.

18 Araghi (wie Anm. 16), S. 30.

PETER GENDOLLA

schirm, dass ich schon 4:11 zurückliege. Ich werde hoch verlieren.
Aber das ist mir jetzt egal.¹⁹

Angesichts der sicheren Niederlage wird die Testperson gleichgültig, sie entspannt sich... und gewinnt so schließlich 20:18.

Das ist sicher nicht das letzte Wort. Für jetzt soll es VODER überlassen bleiben, einem von Homer Dudley entwickelten Sprachsynthesegerät, das 1939 auf der Weltausstellung in New York der Öffentlichkeit vorgestellt wurde: „Good afternoon, radio audience.“²⁰

19 Araghi (wie Anm. 16), S. 30.

20 höre: <http://www.ling.su.se/staff/hartmut/kempln.htm>, 24.12.2005.

DIGITALLY RE-INVENTING THE MEDIUM.

Ein Versuch zum Computer als künstlerischem Werkzeug in den Arbeiten Jörg Sasses

VON JENS SCHRÖTER

Wenn heute von Computerkunst die Rede ist, dann drängen sich sofort Begriffe wie ‚interaktive Installation‘, ‚Netzkunst‘ oder ‚immersives Environment‘ auf.¹ Doch die Beachtung, die diesen Formen zukommt, verdeckt, dass es eine alternative und weitgehend unerforschte Linie einer Kunst mit Computern gab und gibt. Viele auf den ersten Blick traditionell arbeitende KünstlerInnen im Bereich der Fotografie, Malerei, Plastik etc. nutzen Computer und sind auf diese für ihre spezifische Arbeit angewiesen. Sie arbeiten mithilfe der Medieninnovation Computer am Konzept ihrer ‚traditionellen Medien‘. Diese nicht so spektakuläre, aber vermutlich viel weitreichendere Veränderung der künstlerischen Produktion soll Gegenstand der folgenden Überlegungen sein.

Dabei sind die digital bearbeiteten Fotografien von Jörg Sasse zentral.² Seiner Arbeit wird eine „komplexe Offenlegung der Mittel der Bild-Entstehung“³, eine „visuelle Analyse“ durch einen „medial selbstreflexiven Blick“ bescheinigt. Diese „Arbeit am fotografischen Bild“ sei durch eine „geduldige und genaue Analyse seiner [also des fotografischen Bildes, J.S.] Möglichkeiten, Bedingungen und Begrenztheiten“⁴ ausgezeichnet. An diesen treffenden Bemerkungen scheint allerdings zweierlei bedenkenswert: *Erstens* taucht ganz selbstverständlich die Definition des künstlerischen Prozesses als Reflexion des Mediums, wie sie besonders pointiert im amerikanischen ‚high modernism‘ der 1950er und 1960er Jahre entwickelt wurde, wieder auf – obwohl diese modernistische Emphase auf Medien-

-
- 1 Vgl. Dinkla, Söke: *Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute*, Ostfildern 1997; Baumgärtel, Tilman: *[net.art] Materialien zur Netzkunst*, Nürnberg 1999; Grau, Oliver: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001.
 - 2 Gerade in den letzten Jahren sind mehrere Kataloge erschienen, so Sasse, Jörg: *tableaux & esquisses*, Ausstellungskatalog, Musée de Grenoble, München 2004; Sasse, Jörg: *Tableaus und Skizzen 2004/2005*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bonn/Kunstverein Hannover, München 2005.
 - 3 Gronert, Stefan: „Ohne Worte“, in: Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 58-65, hier S. 59. Allerdings bemerkt Engler, Martin: „À la recherche – Von Skizzen, Erinnerungen und ihrer Simulation“, in: Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 134-137, hier S. 136, dass Sasse gegenüber der Offenlegung seines eigenen Verfahrens eine „faszinierende Vermeidungsstrategie“ verfolge.
 - 4 Berg, Stephan: „Die Autorität der Bildoberfläche“, in: Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 8-12, hier S. 10 und 8. Vgl. auch Sasse, Jörg: *Was man übrigens sehr selten sieht, sind Schwarzweißfotos von Erdbeeren*, hrsg. v. Udo Kittelmann/Bernhard Bürgi, Ostfildern 1997, o.S., wo Sasse im Vorwort von Kittelmann mit den Worten zitiert wird, es gehe ihm um die ‚Bedingungen des Mediums‘.

reflexion in der ‚Postmoderne‘ der 1970er bis mittleren 1990er Jahre doch mehr oder weniger ostentativ verabschiedet worden war.⁵ Zweitens scheint nicht ganz klar zu sein, ob Sasse nun auf die Medialität der Fotografie reflektiert oder gerade „die Grenzen der Gattungen [Fotografie und Malerei, J.S.] bis zur Unkenntlichkeit verwischt“⁶ bzw. die „medialen Grenzen [lockert]“ und so „in eine Nähe zu Malerei“⁷ gerät. Sasses digitale Bearbeitung von Fotografien führt also *einerseits* zu einer – sagen wir – neo-modernistischen Reflexion der Fotografie (und schon dies ist angesichts der Verlustrhetorik, die seit dem Aufkommen der ‚digitalen Fotografie‘ nicht aufhören will, verblüffend genug). *Andererseits* führt sie aber gleichzeitig oder auf anderer Ebene zu einer intermedialen Entgrenzung der Felder Fotografie und Malerei, zu einer „Erweiterung des Begriffs der Fotografie“.⁸ Diese eigentümliche Konstellation wird hier näherhin im Mittelpunkt stehen.

Dieser Verschränkung scheinbar widersprüchlicher Faktoren, welche die Bedeutung und die Spezifik von Sasses Strategie ausmachen, kommt man über eine historische Verortung seines Ansatzes näher. Vielmehr wird deutlich, dass Sasse Fragen wieder aufgreift, die schon die frühesten Beschäftigungen mit Computern als künstlerische Medien auszeichneten. In dieser Weise greift er – auch auf der Ebene der Sichtbarkeitsgegebenheiten – auf Fragestellungen des Modernismus zurück, Fragestellungen, die im postmodernen Zitat- und Medien-Pastiche, das heute vor allem in der multimedialen und interaktiven Installation weiterzuleben scheint, schon verschüttet und vergessen schienen.

I ANFÄNGE DER KUNST MIT COMPUTERN IM ZEICHEN DES MODERNISMUS

Nach dem Zweiten Weltkrieg etablierten sich in den USA und von dort ausgehend auch in den anderen westlichen Staaten verschiedene Formen der Abstraktion als beherrschende Kunstströmung. Es entstand in den USA eine Kooperation zwischen den beteiligten Künstlern und dem Kunstkritiker Clement Greenberg. Dieser entwickelte unter explizitem Rückgriff auf den Begriff des Mediums eine historische Rechtfertigung für die neuen Formen der Abstraktion in der Malerei, die ihren kompaktesten Ausdruck in den beiden Aufsätzen „American-Type Painting“ von 1955 und „Modernist Painting“ von 1960 gefunden hat.⁹ In letzterem betonte er, dass im Modernismus „Gegenstandsbereich jeder einzelnen Kunst genau das ist, was ausschließlich in dem Wesen ihres jeweiligen Mediums angelegt

5 Einen Überblick über diese Diskussion liefert Dobbe, Martina: *Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes*, München 1999, S. 187-204.

6 Engler (wie Anm. 3), S. 134.

7 Gronert (wie Anm. 3), S. 61.

8 Gronert (wie Anm. 3), S. 62.

9 Vgl. Greenberg, Clement: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, Amsterdam u.a. 1997, S. 194ff. und 265ff.

ist“.¹⁰ Um diesen Gegenstandsbereich zu erschließen, müssten die Künstler Schritt für Schritt ihr Medium analysieren und erforschen, um herauszufinden, welche Konventionen (z.B. das Narrative) anderen Medien entliehen und daher verzichtbar sind. Eines seiner zentralen Beispiele war Jackson Pollock, dessen *all-over drip paintings* die Rolle der Linie, den Fluss der Farbe und eine konzentrierte Auseinandersetzung mit der Fläche in den Mittelpunkt gerückt hätten (vgl. Abb. 1).¹¹

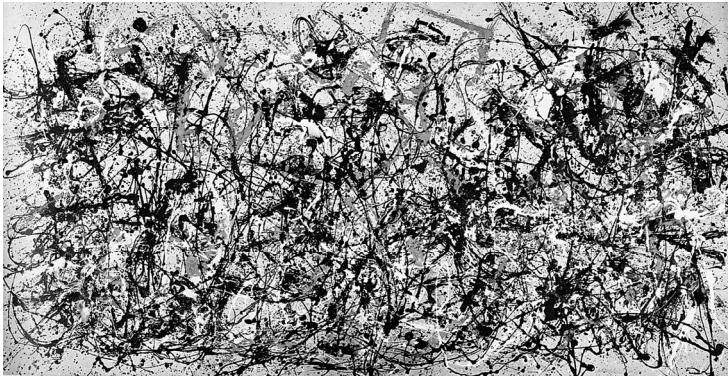


Abb. 1: Jackson Pollock, No. 30, Autumn Rhythm, 1950, 266.7 x 525.8 cm

In den späten 1950er und frühen 1960er Jahren tauchten zwar erste künstlerische Positionen auf, die mit Greenbergs Ansatz schwer oder gar nicht vereinbar waren (z.B. Pop Art) und die er daher auch als „Neuigkeits-Kunst“¹² ablehnte, zunächst blieb seine Position aber weiterhin prägend. In diese Zeit fielen auch die ersten künstlerischen Experimente mit Computern.

10 Greenberg (wie Anm. 9), S. 267. Vgl. auch Greenberg (wie Anm. 9), S. 72.

11 Vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 353ff.

12 Greenberg (wie Anm. 9), S. 368. Naheliegenderweise musste er auch ältere Strömungen wie Dada oder den Surrealismus aus seinem Modell ausschließen.

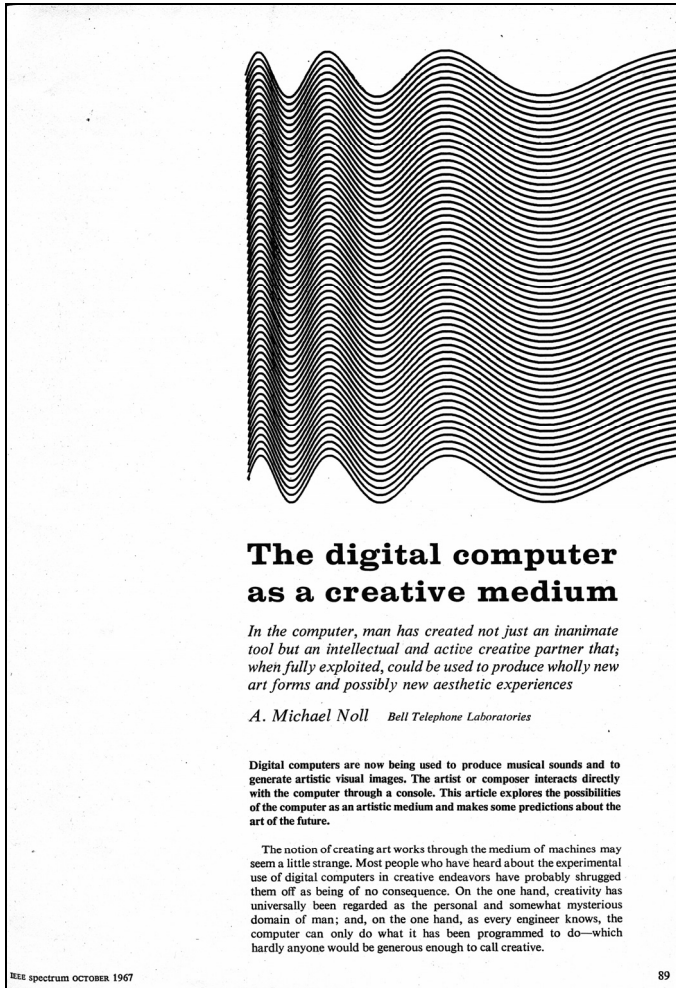


Abb. 2: Michael Noll, „The Digital Computer as a Creative Medium“, 1967.

Einer der programmatischen Texte aus jener Phase sei kurz vorgestellt: Michael Nolls „The Digital Computer as a Creative Medium“ von 1967 (vgl. Abb. 2).¹³ Der Umstand, dass der Computer schon hier – rund 25 Jahre vor der diesbezüglichen medientheoretischen Diskussion¹⁴ – selbstverständlich als Medium tituiert wird, verweist auf ein wichtiges Moment: Die Idee, der Computer könne (auch) ein ‚kreatives‘ Medium sein, mag genau in der frühen Debatte um künstlerische Potenziale der digitalen Maschine entstanden sein – und zwar in zweierlei Hin-

13 Vgl. Noll, Michael: „The Digital Computer as a Creative Medium“, *IEEE Spectrum*, Jg. 4, Nr. 10, 1967, S. 89-95. Vgl. auch Noll, Michael: „Computers and the Visual Arts“, in: *Design Quarterly*, Nr. 66/67, 1967, S. 65-71.

14 Vgl. Bolz, Norbert u.a. (Hrsg.): *Computer als Medium*, München 1994.

sicht: *Erstens* war die künstlerische Praxis, die zu jener Zeit das Vorbild für den Medienbegriff lieferte, die abstrakte Malerei – schon das Titelblatt von Nolls Text wird nicht zufällig von einer Grafik geziert, die explizit an die Op-Art von Bridget Riley angelehnt ist.¹⁵ Für Experimente mit Computern bietet sich der Rekurs auf geometrisch-konstruktive Varianten der abstrakten Malerei an, da diese relativ leicht zu formalisieren sind.¹⁶

Jedenfalls musste *zweitens*, angesichts der beherrschenden Stellung Greenberg'scher Konzepte, um eine Praxis mit Computern als künstlerische auszuweisen, auf ein *Medium* reflektiert werden, also war es notwendig, den Computer als ebensolches zu verstehen.¹⁷ Noll argumentiert ähnlich wie Greenberg:

The resistance of the canvas or its elastic give to the paint-loaded brush, the visual shock of real color and line, the smell of the paint, will all work on the artist's sensibilities. [...] So it is that an artist explores, discovers, and masters the possibilities of the medium.¹⁸

Daran schließt sich die Frage an, welche Möglichkeiten und Widerstände das Medium Computer in der künstlerischen Arbeit entfaltet, denn „Computers are a new medium. They do not have the characteristics of paint, brushes, and canvas“.¹⁹ Noll bemerkt, dass das Neue des neuen Mediums Computer nun darin besteht, die spezifischen Prozesse, die andere Medien auszeichnen, im Allgemeinen, und die Prozesse der als *Paradigma* künstlerischer Medien verstandenen abstrakten Malerei im Besonderen, mathematisch zu modellieren. In dem Maße, in dem der Computer zur Simulation traditioneller Medien verwendet wird, erscheint er selbst als ein Medium.

Für Noll stellt sich weiterhin die Frage, ob man ausgehend von der Formalisierung existierender Werke mathematisch Kunstwerke generieren kann. Ein Beispiel dafür ist, dass Noll einen echten und einen mathematisch simulierten Mondrian einander gegenüberstellte und durch eine Art ästhetischen Turing-Test feststellte, dass die Mehrheit der Betrachter das Computerbild für den echten Mondrian hielt – ergo schien die Simulation der Malereihaftigkeit der Malerei gelungen (vgl. Abb. 3, 4).²⁰

15 Noll, „Digital Computer“ (wie Anm. 13), S. 91.

16 Greenberg (wie Anm. 9), S. 368 lehnte allerdings auch die Op Art ab.

17 Vgl. Krauss, Rosalind: ‚A Voyage on the North Sea‘. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York 1999, S. 6: „[F]rom the 60s on, to utter the word ‚medium‘ meant invoking ‚Greenberg‘ [...]“. Ob allerdings Noll als Informatiker mit diesem Diskurs vertraut war, muss offen bleiben.

18 Noll, „Digital Computer“ (wie Anm. 13), S. 90. Vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 75, der ganz ähnlich von der „Widerständigkeit [des] Mediums“ spricht.

19 Noll, „Digital Computer“ (wie Anm. 13), S. 90.

20 Die Art des Publikums und seine Zusammensetzung wird genauer erläutert in Noll, Michael: „Human or Machine: A Subjective Comparison of Piet Mondrian's ‚Compo-

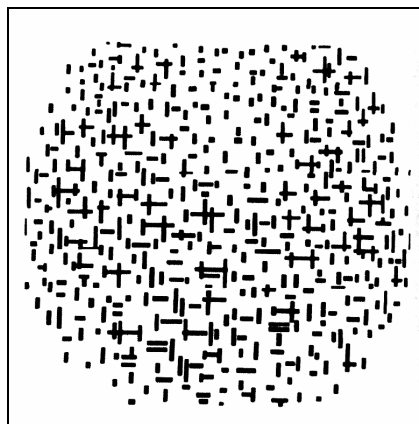


Abb. 3: Piet Mondrian, *Komposition mit Linien*, 1917, aus: Noll, „Digital Computer“ (wie Anm. 13, S. 93).

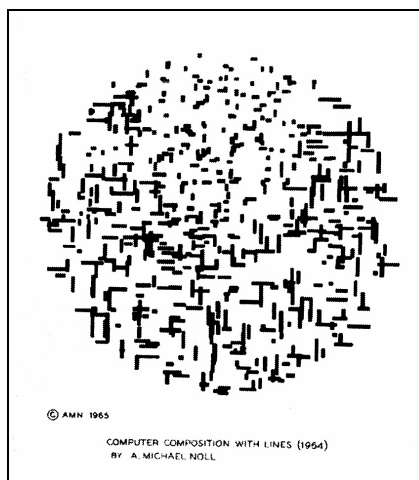


Abb. 4: Michael Noll, *Computer Composition with Lines*, 1964, aus: Noll, „Digital Computer“ (wie Anm. 13, S. 92)

Noll stand mit seinen Überlegungen keineswegs allein. Etwa zeitgleich begannen auch in Deutschland künstlerische Experimente mit Computern, die sich mit (tendenziell) abstrakter Malerei, ihrer Analyse und ihrer Simulation beschäftigten, so z.B. Frieder Nakes/Klee (vgl. Abb. 5, 6).²¹

sition with Lines' (1917) and a Computer-Generated Image“, in: *The Psychological Record*, Bd. 16, 1966, S. 1-10.

21 Vgl. spätere Versuche dieser Art bei: Kirsch, J.L./Kirsch, R.A.: „The Structure of Paintings: Formal Grammar and Design“, in: *Environment and Planning B: Planning and*

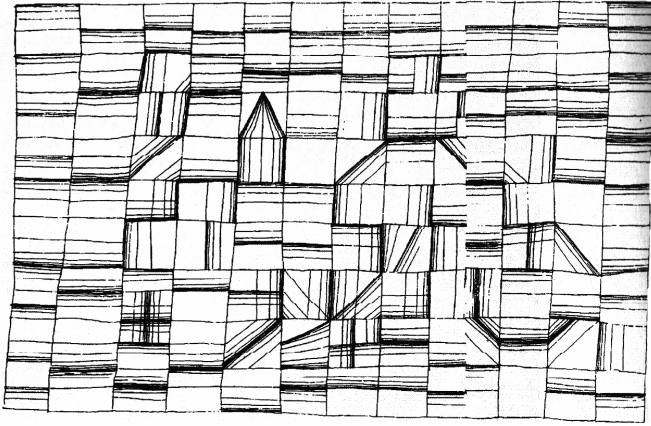


Abb. 5: Paul Klee, *Haupt und Nebenwege*, aus: Piehler, Heike: *Die Anfänge der Computerkunst*, Frankfurt a.M. 2002, Abb. 37.

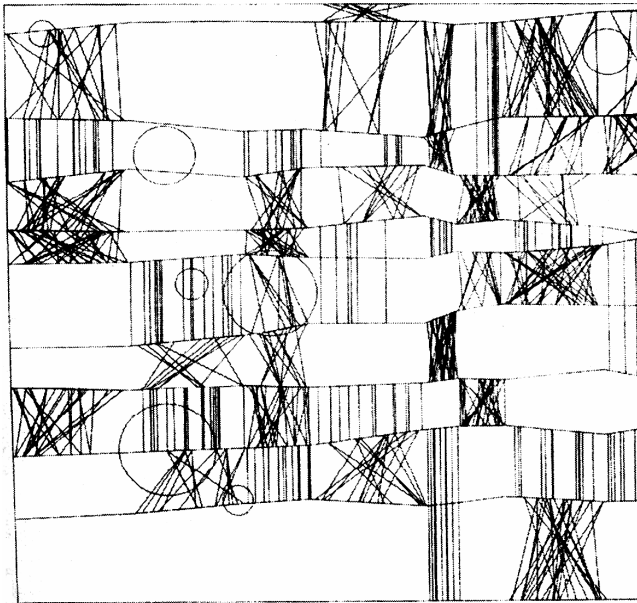


Abb. 6: Frieder Nake, *Klee, 13.9.1965*, aus: Piehler, Heike: *Die Anfänge der Computerkunst*, Frankfurt a.M. 2002, Abb. 38.

Design, Jg. 13, 1986, S. 163-176; Kirsch, J.L./Kirsch, R.A.: „The Anatomy of Painting Style: Description With Computer Rules“, in: *Leonardo*, Jg. 21, Nr. 4, 1988, S. 437-444.

Die deutschen Forscher beriefen sich allerdings stärker auf die Informationsästhetik. In den verschiedenen Positionen dieses Ansatzes ging es – sehr verkürzt gesagt – darum, exakte, mathematisch anschreibbare Maße für das ‚Ästhetische‘ zu finden,²² um dann mithilfe dieser Erkenntnisse und mit Rechenmaschinen ästhetische Objekte synthetisieren zu können.

Die Gedanken Nolls und anderer verweisen insgesamt auf eine grundsätzliche Eigenschaft des Mediums Computer, nämlich approximativ alle anderen Medien sein zu können – und zwar entweder dadurch, dass die Eigenschaften der technischen Dispositive vermessen und simuliert, oder dadurch, dass die resultierenden Signale (Töne, Bilder etc.) gesampelt und als Material verwendet werden.²³ Im Übrigen sind die in den 1960er Jahren entwickelten Verfahren zur digitalen Bearbeitung von gesampeltem fotografischem Bildmaterial die direkten Vorläufer des 1990 erstmals erschienenen Programms *Adobe Photoshop* – einer Bildbearbeitungssoftware, die nicht nur Sasse, sondern auch viele andere gegenwärtige KünstlerInnen einsetzen.

II DAS VERSCHWINDEN DES MODERNISMUS UND SEINE DIGITALE WIEDERKEHR

Auffällig ist, dass das Greenberg'sche Paradigma der Medienreflexion ab etwa Mitte der 1960er Jahre erlosch, um einer gerade an Intermedialität und dem Zitat orientierten ‚Postmoderne‘ Platz zu machen, um dann aber ausgerechnet in den jüngeren Diskussionen um die künstlerischen Potenziale digitaler Medien wieder aufzutauchen.

Greenbergs Programm einer selbst-analytischen Reduktion der Malerei und anderer Kunstformen²⁴ verfiel zu Beginn der 1960er Jahre allmählich in Problemen, denn bald schon drohte die selbst-analytische Reduktion der Malerei die Grenze zu überschreiten, jenseits derer „ein Bild kein Bild mehr ist, sondern zu einem beliebigen Objekt wird“ und die nicht zu überschreiten, sondern „einzuhalten“²⁵ Greenberg gefordert hatte. Die unbemalte Leinwand als Bild rückte in

22 Vgl. Benses Formulierung des „ästhetischen Maßes“, das sich als Quotient des Ordnungsmaßes und des vom Material des Kunstwerkes abhängigen „Komplexitätsmaß“ bestimmt, vgl. Bense, Max: „Einführung in die Informationsästhetik“, in: Ronge, Hans (Hrsg.): *Kunst und Kybernetik. Ein Bericht über drei Kunsterziehtagungen Recklinghausen 1965 1966 1967*, Köln 1968, S. 28-41, hier S. 31. Die Idee einer mathematischen Formalisierung des Ästhetischen reicht weit zurück – hier seien nur die Zentralperspektive, die Proportionslehre, der goldene Schnitt etc. genannt, vgl. Kittler, Friedrich: *Kunst und Technik*, Basel 1997.

23 Vgl. zu Simulation und Sampling (zumal fotografischer Daten) Schröter, Jens: „Das Ende der Welt. Analoge und Digitale Bilder – mehr oder weniger Realität?“, in: Schröter, Jens/Böhnke, Alexander (Hrsg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung* (Medienumbrüche 2), Bielefeld 2004, S. 335-354.

24 Zur Skulptur vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 255ff.

25 Greenberg (wie Anm. 9), S. 272f.

den Bereich des Möglichen.²⁶ Letztlich entstanden neue Entwicklungen wie die Minimal Art, die das Schwergewicht von der Medienspezifik weg verschoben: „Mindestens die Hälfte der besten neuen Arbeiten, die in den letzten Jahren entstanden sind, gehören weder zur Malerei noch zur Skulptur“ war der erste Satz des Aufsatzes „Specific Objects“ des Minimal-Künstlers Donald Judd.²⁷ Schließlich erschienen neue Technologien in der Kunstszene – vor allem Video –, die laut Rosalind Krauss das Konzept der Reflexion des Mediums als Grundlage von Kunst zum Verschwinden brachten, weil Medien wie Video in zu disparate Praktiken involviert seien.²⁸ De Duve hat diese Verschiebung in den 1960er Jahren als Verlagerung von *spezifischen* (also auf Medienspezifik gerichteten) zu *generischen* (also im Fahrwasser Duchamps auf den Status von Kunst überhaupt gerichteten) Fragen beschrieben.²⁹ So blühten in den 1970er und 1980er Jahren Formen von Kunst auf, die mit jedem medienreflexiven Purismus gebrochen hatten und stattdessen mit multi- und intermedialen Strategien arbeiteten – oft in Form von ‚Installationen‘.³⁰ „As is typical of what has come to be called postmodernism, this [...] work is not confined to any particular medium.“³¹ In der Folge ging Greenbergs Rolle als Kritiker zurück, ja er wurde geradezu zum Feindbild.

Nach dem scheinbar vollständigen Kollaps des Greenberg-Paradigmas ist es durchaus etwas überraschend, dass die Medienreflexion bei neueren, mit Computern arbeitenden Künstlern wieder eine wichtige Rolle spielt. Die Anmerkungen zu Sasse wurden schon erwähnt, aber auch Thomas Ruff bemerkt in Hinblick auf seine digital bearbeiteten Pornofotos aus dem Netz, die *nudes*: „Wenn ich mit einem bestimmten Medium arbeite, dann will ich dieses Medium auch im Bild reflektieren“.³² Im Vorwort zu seinem Buch *net.art 2.0* von 2001 bezieht sich Tilman Baumgärtel explizit auf Greenberg, um den künstlerischen Status der Netzkunst über ihre selbstreflexiven Verfahren zu legitimieren.³³ Auch an noch unvermuteterer Stelle findet sich ein modernistisch anmutendes Argument in Bezug auf Medienreflexivität in der Computerkunst – nämlich bei Friedrich Kittler:

26 Vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 331. Siehe dazu Fried, Michael: „Art and Objecthood“, in: *Artforum*, Jg. 5, Nr. 10, S. 12-23, hier S. 23.

27 Judd, Donald: „Spezifische Objekte“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995, S. 59-73, hier S. 59.

28 Vgl. Krauss (wie Anm. 17), S. 30ff.

29 Vgl. De Duve, Thierry: *Kant nach Duchamp*, München 1993, S. 193ff.

30 Was Greenberg natürlich kritisierte, vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 446ff.

31 Crimp, Douglas: „Pictures“, in: *October*, Nr. 8, 1979, S. 75-88, hier S. 75.

32 Ruff, Thomas: „Suchmaschinen. Ein Interview von Susanne Leeb“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 36, 1999, S. 71-75, hier S. 75.

33 Vgl. Baumgärtel, Tilman: [*net.art 2.0*] *Neue Materialien zur Netzkunst*, Nürnberg 2001, S. 14-23.

Dem Normengeflecht gegenüber kommen aber auch jene selbsternannten Künstler, die im Radio Radiokunst oder auf dem Computer Computerkunst versprechen, immer schon zu spät. Das Medium als durchstandardisiertes Interface hat, lange vor jeder Einzelproduktion, nicht bloß diejenigen Entscheidungen bereits getroffen, die einstmals im freien ästhetischen Ermessen von Künstlern oder Handwerkern lagen, sondern eben auch Entscheidungen, deren Effekte die Wahrnehmung gar nicht mehr kontrollieren kann. [...] Und solange die selbsternannten Medienkünstler, statt die Normungsausschüsse zu besetzen und das heißt an den elementaren [...] Voraussetzungen ihrer Produktion zu rütteln, diese Voraussetzungen einfach hinnehmen, liefern sie auch nur Eigenreklamen der jeweils herrschenden Norm.³⁴

Kittlers Forderung, an den ‚Voraussetzungen der Produktion‘ zu rütteln, ist doch lesbar als eine andere Formulierung der Grundthese Greenbergs, dass Kunst sich durch Reflexion und Analyse der medialen Grundlagen definiert. Greenbergs Argument, dass der Illusionismus in der Malerei den Effekt, wenn nicht gar den Zweck gehabt habe, „das Medium zu verleugnen“³⁵, taucht in der harschen Kritik, die Kittler an den benutzerfreundlichen Oberflächen und der sich rasch ausbreitenden ‚digitalen Bildkultur‘ übt, wieder auf.³⁶

Eine Konsequenz dieses medientheoretisch reformulierten Modernismus³⁷ müsste also sein, dass eine Computerkunst die illusionistischen Konventionen der Oberflächen immer weiter abzutragen hätte, um schließlich die technologischen Grundlagen ihres Mediums zu reflektieren. Doch bei Computern ist es eben problematisch, wo genau die ‚Oberflächen‘ als bloß metaphorische oder gar verstellende Repräsentationen aufhören und wo die ‚eigentliche‘ technologische Basis beginnt.³⁸ Müssten also Künstler nicht nur handelsübliche Software, höhere Pro-

34 Kittler, Friedrich: „Gleichschaltungen. Über Normen und Standards der elektronischen Kommunikation“, in: Faßler, Manfred/Halbach, Wulf (Hrsg.): *Geschichte der Medien*, München 1998, S. 255-268, hier S. 261.

35 Greenberg (wie Anm. 9), S. 267.

36 Kittler (wie Anm. 34), S. 255.

37 Möglicherweise beruht der modernistische Einschlag Kittlers auf seiner intensiven Rezeption von Michel Foucault. Dieser hatte 1967-1971 eine Reihe von Vorträgen gehalten, die transkribiert in dem Büchlein *Die Malerei von Manet*, Berlin 1999 in Deutsch veröffentlicht wurden. Dort hatte Foucault Manets systematische Reduktion der Malerei auf Farbe und Fläche analysiert und gewürdigt – in ganz ähnlicher Weise wie zuvor Greenberg (wie Anm. 9), S. 67 und 436. Greenberg bemerkt dort, dass mit Manet „die modernistische Malerei dann definitiv beginnt“. Ob Kittler bei seiner Abfassung von „Gleichschaltungen“ (wie Anm. 34) Foucaults Text kannte, ist mir nicht bekannt (er verweist jedenfalls nicht darauf). Die *Dits et Écrits* enthalten den Text nicht, er wurde erstmals 1996 in Italienisch veröffentlicht.

38 Tholen, Georg Christoph: „Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität“, in: Tholen, Georg Christoph/Schade, Sigrid (Hrsg.): *Konfigurationen / Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 15-34, hier S. 21: „Der Computer als Medium existiert

grammiersprachen, ja Assembler, insofern es sich dabei schon um konventionalisierte Oberflächen handelt, zurückweisen, sondern auch die Rechnerarchitektur neu erfinden und das Binärsystem ablehnen?³⁹ Das wäre, als ob man von Malern verlangen würde, Chemieunternehmen zu gründen, um neue Farben zu synthetisieren.⁴⁰

Gegenüber dieser extremen Position könnte man aber gerade betonen: Es gibt keine Spezifik des universellen Mediums, außer der, mathematisch alle anderen Spezifiken näherungsweise wiederholen und dadurch von ihren materialen Bedingungen ablösen zu können.⁴¹ Die *Ablösung der Medienspezifik von ihrer Materialität* bedeutet, dass z.B. bei einer virtuellen Fotokamera⁴², da diese ja ein mathematisches Gebilde ist, beliebig alle Parameter auch über das physikalisch Mögliche hinaus verändert werden könnten – in diesem Sinne wäre eine Analyse und Reflexion der medialen Bedingungen der Fotografie *auf neue und radikale Weise* möglich. Und diese Radikalisierung der Möglichkeiten zur Reflexion des ‚Medienspezifischen‘ im Raum des Virtuellen mag ein Grund sein, warum in der Arbeit mit digitalen Medien ein fast Greenbergianischer Imperativ zur Selbstreflexion wieder eine so große Rolle spielt.

Greenbergs Idee des Mediums taucht – in einer Zeit, in der „photography can only be viewed through the undeniable fact of its own obsolescence“⁴³ – auch im theoretischen Diskurs wieder auf. Bei Rosalind Krauss hat er in jüngerer Zeit eine kritische Würdigung erfahren, insofern sie gegen die – wie sie sagt – Mode der inter- und multimedialen Installationen die Notwendigkeit hervorhebt, „to

gleichsam nur, indem er sich von sich selbst unterscheidet, will sagen: sich in all seinen *interfaces*, seinen programmierbaren Gestaltungsweisen und Benutzer-Oberflächen verliert, also seine ‚eigentliche‘ Bedeutung aufschiebt. Das digitale Medium ek-sistiert in seiner vielgestaltigen Metaphorizität.“

- 39 Denn dass heutige Computer binäre von Neumann-Maschinen sind, ist historisch kontingent und insofern Konvention, vgl. Schröter, Jens: „Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?“, in: Schröter/Böhnke (wie Anm. 24), S. 7-30, hier S. 11-12.
- 40 Vgl. De Duve (wie Anm. 29), S.148ff. zu Duchamps früher Kritik, dass (in der Regel) Maler auf industriell gefertigte Farben zurückgreifen müssen und insofern jedes Gemälde eine Art *ready-made* sei.
- 41 Vgl. Noll, „Digital Computer“ (wie Anm. 13), S. 93, der schon früh zum Computer bemerkte: „This is an active medium with which the artist can interact on a new level, freed from many of the physical limitations of all other previous media“ (Hervorheb., J.S.). Neue physische Limitationen ergeben sich hinsichtlich der Hardware, die jedem Rechenprozess zugrunde liegt und z.B. durch den ‚von Neumann-bottleneck‘ die Rechengeschwindigkeit begrenzt, was bei der Simulation hochkomplexer Phänomene eine entscheidende Rolle spielen kann.
- 42 Vgl. Schröter, Jens: „Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern“, in: *Fotogeschichte*, Jg. 23, H. 88, 2003, S. 3-16.
- 43 Krauss, Rosalind: „Re-Inventing the Medium“, in: *Critical Inquiry*, Nr. 25, 1999, S. 289-305, hier S. 289. Krauss verweist später im Text auf die Ursache dieser Obsoleszenz der Fotografie: „[B]y the early 1980s [...] tourists would be toting camcorders, signalling that first video and then digitalized imaging will replace photography altogether as a mass social practice“ (S. 296).

reclaim the specific from the deadening embrace of the general“⁴⁴. Sie sieht in der Arbeit von James Coleman, William Kentridge u.a. das Bemühen, unter Rekurs auf medienhistorisch ‚antiquierte‘ Techniken (Dia-Show bei Coleman; gezeichnete Animation, 16-mm-Film bei Kentridge) ein spezifisches Medium ‚neu zu erfinden‘, aber in einer Weise, die den ‚differentiellen‘ Charakter des Mediums betont.⁴⁵ Sie beruft sich dabei auf Benjamin und argumentiert, dass solche ‚Neu-Erfindungen‘ utopische Potenziale der verwendeten Technologien freisetzen könnten, Potenziale, die gerade im Moment der Obsoleszenz einer Technologie nochmals aufblitzen. Auch wenn ihre Argumentation bisweilen dunkel ist, scheinen mir das Konzept einer differentiellen Spezifik des Mediums und der Gedanke einer ‚Neu-Erfindung‘ von Medien in besonderer Weise für das Verständnis der Strategien modernistischer digitaler Kunst fruchtbar zu sein.

Denn es stellt sich die Frage, ob ein eklektisches, multimediales Sammelsurium die tendenzielle A-Spezifität des Mediums Computer modernistisch reflektieren kann und sich nicht vielmehr im Beliebigem verliert. Krauss’ harsche Kritik an der „international fashion of installation and intermedia work, in which art essentially finds itself complicit with a globalization of the image in the service of capital“⁴⁶ trifft diese Praktiken leider allzu oft. Das Spektakel der oft unmäßig teuren und aufwändigen interaktiven und immersiven Installationen scheint manchmal schlicht Werbung für die Fortschritte der Computerindustrie und ein Lob der Technik um ihrer selbst willen zu sein. So ist sie kaum von der Effekthascherei des digital aufgerüsteten Hollywood-Kinos verschieden.⁴⁷

Man sollte besser das Augenmerk auf Arbeiten richten, die im Allgemeinen nicht als Computerkunst gelten. Man müsste beobachten, wie KünstlerInnen mit den Mitteln von Simulation und/oder Sampling (konkreter: mit *Adobe Photoshop*

44 Krauss (wie Anm. 43), S. 305: Sich mit dem Generischen der Kunst auseinanderzusetzen bedeutet, die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst zu thematisieren. Die Auseinandersetzung mit Spezifiken (z.B. der Malerei oder der Skulptur) stößt nicht zu einer so allgemeinen, die Existenz von Kunst an sich betreffenden Frage vor, vgl. De Duve (wie Anm. 29), S. 274.

45 Vgl. Krauss (wie Anm. 17), S. 53: „[T]he specificity of mediums, even modernist ones, must be understood as differential, self-differing, and thus as a layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support.“ Zu Kentridge vgl. Krauss, Rosalind: „The Rock’: William Kentridge’s Drawings for Projection“, in: *October*, Nr. 92, 2000, S. 3-35.

46 Krauss (wie Anm. 17), S. 56.

47 So bemerkt Grau (wie Anm. 1), S. 191 zu der – bei ihm bereits zum ‚Klassiker‘ nobilitierten – Virtual Reality-Installation *Osmose* (1995) von Charlotte Davies: „Die Illusion entsteigt den leistungsfähigen Speichern dreier *Onyx2 Infinite Reality-Silicon-Gra[ph]ics-Workstations*, Supercomputer, die üblicherweise für militärische Simulationen oder Spielfilmsequenzen eingesetzt werden.“ Die Künstlerin war zuvor bei Softimage beschäftigt, dem Unternehmen, welches die aufwändigen Computereffekte für *JURASSIC PARK* (USA 1992, Regie: Steven Spielberg) gestaltete und ‚Künstlerische Direktorin‘ bei Monopolist *Microsoft*. Ihr künstlerisches Anliegen, ein ‚natürliches, intuitives Interface‘ zu erzeugen (S. 192) erscheint mir von den Zielen *Microsofts* kaum verschieden.

u.a.) ihre medialen Grundlagen neu erfinden – quasi in Wiederaufnahme von Nolls Versuchen – und reflektieren. Dabei verfahren die Künstler keineswegs auf die streng quantifizierende und formalisierende Weise, die der Informationsästhetik vorschwebte. Gerade der experimentelle, offene Umgang mit den Möglichkeiten des Computers vermeidet die disziplinatorischen und affirmativen Tendenzen der Informationsästhetik und auch Nolls – also das Ziel, quasi fordistisch das Ästhetische am Fließband herstellen zu können. In diesem Umgang würden die KünstlerInnen zugleich die Potenziale des universellen Mediums zur virtuellen Neu-Erfindung der Medien untersuchen: *Digitaler Modernismus*.

III JÖRG SASSES NEUERFINDUNG DER FOTOGRAFIE AN DEN RÄNDERN ZUR MALEREI

These der vorliegenden Überlegungen ist also, dass Sasses jüngere Arbeiten – wie andere, auf den ersten Blick völlig anders scheinenden künstlerische Ansätze auch – in diesem Feld zu verorten sind. Zunächst einige Anmerkungen zu seiner Arbeitsweise: Ab ca. 1992 begann Sasse in zunehmendem Maße, auf Flohmärkten etc. erworbene, fremde Amateurfotografien am Rechner zu bearbeiten. In einem ersten Sichtungsgang werden manche Fotografien (ca. 10% des Materials) etwas bearbeitet, das sind genau jene Fotografien, die in den jüngsten Katalogen Sasses als *Skizzen* bezeichnet werden. Ein noch weit kleinerer Teil dieser Skizzen wird wiederum sehr ausführlich durchgearbeitet – sie ergeben Sasses großformatige *Tableaus*, von denen im Jahr vielleicht 10 oder 12 Stück entstehen.⁴⁸

Sasses Rekurs auf die Amateurfotografie scheint seine Arbeit in der Tradition der konzeptuellen Kunst zu verorten, die zentral mit ‚amateuristischen‘ Fotografien gearbeitet hat, um durch Aufgriff des „Looks der Nicht-Kunst“⁴⁹ generische Fragen nach dem Status von ‚Kunst überhaupt‘ zu stellen.⁵⁰ Jedoch ist Sasses Anliegen gerade nicht *generisch*, sondern unter Computerbedingungen werden die *spezifischen* Fragen nach Medienreflexion wieder virulent. Fremde Amateurfotos zu wählen, ist dafür sinnvoll – wenn man denn mit Krauss die Spezifität von Medien als ein ‚layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support‘ betrachtet. Denn wo wäre die Erstarrung der Konventionen fester und quantitativ so vorherrschend wie im Feld der Amateurfotografie? Ge-

48 Einen Überblick über die bisher existierenden 127 Tableaus findet man auf Sasses Website, unter <http://www.c42.de/suche.php?gruppe=4&realsize=1>, 06.01.06. Die Tableaus sind mit vierstelligen Zufallszahlen und der Jahresangabe betitelt.

49 Greenberg (wie Anm. 9), S. 366.

50 Vgl. Krauss (wie Anm. 43), S. 294f. Vgl. Wall, Jeff: „Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst.“, in: ders.: *Szenarien aus dem Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hrsg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam/Dresden 1997, S. 375-434, hier S. 410-434.

rade an der Amateurfotografie wird deutlich, was die dominante Auffassung der Fotografie ist.⁵¹

So kann sein Verfahren in mehreren Hinsichten präzisiert werden. *Erstens* wird deutlich, dass es sich um einen veränderten Umgang mit dem Spezifischen handelt. Nicht wird eine bestimmte Spezifik aus den physischen Beschaffenheiten des Mediums einfach abgeleitet,⁵² vielmehr wird die Spezifik ertastet. Sie wird nicht vorausgesetzt, sondern, weil sie virtuell ist, schrittweise auf ihre Grenzen hin befragt. Durch die Bearbeitung werden die Skizzen, die, wie vor allem der Katalog *tableaux & esquisses* von 2005 verdeutlicht, noch stark an den anekdotischen und persönlichen Charakter von Amateurfotos erinnern, langsam malerischen Formen von Bildlichkeit angenähert. Das bedeutet *zweitens*, dass die Skizzen vorsichtig *abstrahiert* werden. Implizit steht also – wie bei Noll und Nake – die abstrakte Malerei Pate, wenn vom Malerisch-Werden der Fotografie bei Sasse die Rede ist.⁵³ Gronert hat die Rolle der „Rhetorik der kunsttheoretischen Diskussion einer abstrakten, selbstbezüglichen Malerei“⁵⁴ für Sasse unterstrichen.

Daher ist es problematisch zu behaupten, dass die Serie der bisher 127 Tableaus von 1993 bis 2005 „keine Typologien und Serien entfaltet und auch motivologisch nicht auf den Punkt“⁵⁵ gebracht werden kann. Sie mag motivisch in der Tat heterogen sein, aber es lassen sich deutlich mindestens drei formale Subgruppen, Serien bestimmen. Diese zeigen sich bereits in jenem Bild, mit dem seine Serie der Tableaus um 1993 beginnt (vgl. Abb. 7).

51 Vgl. Sasse, der bemerkt: „2002 wurden in Deutschland 5,3 Milliarden Papierabzüge produziert, das sind ungefähr 168 Bilder pro Sekunde, Tag und Nacht. [...] Irgendwas muss doch darin stecken! Millionen von Leuten können doch nicht irren! Irgendwas ist doch da dran!“, vgl. Sasse, Jörg: „Bilder–(neu)–Ordnungen. Podiumsgespräch mit Jörg Sasse, Dieter Daniels und Susanne Holschbach“, http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/sasse/, 12.01.06. Zu Sasses bis heute leider unvollendetem Web-Projekt eines „Weltbildarchivs“, das systematisch dem konventionalisierten Bewusstsein der Fotografie auf der Spur ist, vgl. Schröter, Jens: „Archiv – post/fotografisch“, http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/archiv_post_fotografisch/, 12.01.06.

52 Die Sasse durchaus an den Anfang seiner Forschung stellt, vgl. seinen Text „(un)sichtbar“, <http://www.c42.de/jsauf.html>, 06.01.06: „Ein Foto besteht überwiegend aus Papier oder Kunststoff. Wegen seiner geringen Tiefe läßt sich behaupten, daß es zweidimensional ist. Der Geruch eines Fotos ist gering, das Format zumeist rechteckig. Auf der belichteten Seite des Fotos findet sich, mehr oder minder unscharf, ein zweidimensionales Abbild.“

53 Vgl. Udo Kittelmann in Sasse (wie Anm. 4), o.S., der in seinem Vorwort explizit auf Nake verweist.

54 Gronert (wie Anm. 3), S. 59

55 Berg (wie Anm. 4), S. 10.



Abb. 7: Jörg Sasse, *1546*, 1993, 137 x 200 cm, aus: Sasse (wie Anm. 4), o.S.

Das Bild zeigt einen dunkelgrünen⁵⁶ Vorhang, der von der Mitte des linken Bildrandes, wo er jedoch noch hellgelb bzw. in der Mitte dunkelgelb verschattet ist, in einer sanften, gestuften Diagonale zum unteren Sechstel des linken Bildrandes verläuft. Der Vorhang selbst ist in verschiedene hell- und dunkelgrüne Streifen geteilt, die ganz rechts fast in schwarz übergehen. Entlang der Diagonale trifft der Vorhang auf den dunkelgelben Fußboden, der wiederum im untersten Bildbereich von links nach rechts keilförmig anschwellend in ein helles Orange übergeht. An der Kante, wo sich Vorhang und Boden treffen läuft ein schattenhafter etwas dunklerer Streifen von links bis fast zum rechten Rand über Vorhang und Boden. Auf dem Boden spiegelt sich sacht der Vorhang.

Das Motiv scheint zunächst klar und deutlich zu sein – ein Vorhang. Gerade als Beginn der Serie der Tableaus ist dies als Anspielung auf einen Ursprungsmythos der (illusionistischen?) Malerei, den Streit zwischen Zeuxis und Parrhasius, lesbar.⁵⁷ Der motivische Verweis auf die Malerei wird gestützt durch die leichte, alle Details verwischende Unschärfe. Denn der Detailreichtum galt am Beginn der Fotografie im 19. Jahrhundert als Hindernis für ihren Kunstcharakter. Im so genannten ‚Piktorialismus‘ wurden mithin die Weichzeichnung und die Unschärfe eingesetzt, um der Fotografie einen ‚malerischen‘ Charakter zu verleihen.⁵⁸ Mit der Wegnahme der Details tritt der gegenständliche Charakter des Abgebildeten zurück und macht Platz für die formale Aufteilung des Bildes in verschiedenfarbige

56 Bedauerlicherweise sind im Rahmen dieser Publikationen keine Farbbilder möglich – so muss der wichtige koloristische Aspekt von Sasses Arbeit ausgeblendet werden.

57 Vgl. Bann, Stephen: *The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge u.a. 1989.

58 Gronert (wie Anm. 3), S. 58 zur Unschärfe bei Sasse.

Zonen. Komplementär stehen sich das von links Mitte nach rechts unten verlaufende Grün und das von links unten nach rechts, unteres Sechstel nach oben verlaufende Orange gegenüber. Dazwischen ist keilförmig eine dunkelgelbe Zone eingefasst. Grün, Orange und das Dunkelgelb weisen rechts aus dem Bild heraus. Zugleich legen die Streifen, ‚Knicke‘ des Vorhangs ein alle Zonen durchlaufendes vertikales Liniensystem über das Bild. Schließlich scheint das Bild auch noch mit einem mehr oder weniger deutlichen Raster kleiner quadratischer Verdunkelungen oder Aufhellungen überzogen zu sein, welches gegenständlich leicht als „Visualisierung der zugrunde liegenden Pixelstruktur“⁵⁹ verstanden werden kann. Die nach rechts weisenden Diagonalen, das das ganze Bild überlagernde homogen-rhythmische Streifenmuster und das die Arbeit überziehende Raster etablieren bereits in Sasses erstem Tableau drei Strukturprinzipien, die für alle folgenden (bis heute 126) Tableaus im Wesentlichen⁶⁰ gültig bleiben, nämlich: die *Schwerpunktsetzung auf den rechten Teil des Bildes*, das *all-over* und das *Raster*. Zunächst zu den letzten beiden, eng verwandten Prinzipien.

I. ALL-OVER

Die „*all-over*-Struktur“⁶¹ vieler Bilder Sasses spielt direkt auf die Bildlichkeit der von Greenberg geschätzten abstrakten Malerei Pollocks an (vgl. Abb. 1, 8).

59 Gronert (wie Anm. 3), S. 58.

60 ...Ausnahmen bestätigen wie immer die Regel...

61 Kreul, Andreas: „Arbeiten am Bild“, in: Sasse, Jörg: *Arbeiten am Bild*, München 1997, S. 13-19, hier S. 17 bezieht diesen Begriff, der in Zusammenhang mit der Malerei Pollocks geprägt wurde, auf Sasse. Zahlreiche weitere nach dem Prinzip des All Over organisierte Tableaus sind: 4048, 2005; 4284, 2004; 7852, 2004; 1604, 2003; 1860, 2003; 9798, 2002; 2268, 2001; 6478, 2000 etc. Manche dieser Bilder sind stärker horizontal komponiert, z.B. 2896, 2004; 1604, 2003; 4013, 2002 etc.



Abb. 8: Jörg Sasse, 2075, 2003, aus: Sasse, *tableaux* (wie Anm. 2), o.S.

Man sieht ein verschlungenes Gewirr aus roten Linien (Ästen), nach unten und rechts zunehmend von weißen Linien durchsetzt und gelegentlich, aber gleichmäßiger von schwarzen Linien durchzogen. Das Bild hat kein Zentrum (daher *all-over*⁶²), nur zwei relativ vertikale, näher am Blickpunkt liegende rote Äste treten etwas hervor. Ähnlich wie viele der *drip paintings* von Pollock hat das Bild eine nicht genau bestimmbare, leichte Tiefe. Jedoch konfligiert die Anspielung auf das *all-over* Pollocks, der die Ränder des Bildes meist mehr oder weniger respektierte (siehe Abb. 1), mit dem ausschnitthaften Charakter des Bildes. Besonders am rechten Rand wird deutlich, wie die schwarzen Äste aus dem Bild weisen. So konkretisiert sich in diesem Bild die sonst oft eher nebulös konstatierte Arbeit Sasses an den Rändern von Fotografie und Malerei.⁶³ Sie konkretisiert sich unter Rekurs auf das am Anfang der Kunst mit Computern stehende Vokabular des Modernismus (das ‚layering of conventions‘), dessen Duktus der spezifischen Auseinandersetzung mit dem Medium jetzt unter digitalen Bedingungen im Feld der Fotografie neu erfunden werden kann. Abb. 9 zeigt ein weiteres Beispiel für Sasses Rekurs auf das *all-over* – bei dem ebenfalls *all-over* und der zentrifugale Ausschnittcharakter des Bildes in ein Spannungsverhältnis gesetzt werden.

62 Vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 151.

63 Oft wird dieser Bezug auf die Malerei auch nur vage konstatiert, um die Bilder Sasses (unnötigerweise) zu nobilitieren.

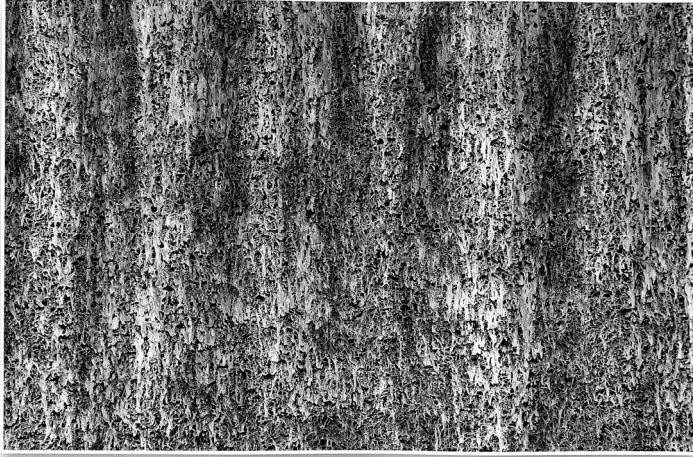


Abb. 9: Jörg Sasse, 3902, 2005, aus: Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 25.

2. RASTER

Die Neuerfindung von Formen des Modernismus zeigt sich auch an Sasses Rekurs auf das Strukturprinzip des *Rasters*. Rosalind Krauss hat das Raster als „emblematisch“ für die „Kunst der Moderne“ und „ihre Feindseligkeit gegenüber der Literatur, dem Erzählen, dem Diskurs“⁶⁴ beschrieben. Insofern Sasses Bilder auch „eine Form der Sprachkritik“⁶⁵ sind, da sie sich dem „Staunen im Visuellen“⁶⁶ hingeben (und natürlich gehört die keine Informationen liefernde Betitelung mit Zufallszahlen zu dieser anti-narrativen Strategie), ist es nahe liegend, auch das Raster des Modernismus neu zu erfinden.

64 Krauss, Rosalind: „Raster“, in: dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 51-66, hier S. 51. Dort auch zahlreiche Bildbeispiele. Vgl. Greenberg (wie Anm. 9), S. 270 dazu, wie die Malerei „in der Absicht, das [...] Literarische auszuschließen“ abstrakt wurde.

65 Gronert (wie Anm. 3), S. 64.

66 Sasse, Jörg: „Scheitern“, in: Sasse (wie Anm. 61), S. 7.

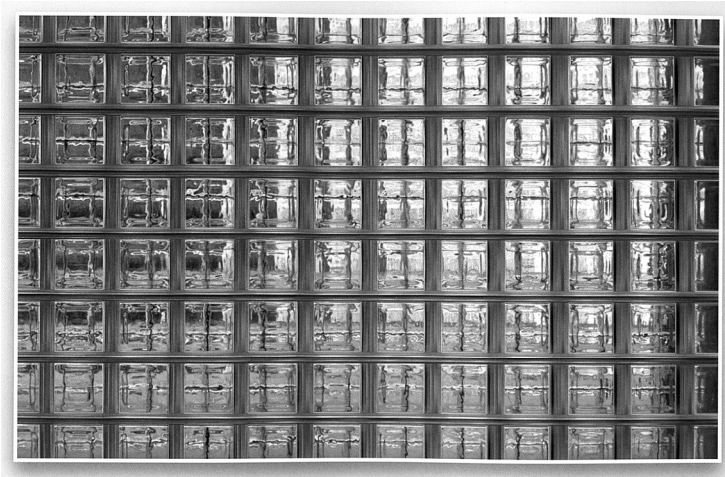


Abb. 10: Jörg Sasse, 8348, 2004, aus: Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 131.

Der Betrachter sieht (vgl. Abb. 10) eine Wand aus Glasbausteinen, zwölf Steine breit und acht Steine hoch. Die Ränder sind jedoch angeschnitten, so dass innerhalb des Bildes eine gesonderte Gruppe von sechs mal zehn unangeschnittenen Quadraten gesehen werden kann. Hinter dem Raster aus Glasbausteinen liegt offenbar ein versetztes weiteres Raster, vielleicht eine Art metallener Zaun, dessen Gitterstruktur durch das Glas verzerrt und gebrochen erscheint. Erst nach dieser massiven Barriere, die das Bild gegen jede Tiefe abzudichten scheint, kommt ein verschwommener Hintergrund, der sich grob in vier verschiedenfarbigen Zonen darstellt: Links das erste Drittel horizontal und zwei Drittel vertikal eine dunkelgrüne Zone, mutmaßlich Durchblick auf Bäume, rechts in der selben Höhe und fast bis an den rechten Rand den Rest des Bildes einnehmend eine cremeweiße Fläche, wahrscheinlich ein Haus. Darunter, durch die Glasbausteine in vier breiter werdende Streifen gebrochen eine hellockerfarbene Zone, vermutlich ein Weg, vor dem sich ein hellgrünes Band, wohl eine Wiese erstreckt. Einige der Glasbausteine links von der Mitte enthalten durch die Lichtbrechung die ganze Bildkomposition nochmals in verkleinerter Form. Krauss schreibt: „Anders als die Perspektive bildet das Raster nicht die Räumlichkeit eines Raums oder einer Landschaft [...] auf der Oberfläche eines Gemäldes ab. Wenn es überhaupt etwas abbildet, dann die Oberfläche des Gemäldes selbst.“⁶⁷ Erneut wird deutlich, wie genau Sasse am Rand zwischen fotografischer und malerischer Bildlichkeit operiert. Denn sein Rückgriff auf die Rasterstruktur der modernistischen Malerei dichtet die Bildfläche „anti-natürlich, anti-mimetisch, anti-real“⁶⁸ ab, um doch einen fotografischen Durchblick auf die Räumlichkeit eines Raumes zu erlauben, bei

67 Krauss (wie Anm. 64), S. 52.

68 Krauss (wie Anm. 64), S. 51.

dem zudem die fotografische Angewiesenheit auf Licht durch die Brechung und Vervielfältigung des Bildes buchstäblich reflektiert wird.

Außerdem schillerte die Rasterstruktur schon in der Geschichte der Malerei zwischen zentripetaler Schließung des Bildes (Verdoppelung der Rahmung im Bild) oder gerade zentrifugaler Öffnung, insofern das Raster scheinbar infinit jenseits der Bildgrenzen fortgesetzt werden kann.⁶⁹ Der Gegensatz wurde aber umso mehr mit Bezug auf den Gegensatz von Malerei und Fotografie diskutiert, insofern der Fotografie zugesprochen wurde, notwendig einen zentrifugalen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen zu liefern, während der Maler ja mit der vorausgesetzten zentripetalen Malfläche beginnen muss (auch wenn er zentrifugale Kompositionen liefern kann). Gerade die Spannung zwischen Verdoppelung des Rahmens um die innere Gruppe aus sechzig nicht angeschnittenen Quadraten und dem schemenhaft hinter der Wand liegenden Außen, thematisiert erneut die Ränder, an denen ‚die Fotografie‘ und ‚die Malerei‘ sich berühren. Weitere Beispiele für Sasses Neuerfindung des modernistischen Rasters zwischen Malerei und Fotografie sind *5610, 2004* und *6276, 2004*.⁷⁰

3. DER GEGENSTAND

Es gibt aber noch eine weitere, dritte Serie in den bislang 127 Tableaus, die sich nicht adäquat mit den Begriffen des *all-over* und des Rasters fassen lässt. Sie umfasst eine ganze Reihe von Arbeiten und ist heterogener als die beiden anderen Serien (daher mag es problematisch sein, sie als *eine* Serie zu benennen). In den Bildern dieser Serie steht meistens ein Objekt (oft z.B. ein Gebäude) im Mittelpunkt, oder genauer: meistens steht das Objekt etwas rechts vom Mittelpunkt bis hin zum rechten Bildrand.⁷¹

69 Vgl. Krauss (wie Anm. 65), S. 60-65.

70 Noch weitere wären: *9790, 2005; 2697, 2005; 5137, 2005; 4302, 2005; 2348, 2005; 6944, 2004* etc. Eine schöne Arbeit, die das Raster und den Vorhang verbindet ist *9161, 2005*.

71 Weitere Tableaus vergleichbarer Art sind *4579, 2003; 2957, 2002; 7988, 2002; 1063, 2001* etc. Auch hier gibt es natürlich andere Fälle, so z.B. *4100, 2003*.

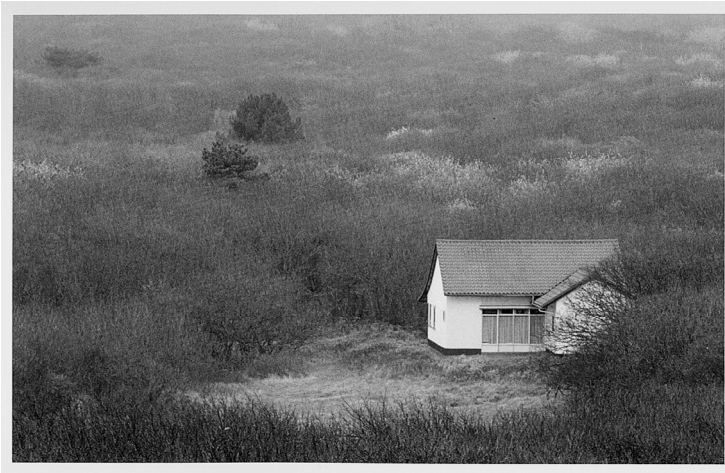


Abb. 11: Jörg Sasse, 8626, 1999, 101 x 159 cm, aus: Sasse (wie Anm. 62), S. 73.



Abb. 12: Jörg Sasse, 6779, 2005, 100 x 180 cm, aus: Sasse, Tableaus (wie Anm. 2), S. 109.

Zwar sind die beiden Tableaus (vgl. Abb. 11, 12) verschieden, das erstere ist eher aus der Aufsicht gegeben, das zweite ist eher in Untersicht gehalten. 6779 hat dadurch eine Horizontlinie, die mit der von links nach rechts sanft aufsteigenden graubraunen Diagonale inmitten des grünen Feldes korrespondiert. Doch in beiden Bildern bildet ein rötliches, besonders in 8626, seltsam isoliert wirkendes Gebäude den Schwerpunkt auf der rechten Bildseite. Die Tendenz zur Schwerpunktsetzung auf den rechten Teil des Bildes ist bemerkenswert, denn Bilder werden in der Regel „von links nach rechts ‚gelesen‘“. Dadurch ist die „rechte Seite [...] die auffälligere“. Dort sei das „Anschauungsgewicht eines Gegenstandes

erhöht“.⁷² Die Kombination aus kontrastiver Farbigkeit (insbesondere bei 8626) und auf rechts gewichteter Komposition führt dazu, den Bildgegenstand geradezu halluzinatorisch *überzubetonen*. So wird er fraglich: Warum steht dieses Haus in 8626 so isoliert da? Was hat Sasse an dem Bild verändert – fehlen vielleicht Zufahrtswege? Warum sieht das Feld in 6779 so glatt und unscharf aus, das Gebäude aber schärfer? Oder täuscht das nur, weil man krampfhaft den Spuren der Bearbeitung nachstellt?

In diesen und verwandten Arbeiten setzt Sasse durch die digitale Bearbeitung weniger die modernistischen Verfahren des *all-over* und des Rasters ein, um die Grenze zwischen fotografischer und malerischer Bildlichkeit zu erkunden, sondern verunsichert den referenziellen Charakter des Bildes. Das funktioniert, weil nicht wirklich klar ist, was eigentlich verändert wurde⁷³ – anders als etwa in den peinlichen Arbeiten von Inez van der Lamsweerde. Der Betrachter wird auf die unruhige Suche geschickt in Bildern, die kompositorisch seinen Blick immer wieder auf einen hervorgehobenen Gegenstand zurückzwingen, ohne doch genau erfahren zu können, um was es sich handelt. Die Abstraktion findet hier eher auf der semantischen Ebene statt – schon die Zufallszahlen als Titel vermeiden Orts- und Zeitangaben; Personen und Schriften, die Rückschlüsse zuließen, sind nur selten zu sehen.⁷⁴ Die Produktion von Referenz stand und steht historisch auf verschiedene Weise Malerei und Fotografie zur Verfügung, auch wenn manchmal alleinig der Fotografie die Fähigkeit zum Verweis auf Reales zugeschrieben wurde. Und genau entlang dieser Grenze bewegt sich Sasse. Statt einfach einen Sachverhalt zu dokumentieren (wie es gelegentlich seinen frühen Interieur-Fotografien nachgesagt wurde), problematisiert der Künstler die Bedingungen und Verfahren von Referenz.⁷⁵ Schon für seine Verbindung des Rasters mit dem Durchblick gilt: „Was mich interessiert [...] ist der Punkt, an dem sich das autonome Bild an der Wand mit dem Verweis auf die gewesene Wirklichkeit trifft.“⁷⁶

IV FAZIT

So changieren Sasses Tableaus zwischen formaler und semantischer Abstraktion und erproben bzw. analysieren variationsreich die Grenze, ab der ein Bild ‚foto-

72 Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin/New York 1978, S. 36-37.

73 In vielen frühen Tableaus sind die Spuren der Nachbearbeitung noch deutlicher, siehe etwa das stärker bearbeitet wirkende 8608, 1996.

74 Vgl. Engler (wie Anm. 3), S. 136 zur „Spannung [...] aus anekdotischer Fülle und abstrakt geklärter Oberfläche“ zwischen Skizzen und Tableaus.

75 Das ist vielleicht Sasses ‚postmodernistischster‘ Zug, wenn – wie Dobbe (wie Anm. 5), S. 200 unterstreicht – die Problematisierung von Referenz ein ‚postmodernes‘ Verfahren ist.

76 Zitiert in Lenger, Hans-Joachim: „Über die Bilder Jörg Sasses“, <http://www.hjlenger.de/>, 12.01.06.

grafisch' oder ‚gemalt‘ wirkt. In gewisser Weise dehnen seine digitalen Eingriffe in die Bilder das im Amateurbild konventionalisierte Fotografische so weit, dass es sich mit (neuerfundenen) Bildformen modernistischer Malerei zu berühren beginnt. Insofern ist es die virtuelle Analyse (und mitnichten ‚Aufhebung‘) der Mediengrenzen, die umso genauer die Grenzmarken des Fotografischen absteckt.⁷⁷ Die merkwürdige Unentschlossenheit der Kommentatoren, ob Sasse nun das Medium Fotografie spezifisch reflektiert oder intermedial die Grenze zwischen Fotografie und Malerei ‚aufhebe‘, findet so eine Erklärung.

Meiner Ansicht nach aber gefährdet der zunehmende Rekurs Sasses auf eigene Fotografien als Vorlagen⁷⁸ die Schlüssigkeit seiner Strategie. Die von ihm selbst erstellten Skizzen aus dem Katalog *Tableaus und Skizzen 2004/2005* wirken im Vergleich zu den fremdbasierten *esquisses* aus dem Katalog *tableaux & esquisses* in Motivwahl und Ausschnitt selbst bereits relativ artifizuell und ‚un-amateurhaft‘.⁷⁹ Doch ist es gerade die abstrahierende Transformation standardisierter und hochkonventioneller Amateurfotos in die strengen und beunruhigenden Tableaus, die das Faszinierende seiner Arbeit ausmacht.

77 Es gibt vereinzelt auch die umgekehrte Bewegung bei Sasse, so wenn er in seinem Tableau *6951, 2001* einen Gemäldeausschnitt bearbeitet, um „im gemalten Bild dessen fotografische Dimension“ (Kreul (wie Anm. 61), S. 19) zu eruieren. Siehe auch sein Tableau *6331, 2003*. So gesehen erfindet Sasse nicht einfach „traditional media“ neu, sondern: „Rather, it concerns the idea of a medium as such, a medium as a set of conventions derived from (but not identical with) the material conditions of a given technical support, conventions out of which to develop a form of expressiveness that can both be projective and mnemonic.“ (Krauss (wie Anm. 43), S. 296).

78 Vgl. Engler (wie Anm. 3), S. 135.

79 Vgl. z.B. Sasse, *Tableaus* (wie Anm. 2), S. 74-75, wo bereits das modernistische Raster zitiert wird. Generell sind seine eigenen Fotos relativ arm an Personen, oft geometrisch komponiert oder wählen für Amateurfotos völlig untypische Ausschnitte.

RADIOAKTIVITÄT

Atomgefahr und Sendebewusstsein im Rundfunk
der 1950er Jahre

VON JUSTUS FETSCHER

[...] wir hören von den japanischen Fischern, die 1954
weit entfernt vom Versuchsfeld durch radioaktive
Substanzen getroffen wurden.¹

Die kommende Bedrohung ist in Sicht. Ihr begegnet ein lyrischer Aufruf:

Eines Tages kommt sie wieder, die ausgerottete Pest.
Der Postbote wirft sie als Brief in den rasselnden Kasten,
als eine Zuteilung von Heringen liegt sie dir im Teller,
die Mutter reicht sie dem Kinde als Brust.//
Was tun wir,
da niemand mehr lebt von denen, die mit ihr umzugehen wußten?
[...]//
Betrachtet die Fingerspitzen! Wenn sie sich schwarz färben,
ist es zu spät.²

Günter Eichs Gedicht *Betrachtet die Fingerspitzen* erschien zuerst 1948 im *Neuen Europa. Halbmonatsschrift für Völkerverständigung*. Sein Appell zur Wachsamkeit bricht sich merkwürdig an der vorwegnehmenden Resignation, mit der es auf einen Indikator weist, der erst nach dem Scheitern aller Vorsichtsmaßnahmen in Erscheinung treten wird. Was von dem Bedrohlichen erwartet werden kann, ist Sichtbarkeit, Lesbarkeit *ex post*. Es soll verteilt werden durch – oder sich verteilen wie – das traditionelle Medium schriftlicher Kommunikation, die Post. Die Stille dieser Postzustellung begleitet allerdings ein akustischer Warnindex: das Rasseln des Kastens beim Briefeinwurf. Günter Eich, der einmal seine Vorliebe für das Hörspiel damit erklärt hat, dass er die Welt eher akustisch denn optisch wahrnehme,³ dachte – und verwendete – Töne vor allem so, wie sie anthropologisch-

-
- 1 Jaspers, Karl: *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen. Politisches Bewußtsein in unserer Zeit*, München 1958, S. 18.
 - 2 Eich, Günter: „Betrachtet die Fingerspitzen“, in: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. v. Axel Vieregg/Karl Karst, Bd. I, Frankfurt a. M. 1991, S. 449. Erstdruck: *Neues Europa. Halbmonatsschrift für Völkerverständigung*, Jg. 3, H. 13, 1948; dann in Eich, Günter: „Untergrundbahn“ [1949], in: *Gesammelte Werke*, Bd. I, S. 73; leicht verändert auch in „Botschaften des Regens“ [1955], ebd., S. 100f.
 - 3 Siehe Eich, *Werke* (wie Anm. 2), Bd. IV, S. 495 u. 503 (Äußerungen Eichs aus den Jahren 1964 und 1965).

evolutionär begründet worden sein mögen: als Warnzeichen. Das Rasseln des Postkastens korrespondiert bei ihm der Klapper des Aussätzigen und Pestkranken,⁴ die er an anderen Stellen evoziert hat. Es signalisiert eine Ansteckung, von der derjenige, der das Signal vernimmt, sich fern halten soll und doch im Akt des Vernehmens schon berührt ist. Eine Ansteckung, die sich verbreiten könnte wie die Schallwellen, die vor ihr warnen. Eichs Gedicht beschwört ein logisch-zeitlich paradoxes Verhängnis. Gedruckt, schwarz auf weiß, antizipiert es die Schwarzfärbung der Finger, um deren Besitzer es geschehen sein wird, wenn sie sich zeigt. Vergeblich-prophetisch mahnend, im intensivsten Präsenz der Befehlsform, verspricht es eine dunkle Zukunft, die nicht zu bewältigende Wiederkehr des Vergangenen sein soll: der ausgerotteten Pest, des schwarzen Tods. Wäre das Gedicht von Karl Kraus, man könnte denken, es ziele auf den Selbstmord der zeitunglesenden Welt.

Die sinnlichen Konkreta, die Reminiszenzen, die ästhetischen – sichtbaren, lesbaren, hörbaren – Warnsignale des Gedichts finden sich in Hans Magnus Enzensbergers *An alle Fernsprechteilnehmer* nur als verweigerte wieder. Bedrohlich ist nun – Enzensbergers Gedicht erschien 1960 – die Unfassbarkeit einer Heimsuchung, die sich im leeren Betrieb der Gegenwart ausbreitet:

Etwas, das keine Farbe hat, etwas,
 das nach nichts riecht, etwas Zähes.
 trieft aus den Verstärkerärmern,
 setzt sich fest in die Nähte der Zeit
 und der Schuhe, etwas Gedunsenes,
 kommt aus den Kokereien, bläht
 wie eine fahle Brise die Dividenden
 und die blutigen Segel der Hospitäler,
 [...], rinnt,
 etwas Zähes, davon der Salm stirbt,
 in die Flüsse, und sickert, farblos,
 und tötet den Butt auf den Bänken.
 [...]//
 In den Staatsdruckereien
 rüstet das tückische Blei auf,
 [...]. Das Plenum ist leer.
 An den Himmel darüber schreibt
 die Radarspinne ihr zähes Netz.//
 [...]//

4 Vgl. Eich, Günter: „Wenn du die Klapper des Aussätzigen hörst“, in: Eich, Werke (wie Anm. 2), Bd. I, S. 75f., und Eich, Günter: „Reise“ (ebd., S. 95). Eichs Hörspiel *Die Brandung vor Setúbal* (1957) nimmt außer dem Motiv der Pestklapper auch die Warnung vor dem Symptom der Pestverfärbung der Fingerspitzen auf (siehe ebd., Bd. III, S. 330 u. 325 bzw. S. 338).

Es ist etwas in der Luft, klebrig
 und zäh, das keine Farbe hat
 (nur die jungen Aktien spüren es nicht):
 Gegen uns geht es, gegen den Seestern
 und das Getreide. Und wir essen davon
 und verleiben uns ein etwas Zähes,
 und schlafen im blühenden Boom,
 im Fünfjahresplan, arglos
 schlafend im brennenden Hemd,
 [...]⁵

Was dieses Etwas sei? Das Gedicht lebt von seiner, auch sprachlichen, Unfassbarkeit. Woran es denken macht, lässt sich dagegen behaupten. Evokativ umschreibt Enzensberger, wie Eich, die atomare Verseuchung, den Abwurf der Bombe, die Atombombenversuche, die seit 1945 und zumal in der Hochzeit des Kalten Kriegs in der Luft liegende Gefahr eines Atomkriegs in Europa. In den Verfehlungs- und Unschärfe-Befunden des Gedichts scheinen die Symptome unverkennbar auf: Kontamination des Wassers, das die Fische tötet, windiges Menetekel in der Luft, Umzingelung des essenden Menschen durch die Nahrungsketten, Übelkeitsgefühl, Brennen der Haut. Die letzte Scheinblüte der Prosperität – der „Butt auf den Bänken“ könnte auch ein Kredithai sein – beschäftigt die Börsen und Parlamente als *business as usual*. Doch dieses Etwas lässt sich, wenn es anzurücken, sich auszubreiten beginnt, weder sinnlich wahrnehmen (das macht es so unreal) noch machträumlich einfrieden (das macht es unlenkbar). Seine Ausstreuung erfolgt medial, genauer gesagt: Einzig die Kommunikationsmedien des 20. Jahrhunderts eignen sich, diese Ausstreuung per Analogie zu erklären: das Radar sowie das Strom- und Telefonnetz. Die „Verstärkerämter“ werden aufgerufen, und das Gedicht heißt: *An alle Fernsprechteilnehmer*. Zu sagen, Enzensberger wolle darauf hinaus, dass sich die atomare Verseuchung wie, ja durch die Medien der Telekommunikation propagiere: sprunghaft schnell, unmerklich, unaufhaltbar wie der so genannte technische Fortschritt – diese Deutung wäre die Reduktion, gegen die das Gedicht seinen Modus der vage-umfassenden Bedrohung behauptet. Die Analogie ist aber keine zufällige, und sie bezeichnet mehr als die gemeinsame Herkunft sowohl der Atomenergienutzung wie des Radars und des Telefons aus einer militärisch dynamisierten technologischen Entwicklung. Sie legt nämlich auch die Auffassung nahe, dass die Medien der Wellenübermittlung – Funk, Radio, Fernsehen – der drohenden Ausbreitung atomarer Verseuchung koextensiv und strukturaffin sind. Der Modus ihrer Verbreitung ist für die menschliche Perzeption unmerklich, erlebbar erst an seiner Wirkung. Rundfunk und atomare Verseuchung: Strahlungsprodukte beides, und beides etymologisch hergeleitet und benannt, das Radium 1898 – und nach ihm die Radioaktivität –, das Radio bald nach

5 Enzensberger, Hans Magnus: *Gedichte 1950-2000*, Frankfurt a. M. 2001, S. 23f. (zuerst in: *Landessprache. Gedichte*, Frankfurt a.M. 1960).

öffentlichen seiner Inbetriebnahme 1920ff.⁶ – nach dem lateinischen *radius*, was Strahl heißt, aber eben auch, geometrisch, Umkreis, Ausstrahlungsweite.

Tatsächlich ist das Hauptgefühl, das in den Nachkriegsjahren die vielzitierte Atomgefahr umgriff, die Angst. Karl Jaspers hatte die Angst mit der atomare Bedrohung korreliert und diese existentiell-politische Situation, die zu einer überpolitischen geistigen Umkehr auffordere, zum Charakteristikum des Zeitalters erklärt.⁷ Dies in zwei Publikationen, deren erste 1956 als Radiovortrag über den Äther und in Druck ging, und deren zweite Aufnahmespuren zeigt, die darauf hinzuweisen scheinen, dass der Philosoph seine Einschätzung der Bedrohung auch aus literarischen Quellen bezog.⁸ Schließlich war auch die Literatur und zumal die Lyrik dieser Jahre voll von (auf die Atomgefahr beziehbaren) Metaphern der Angst.⁹

Zudem galt und gilt nun Angst, dargestellt an der Wirkung von Orson Welles' Produktion des Hörspiels *The War of the Worlds* in den USA des Jahres 1938, als eines der Definitionsmerkmale des Mediums Radio und seiner Rezeption.¹⁰ Es ist die Angst der Nachrichtenbedürftigen, die von den turnusmäßig wiederkehrenden Radionachrichten routiniert beruhigt, aber auch gestundet und genährt wird. Die Angst der Hörerphantasien, die sich der bloßen Auditivität der Sendungen anheimgeben, ohne sie durch eigenen Augenschein zugleich gegenständlich, sichtbar-räumlich vor sich zu haben, dadurch in der dreidimensionalen Welt überprüfen zu können. Dieses mediale Spezifikum des Radios, aus dem viele Radiotheoretiker eine fundamentale Verwandtschaft zumal des Hörspiels mit den Genres, Stilen und Verfahren des Surrealen und Phantastischen abgeleitet haben, begründet zugleich auch die enge Relation von Radiodiffusion und Angst. Was zumal die Deutschen der 1950er Jahre vom Stand der weltpolitischen und technologischen Sensationen wussten, entnahmen sie, zuerst und zumeist, dem Radioprogramm.

6 Reichenbach, Hans: *Was ist Radio?* [Berlin 1924], Reprint, Dessau 2003. Vgl. zuletzt Wolfgang Hagen: *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*, Paderborn 2005, bes. S. 41-44 (Kap. „Radiant Matter“).

7 Vgl. das vielbeachtete Gedicht von W.H. Auden: *The Age of Anxiety. A Baroque Eclogue*, London 1948.

8 Jaspers, Karl: *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen. Ein Radiovortrag*, München 1957 und ders. (wie Anm. 1). Mehrmals bezeichnet Jaspers den gegenwärtigen weltpolitischen Zustand einer gegenseitigen Schreckens-Blockade der Großmächte als „Atempause“ (*Die Atombombe*, S. 47, 91, 95, 107, 120f. u.ö.) – bekanntlich eine emphatische zeitdiagnostische Parole von Wolfgang Koeppens Nachkriegsroman *Tauben im Gras* (1951).

9 Siehe Eggert, Hartmut: „Metaphern der Angst. Zur Lyrik der fünfziger Jahre“, in: Fetscher, Justus u.a. (Hrsg.): *Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik*, Würzburg 1991, S. 177-187, hier S. 183 zu Eichs Gedicht *Augenblick im Juni* und S. 185 zu Ingeborg Bachmanns Poetik-Vorlesung (auch) über Eichs *Betrachtet die Fingerspitzen*.

10 Faulstich, Werner: *Radiotheorie. Eine Studie zum Hörspiel „The War of the Worlds“ von Orson Welles*, Tübingen 1981. Faulstichs Stichworte heißen: ‚Live‘, ‚Auditivität‘, ‚Illusion‘, ‚Angst‘ und ‚Reihe‘.

Die Korrelation von Radioaktivitätsangst und Radioempfang sei hier an zwei westdeutschen Hörspielen der 1950er Jahre zu verfolgen. Bekanntlich ist dieses Jahrzehnt die Blütezeit dieses Genres, das sich nun heftig um seine Anerkennung als literarisches mühte. Diese Bemühungen waren die vom Prestige des Dichters profilierte Kehrseite der synchronen Veränderung im Berufsbild des Schriftstellers, das nunmehr wesentlich vom Schreiben für das Radio geprägt war.¹¹ Der früh kanonisierte Hörspielautor dieser Phase ist Günter Eich. Eichs *Radium* wurde 1951 vom NWDR-Hamburg gesendet, im Jahr darauf auch vom Hessischen Rundfunk.¹² Dessen Programmankündigung schärfte der Hörerschaft bitter-ironisch ein, worum es in dieser Sendung gehen sollte: „Mit Stolz hat man festgestellt, daß die Menschheit in das Atomzeitalter eingetreten ist.“¹³

Die Handlung des Hörspiels ist angesiedelt in den 1920er Jahren. Zu Anfang gibt Marie Curie, die Mitentdeckerin und Namensgeberin des Elements, ein Interview, in dem sie diesem Radium alles zutraut: „wir“, sagt sie, und es bleibt unklar, ob sie die Forscher meint oder die Zeitgenossen und Zukünftigen, „[reißen] an den Schleiern [...], die vielleicht ein neues Weltbild verhüllen [...] während uns die Ängste plagen, welche Dämonen wir erzürnten und welches neue Grauen vielleicht heraufwächst hinter dem Fortschritt der Erkenntnis.“¹⁴

Die Moral der Geschichte ist damit vorweggenommen. Die Geschichte selbst zeigt einen Reigen von Figuren, denen das Radium zum Schicksal wird: Chabanais, einen armen französischen Dichter, der sich beauftragen lässt, eine Zeitungshymne auf die Heilkraft des Radiums zu schreiben, dann Werbefachmann im Radiumwerk Cynac wird, nun endlich soviel verdient, dass er seiner krebserkrankten Frau die bis dahin unerschwingliche Radiumtherapie bezahlen könnte, erleben muss, dass sie stirbt, bevor er ihr davon auch nur berichten kann, schließlich gekündigt wird und Europa Richtung Kongo verlässt. Cynac, der sich im globalen Kampf um die Weltherrschaft auf dem Radiummarkt behauptet, seine Konkurrenten dezimiert, den Preis diktiert, schließlich von der medizinisch-technischen

11 Siehe Schneider, Irmela: „Fast alle haben vom Rundfunk gelebt“. Hörspiele der Fünfziger Jahre als literarische Formen“, in: Fetscher (wie Anm. 9), sowie die Beiträge in: Gendolla, Peter (Hrsg.): *Die Gruppe 47 und die Medien* (MuK/Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation), H. 114/115, Siegen 1997.

12 Die meisten und zuverlässigsten Sendedaten finden sich bei Wagner, Hans-Ulrich: *Günter Eich und der Rundfunk. Essay und Dokumentation*, Potsdam 1999, S. 228f. (NWDR 2 Nord, 21.08.1951), S. 249-251 (HR I, 26.05.1952). – Forschung: Cuomo, Glenn R.: *Career at the Cost of Compromise. Günter Eich's Life and Work in the Years 1933-1945*, Amsterdam/Atlanta, Georgia 1989, S. 110-115 u. 162f; Philpotts, Matthew: *The Margins of Dictatorship. Assent and Dissent in the Work of Günter Eich and Bertolt Brecht*, Oxford u.a. 2003, S. 233-237. Die ausführlichste Befassung mit Eichs Hörspiel auch in seinem Verhältnis zu Brunngrabers gleichnamigem Roman verdanken wir Garraio, Júlia: *Um Lugar para a Poesie. Günter Eich e a Construção da Imagem do Poeta entre 1927 e 1959*, Coimbra 2005, S. 191-202 u. S. 210-224.

13 Zit. n. Wagner (wie Anm. 12), S. 250.

14 Eich, *Werke* (wie Anm. 2), Bd. II, S. 179.

Entwicklung, von der er profitiert hatte, überholt wird. George Purvis, einen Londoner Mediziner, der sein Vermögen opfert, um für seine Klinik ein paar Gramm Radium zu kaufen, dann einen „Umschwung in der Strahlentherapie“¹⁵ herbeiführt, der die Verwendung von Radium durch den Einsatz von Röhren überflüssig macht und dafür mitsamt seiner Klinik von einem Angestellten Cynacs in die Luft gesprengt wird. Bauville schließlich, dem der Radiumwerksdirektor kündigen wollte, der deshalb auf die Idee verfällt, Purvis' Klinik explodieren zu lassen, um gleich nach seiner Tat zu lernen, längst seien andere Mediziner damit beschäftigt, „ähnliche Apparate“¹⁶ wie die von Purvis zu entwickeln, und der bald darauf ins Wasser geht.

Alle also, die sich vom Radium Geld und Gewinn versprochen haben, unterliegen besseren Apparaten, die von Purvis' Einführung von „Kurzwellen und Röntgenstrahlen“¹⁷ ausgehen. Diese Strahlen scheinen die böse-kalkuliert eingesetzten des Radiums zu überwinden. Zugleich fände sich damit die Radiumhymne des Dichters Chabanais überboten in und vom einem Hörspiel, das zu einem mittelbaren Selbstlob, zur Apologie des Mediums Radio und dessen Verwandtschaften mit diesen Kurzwellen und Röntgenstrahlen würde. Aber auch dem Philanthropen Purvis ist kein Glück beschieden. Und Chabanais, der das Radium anfangs beichtet hatte als strahlendes Geheimnis und dem Menschen gegebenes Licht, flüchtet sich am Ende ins Herz der Finsternis. In seinem Abschiedsgedicht sagt er „Lebewohl jenem strahlenden Sterne,/ dem zu dienen auch mein Teil war. [...] wir bewiesen an dir,/ daß wir die Schätze der Erde zu verwalten,/ unmündig geworden sind.“¹⁸

Programmatisches fürs Radioprogramm: Der industriell-technische Fortschritt ist den Subjekten entglitten. Eine Klage, die auf dem Stand der literarisch-medialen Entwicklung vor Einführung des Radios bleibt, dessen Komplizenschaft mit dem, wovor sie warnt, nicht selbstkritisch durchzureflectieren vermag. Momente von Eichs Hörspiel-Handlung erinnern an Georg Kaisers *Gas*, Momente seiner chorischen Visionen an Dramen Tollers und selbst Brechts. Von dem Zeitungsjournalisten, der Marie Curie interviewt, über das Feuilleton, das Chabanais' Radiumhymne druckt und das „Illustrierte Radio-Magazin“¹⁹, für das er weiter schreiben soll, bis zur Orientierung von Chabanais' Lebenswegs an dem Roman Joseph Conrads bleibt dieses Hörspiel ein literarisch dominiertes. Tatsächlich basiert es auf einem 1936 erschienenen gleichnamigen Roman Rudolf Brunngrabers und wurde in einer ersten Fassung im Jahr darauf vom Reichssender Berlin urge-

15 Eich, *Werke* (wie Anm. 2), Bd. II, S. 179.

16 Eich, *Werke* (wie Anm. 2), Bd. II, S. 191.

17 Eich, *Werke* (wie Anm. 2), Bd. II, S. 193.

18 Eich, *Werke* (wie Anm. 2), Bd. II, S. 194.

19 Eich, *Werke* (wie Anm. 2), Bd. II, S. 184.

sendet.²⁰ Insofern übt es doch Selbstkritik, aber nicht zuvörderst eine auto-mediale, sondern eine dichterisch-autobiographische. Der sich den Zeit- und Zeitungswünschen anbietende Lyriker Chabanais ist auch ein Selbstporträt des Dichters Eich, der 1933-1939 zu einem der erfolgreichsten Funkautoren des ‚Dritten Reichs‘ geworden war.²¹ Während sich Chabanais zu einer Hymne auf das Radium hergab, sind Eichs Rundfunkarbeiten dieser Zeit immer wieder auch Hymnen im, Hymnen auf das gleichgeschaltete Radio der Reichssender.

Der in Wien geborene Rudolf Brunngraber (1901-1960) war in seiner Jugend mit Nietzsche wie mit den Positionen der österreichischen Linken (Otto Neurath) in Berührung gekommen. Um die Jahreswende 1932/33 hatte er einen vielbeachteten Roman über die Übermächtigung des kleinen Einzelnen in den makroökonomischen Konjunkturen der Weltwirtschaft veröffentlicht: *Karl oder das 20. Jahrhundert* – bis heute die am häufigsten nachgedruckte und literarhistorisch höchstgeschätzte seiner Schriften.²² Danach entwickelte er ein erzählerisches Schreibprogramm, das von einer großen Schwäche für starke Stoffe zeugt. Seine Romane handeln von Substanzen, deren Entdeckung, Förderung, Produktion, Kommerzialisierung und Nutzung konflikthafte Knotenpunkte der neueren technisch-ökonomischen Entwicklung darstellen. Diese Serie beginnt eben mit *Radium*, jenem *Roman eines Elements*, der zuerst 1936 in Berlin erschien und dort binnen sechs Jahren an die 86.000 mal verkauft wurde.²³ Dieser Erfolg hielt nach 1945 an. Zwei 1948 erschienenen österreichischen Neuauflagen des Buches folgte im August 1950 eine im Verlag der Erstpublikation: *Radium* erschien als achtes *rororo*-Taschenbuch. Rowohlt's Werbetrömmeln vermeldeten, dieser „Tatsachenroman“ sei bereits „in zwölf Weltsprachen übertragen“ und handle vom „Anbruch einer neuen Epoche: des Atomzeitalters.“²⁴

20 Daten zur Sendung des Reichssenders Berlin vom 22.09.1937 bei Wagner (wie Anm. 12), S. 179-181.

21 Vgl. Cuomo (wie Anm. 12), S. 110-114; Vieregg, Axel: *Der eigenen Fehlbarkeit begegnet. Günter Eichs Realitäten 1933-1945*, Eggingen 1993, S. 25, 49 u. 71f.; ders.: „Die Historie als Widersacherin der Poesie“, in: Vieregg, Axel (Hrsg.): *Unsere Sünden sind Maulwürfe. Die Günter-Eich-Debatte*, Amsterdam/Atlanta, Georgia 1996, S. 131-136, hier S. 132; Philpotts (wie Anm. 12), S. 242f. u. 250f.

22 Brunngraber, Rudolf: *Karl und das 20. Jahrhundert. Roman*, Frankfurt a.M. 1933 (ausgeliefert Mitte Dezember 1932). Zu diesem Roman vgl. zuletzt Schmidt-Dengler, Wendelin: „Statistik und Roman. Über Otto Neurath und Rudolf Brunngraber“, in: ders.: *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Wien u.a. 2002, S. 82-91. Zu Brunngraber s. auch Fuchs, Christoph: „Rudolf Brunngraber (1901-1960)“, in: *Literatur und Kritik*, Nr. 32, H. 317/318, 1997, S. 103-109. Nicht zugänglich war mir die Arbeit von Schneider, Ursula: *Rudolf Brunngraber. Eine Monographie*, Universität Wien 1990 (Diss.).

23 Brunngraber, Rudolf: *Radium. Roman eines Elements*, Stuttgart u.a. 82.-86. Tsd. 1942.

24 Brunngraber, Rudolf: *Radium. Roman eines Elements*, Hamburg 1950 (*rororo*-Taschenbuch, 8), Rückseite Vorsatzblatt: „Zu diesem Buch“. Nachgewiesen fand ich Übersetzungen ins Tschechische (Prag 1936), Englische (London 1937, New York 1937), Italienische (Mailand 1937), Norwegische (Oslo 1937), Schwedische (Stockholm 1938),

Tatsächlich bot Brunngrabers Buch sowohl die Zeitdiagnose wie die Moralität an, die dann auch 1951 in der aktualisierenden Wiederankündigung der Eich'schen Hörspielbearbeitung anklingen. Die „zivilisatorischen Möglichkeiten, die wir mit der Atomenergie in Händen hätten“, so spekuliert eine Figur des Romans, als dessen Handlung die frühen 1920er Jahre erreicht, „wären, würden wir nicht schon so weit sein, ganz bestimmt das Ende der Menschheit“.²⁵ Doch niemand scheint auf diese Mahnung hören zu wollen. Die Lehre der Romanfabel ist dementsprechend. An den 17 Arbeiterinnen, die in Cynacs Radiumwerk tödlich verseucht werden, erweist sich das Element als selbsttätig-überlegendes. Radioaktivität siegt über menschliche Planung: „Es war, als bewiese das rächend sich erhebende Element, wie schlecht die Menschen die ihnen anvertraute Erde verwalteten.“²⁶

Dass Brunngrabers Roman die globale Verbreitung erst des Wissens, dann des propagandistischen Kampfes um das Radium den Printmedien (fach- und populärwissenschaftlichen Zeitschriften, „Zeitungen, Gelehrtenarbeiten, amtlichen Enunziationen, Statistiken“²⁷, Anzeigen, Werbeschriften, Telegrammen usw.)²⁸ zuschrieb, ist historisch im Medienverbund der Jahre 1898-1920 (noch) angemessen und erklärbar auch aus der Medienaffinität des gedruckten Romans mit anderen Druckerzeugnissen, die sich leicht in ihn integrieren lassen. Seltsam mutet dagegen an, dass Eichs Hörspiel zwar diese Verflechtung der Radiumspublizität mit den genannten Printmedien übernehmen wird, aber nicht die bei Brunngraber begegnenden Reflexionen zur Strahlenkontinuität des Radiums mit dem Radio. Das scheint eine Konsequenz der (wiederum hörspielgemäßen) Reduktion des Roman-Plots, aus dem Eich die beiden wichtigen Brüder der Antagonisten Pierre Cynac und George Purvis eliminiert.

Georges Bruder Francis nämlich entwickelte bei Brunngraber eine medizinisch-physikalische Weltformel, die eine Schwingungskontinuität zwischen den radioaktiven Strahlungen und den Wellen der Rundfunkübertragung behauptete:

Er hatte Radioapparate gesehen. Jene Erfindung, die man, solange der Krieg dauerte, nicht der Öffentlichkeit übergab. Und sein physikalisches Denken hatte damit eine neue Art elektromagnetischer Wellen kennengelernt. Eine neue Art elektromagnetischer Wellen neben denen des Lichts, der Wärme, der ultravioletten Strahlen, der Röntgenstrahlen, der Gammastrahlen des Radiums. [...] Das [W]esentliche [...] war, daß so Verschiedenes wie Licht und Radiowelle, wie Wärme, Röntgenstrahlung und Radioaktivität das [G]leiche darstellten, nämlich

Ungarische (Budapest 1938), Dänische (Kopenhagen 1939) und Spanische (Barcelona 1943).

25 Brunngraber, Rudolf: *Radium. Roman eines Elements*, Berlin 1936, S. 83.

26 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 381. Vgl. S. 385 u. 392.

27 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 225.

28 Siehe Brunngraber (wie Anm. 25), S. 46, 61, 224, 239, 249, 316f., 342, 374ff. u.ö.

schwingende Energie, die sich verschieden manifestierte. Was für ein Aufschluß, zumal wenn man bedachte, daß nicht nur das Radium radioaktiv war.²⁹

Wenn Eich diese erstaunliche Passage nicht in sein Hörspiel aufnahm, dann vielleicht auch deshalb, weil sich in Medien gegen ihren Hang zur Selbstreferenzialität eine gleichermaßen medienspezifische Betriebsblindheit auflehnt. Zudem ist die eben zitierte Überlegung Francis Purvis' bei Brunngraber nur der Ausgangspunkt eines geradezu pan-radiologischen Denkens, das den Konnex zwischen Radiumstrahlen und Rundfunkwellen ins Kosmische aufhebt. Francis Purvis' Auffassung des Krebses bringt das Organische mit dem Anorganischen, das Physische mit dem Physikalischen, menschliche Organe und technische Effekte in eine so enge Korrelation, dass unmöglich zu entscheiden ist, ob seine Strahlen-Medien-Anthropologie den Menschen auf die Technik oder die Technik auf den Menschen überträgt. Aus der Orientierungsweise der Fledermäuse leitet er ab, „[e]s sprechen sich die Lebewesen, die Zellen, die Organe, dann eben wie Radiosender und Radioempfänger an.“³⁰ Gesundheit sei das „harmonische Schwingungsgleichgewicht aller Zellen“; die zu suchende Krebstherapie müsse darauf zielen, „daß man durch entsprechende elektromagnetische Einrichtungen die Zelle auf ihre Normalschwingung zurückbringt.“³¹ Wie Pierre Cynacs Bruder Gaston, ein Komponist, so erstrebt auch George Purvis' Bruder Francis eine Erlösung der verderbten Menschheit durch Harmonie: „ich werde Krankheiten noch mit Kurzwellen heilen.“³² Doch während Gaston nur mit Mühe davon abgehalten werden kann, wie viele Avantgardisten des frühen 20. Jahrhunderts „in theosophische, adventistische und ähnliche Zirkel hineingezogen zu werden“³³, entwickelt Francis eine eigene „neue Weltlehre“³⁴, der zufolge „das, was bei der anorganischen Natur die Radioaktivität ist, bei der organischen die zelluläre Strahlung ist, also eine Art lebendiger Radioaktivität, die beide aber natürlich“ – natürlich! – „auf eine Urstrahlung zurückgehen.“³⁵

In dieser Urstrahlung funkte demnach alles in alles von je her hinein. Weil eben

alle Wirklichkeit, [...] alle auf Erden uns bekannten Phänomene [...] nichts anderes sind als Manifestationen der *Hochdurchdringlichen*

29 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 280f. Vgl. S. 233.

30 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 286. Vgl. S. 299f.

31 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 300.

32 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 300.

33 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 336. Vgl. Loers, Veit/Witzmann, Pia (Hrsg.): *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian*, Ausstellungskatalog, Ostfildern 1995.

34 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 321.

35 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 321f.

Strahlung. [...] Der Äther, der Raum zwischen den Weltkörpern [...] ist die Zusammenfassung aller schwingenden Kräfte, [...] der Realgrund des Universums, der Urmutterschoß, die immaterielle Protomaterie [...].³⁶

Wem hier schon schwindlig wird, der verkennt, dass der Roman diese Universalstrahlungslehre durch seine Handlung und Beschreibung sowohl überbietet wie relativiert. Das Buch selbst ist ein Geflecht atmosphärischer, persönlicher, sozialer, kultureller, politischer, erotischer usw. Strahlungen, Strahlen, Ströme, Stimmungen, die auf seine Figuren einwirken wie von ihnen ausgehen.³⁷ Wenn Francis sich die Formel von der „geistige[n] Radioaktivität“³⁸ schließlich doch nicht zueigen macht, nähert er sich dem impliziten Wissen des Romans, den nichts so umtreibt wie der Kampf um die ökonomisch-politische Bemächtigung, die mit dem Besitz der materiellen Radium-Vorkommen garantiert scheint. Die Überdeterminierung der Radium-Radio-Radioaktivität und der vielbemühten Behauptung, an den neuentdeckten Strahlungen gehe der Materialismus der Troisième République und generell des modernen Lebens zuschanden,³⁹ bricht sich an der massiven Stofflichkeit des Romans, der nicht Materie als Energie erklärt, sondern die Energien seiner Figuren aus ihrer Jagd nach Materie begründet. Diese Energien sind als allgemeine global, als Suchenergien lokal fokussiert. Dabei verrät Brunngraber die Allgemeinheit der Motive seiner Personen (Gier, Rausch, Entdeckung, Glück) an die Ethnizität, mit der er ihre Charaktere markiert. Die krasseste dieser Bezeichnungen ist das antisemitische Stereotyp, das den amerikanischen Radium-Magnaten Calloun als Shylock-Figur bezeichnen soll.⁴⁰ Diese Figur verkörpert so etwas wie den „Weltjudas“⁴¹ des kapitalistischen Weltmarkts, während ihm zugleich als „Kaftanmensch[en]“⁴² noch ein gewisses (obgleich exotisch karikiertes) Menschentum⁴³ zukommt. Dass dieses Menschentum, als ethisches wie anthropologisches, seinerseits durch historische Konditionierungen sozialer, kultureller und nicht zuletzt medialer Art transformiert, ja allererst formiert werden könnte, konzidiert der Roman nur *implicite*. Sein Autor hat das Thema der globalisierten Vernetzung der Menschheit wie des Menschseins, der

36 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 321.

37 Siehe etwa Brunngraber (wie Anm. 25), S. 273, 289, 293 u.ö. Zur Konjunktur solcher Immaterialitätsvorstellungen zur Zeit der Radium-Entdeckung s. Christoph Asendorf: *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen 1989.

38 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 324.

39 Siehe Brunngraber (wie Anm. 25), S. 54, 60, 231, 287 u. 321.

40 Siehe Brunngraber (wie Anm. 25), S. 310. Vgl. insg. S. 302-311 u.ö.

41 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 168.

42 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 168 u. 302.

43 Brunngraber (wie Anm. 25), S. 315: „sein [scil. Callouns] ganzes Menschentum“.

menschlichen Aisthesis und Sinnesnatur, wieder aufgenommen. Sein erster großer Nachkriegsroman heißt *Der tönende Erdkreis. Roman der Funktechnik*.⁴⁴

Unbelastet von den zwischen Brunngraber und Eich auszumachenden generisch-formalen und lebenswerkgeschichtlichen Verstrickungen ist Wolfgang Weyrauchs *Die japanischen Fischer*, eines der meistbeachteten bundesdeutschen Hörspiele der 1950er Jahre. 1954 berichteten Nachrichten von US-amerikanischen Atomversuchen im Westpazifik, bei denen japanische Inselbewohner kontaminiert wurden. Binnen weniger Monate findet ihr Schicksal ein Echo in Weyrauchs Hörspiel, das am 24. Mai 1955 vom Bayerischen Rundfunk urgesendet wird. In den folgenden sieben Jahren folgen Ausstrahlungen durch den HR, den NDR, den Deutschlandsender (Berlin), Radio Warschau, Radio Prag, Radio Ljubljana, die BBC London, Radio Hilversum, Radio Wien und Radio Rom.⁴⁵

Das bei Brunngraber und Eich anzutreffende Zeit- und Abhängigkeitsverhältnis zwischen literarischer Narration für den Druck und radiofoner Darstellung für den Äther kehrt sich nun um. 1959 erscheint *De japonse vissers*,⁴⁶ ein Roman des Flamen Roger Fieuw – als Romancier beinahe eine Gegenfigur zur skrupellos mit Radium spekulierenden wallonischen Roman- und Hörspielfigur Pierre Cynac. Obwohl Weyrauchs Hörspiel, ausweislich seiner Produktion durch Radio Hilversum, bis in den Sprachraum dieses Autors hineinwirkte, hat Fieuws Text mit dem deutschen nicht viel mehr als ein paar welthistorische Grundzüge des Plots und den Titel gemein. Fieuw (1922-1960) hatte seinen ersten akademischen Abschluss durch eine Arbeit über Knut Hamsun erworben, dann den Titel eines Dr. jur. erworben. Sein belgischer Verlag rühmt *De japonse vissers* als preisgekröntes psychologischen Problemroman, der inhaltliche Kühnheit mit Fachkenntnis verbinde.⁴⁷ Der heutige Leser darf wohl eher von einem Werk der Kolportage sprechen, das nach dem Prinzip der Stoffhäufung verfährt. Prof. Dürkheim, ein mitteleuropäischer Jude, ist vor der Verfolgung durch die Nazis in die USA geflüchtet und hat sich dort den unter strengen Sicherheitsvorkehrungen arbeitenden staatlichen Waffenlaboren verschrieben. An der Schwelle zur Erprobung einer neuen Bombe ängstigen ihn Gewissensqualen. In dieser Angst fließen Elektrizität, Radiowellenübertragung und drohende atomare Verseuchung ebenso zusammen wie sie sich trennen:

44 Brunngraber, Rudolf: *Der tönende Erdkreis. Roman der Funktechnik*, Hamburg 1951.

45 Siehe Weyrauch, Wolfgang: *Dialog mit dem Unsichtbaren. Sieben Hörspiele. Mit einem Nachwort von Martin Walser*, Olten/Freiburg i. Brg. 1962, S. 249.

46 Fieuw, Roger: *De japonse vissers*, Brügge 1959. Deutsch: *Die japanischen Fischer. Roman*, übers. v. Georg Hermanowski, Bonn 1961.

47 Fieuw (wie Anm. 46), Umschlagrückseite: „Zijn bekronnde roman [...] is een psychologische problemroman [...]. Een merkwaardig romandebut, zowel om de gedruiftheid van de inhoud, als wegens de vakbekwaamheid waarmede de inhoud tot zijn recht wordt gebracht.“

Die Angst durchdrang alles. Wie die Elektrizität alles durchdringt: die Welt, die Natur, das Leben, unsere Muskeln, unsere Nerven, unsere Gefühle, unsere Gedanken. [...] Aber auch dieser dürre, nahezu mathematische Vergleich muß auf die Dauer enttäuschen. Die Elektrizität läßt sich wenigstens beherrschen, ihre Stromstärken und Widerstände sind bekannt, genauso wie der dem Licht, der Wärme, den X-Strahlen, den Radiowellen und den supersonischen Schwingungen gemeinsame elektromagnetische Charakter. Die Angst dagegen entgeht unseren unzureichenden Reflexen [...].⁴⁸

Die Wirkung der von Dürkheim entwickelten Versuchsbombe, die schließlich über dem Pazifik abgeworfen wird und dem Vater von Dürkheims japanischem Mitarbeiter sowie der ganzen übrigen Besatzung eines japanischen Fischerbootes den Tod bringt, erscheint ihren Opfern als alle bisherige Erfahrung überspringende elektrische Intensität: „Es muß enorm viel Elektrizität in der Luft sein.“⁴⁹ sagt der Funker zum Kapitän des Schiffes. Diese todbringende Hyper-Elektrizität versucht Dürkheim – im verzweifeltsten Vertrauen auf die Selbstheilungskraft technologisch induzierter Risiken durch technologisch geförderte Remedur – mittels eines Verfahrens zur Wiederableitung zu depotenzieren: „Ein radioaktiver Körper strahlt Beta-Partikel aus. Beta-Strahlen sind reine Elektronen. [...], man darf sie nicht als Wechselstrom auffangen, sondern über einen elektro-statischen Entlader.“⁵⁰ Diese Therapieversprechen muten heute nicht kenntnisreicher an als das *duck and cover*, das den Amerikanern seinerzeit als Verhaltensmaßregel im Fall eines atomaren Angriffs empfohlen wurde. Dürkheim verliert am Ende alle gesellschaftliche Achtung und regierungsoffizielle Unterstützung und sieht seinem baldigen Tod entgegen. Sowohl durch die längere Begegnung mit dem verseuchten alten Fischer wie durch Selbsterprobungen der von ihm angepeilten Strahlentherapie hat er sich seine Lebenserwartungen drastisch verkürzt.

Medienhistorisch gelesen überspringt der Roman das Radiozeitalter, in dem die Hörspielautoren Eich und Weyrauch die Atomgefahr verorteten. Seine Figuren kennen zwar die Gewohnheit, die zeitliche Orientierung und Strukturierung des Tages aus dem Radio zu beziehen, verfügen auch schon über Transistorgeräte und spielen mit ihren Radios den Passanten in den Straßen Tokios eine unverständliche akustische Simultan-Collage vor.⁵¹ Vom Abwurf der Bombe erfährt die amerikanische Öffentlichkeit aber bereits durch das Fernsehen, das Prof. Dürkheimer aus diesem Anlass interviewt.⁵² Dass die Fische auf dem Tokioter Markt verseucht sind, vernehmen die Einwohner der Stadt hingegen nicht aus dem

48 Fieuw (wie Anm. 46), S. 37f.

49 Fieuw (wie Anm. 46), S. 165. Vgl. S. 167 u. 170.

50 Fieuw (wie Anm. 46), S. 244.

51 Siehe Fieuw (wie Anm. 46), S. 110, 132, 181 u. 184.

52 Siehe Fieuw (wie Anm. 46), S. 198-201.

Fernsehen, das in den Lokalen, in denen sie zu Mittag essen, läuft, sondern durch Lautsprecherdurchsagen von der Straße.⁵³ Die zur Messung der Bombenwirkung installierten amerikanischen Messgeräte kollabieren unter dem Druck der Explosion im Umkreis von 500 km und auch, wie ein amerikanischer Navigator sagt, „außerhalb dieses Radius“.⁵⁴ Gleiches widerfährt dem Funkgerät an Bord der *Fukuriu Maru*.⁵⁵ Von diesen Katastrophen zu berichten springen nunmehr Medien ein, die jenseits des Radiozeitalters liegen: das Fernsehen, der Lautsprecher – und eben die Literatur, der Roman. Ihre medialen Radien – Radien der Nähe, der Kontiguität – scheinen nach dem Bombenabwurf an der Zeit zu sein. Oder zeitlos.

Schon Weyrauch hatte den Weg der japanischen Fischer nach plakativen, sicher problematischen Mustern stilisiert. Was sie erleiden: Verseuchung, Flucht vom Wasser aufs Land, dort ihre Ausgrenzung, da die Allgemeinheit sie für „aus-sätzig“⁵⁶ hält, endlich der Entschluss, geschlossen-einsam, als Bund aller verstrahlten Fischer in den Wald und dort gemeinsam in den Freitod zu gehen, zitiert und verbindet ein Japanklichee: den *seppuku* (*harakiri*) mit der christlichen Vorstellung des Opfergangs. Sprachlich hat Weyrauch seinen Gegenstand quasi-lyrisch exotisiert, vermutlich um ihn sowohl fremd scheinen zu lassen wie in chorischen Passagen und vor- und zurück-springenden Dialogszenen erzählbar zu machen. Das Gewölk der gezündeten Bombe nennen die Fischer den „Grünen Drachen“, und wenn sie zum ersten Mal mit dem Angstwort selbst benennen, was sie erleben mußten, sagen sie, das Atom sei in sie hineingesprungen.⁵⁷ Vermutlich um zeitgeschichtlicher Kolorit-Schärfe willen erinnern sich die Fischer explizit an die Abwürfe von Hiroshima und Nagasaki.⁵⁸ Tatsächlich waren diese für die Japaner auch eine Medienerfahrungszäsur, weil auf sie hin sich zum ersten Mal der Tenno über Radio an sein Volk wandte und es dabei mit der Fremdheit seiner traditionellen Diktion befremdete. Weyrauchs Hörspiel reflektiert auf sein Medium auf ganz andere Weise. Fast scheint es, als präsentiere und verwendete es das Radio als verschaltet mit einem jener „Apparate“⁵⁹, mit der die kommunale Marktkommission den verstrahlten Fischen auf den Leib rückt. Es sind Geigerzähler,

53 Siehe Fieuw (wie Anm. 46), S. 213f.

54 Fieuw (wie Anm. 46), S. 151.

55 Siehe Fieuw (wie Anm. 46), S. 160.

56 Weyrauch, Wolfgang: „Die japanischen Fischer. Hörspiel“, in: Schwitzke, Heinz (Hrsg.): *Sprich damit ich dich sehe. Sechs Hörspiele und ein Bericht über eine junge Kunstform* [1960], München 1969, S. 153-178, hier S. 173. Weitere Abdrucke des Hörspieltextes in: *Sinn und Form*, H. 8, 1956, S. 373-402; Weyrauch, *Dialog mit dem Unsichtbaren* (wie Anm. 45), S. 59-90; ders.: *Das grüne Zelt. Die japanischen Fischer*, (Reclams Universal-Bibliothek, 8526), Stuttgart 1963. – Forschung: Schneider, Irmela/Riha, Karl (Hrsg.): *Zu den Hörspielen Wolfgang Weyrauchs* (MuK), H. 14, Siegen 1981.

57 Siehe Weyrauch, *Die japanischen Fischer* (wie Anm. 56), S. 157 u. 176.

58 Siehe Weyrauch, *Die japanischen Fischer* (wie Anm. 56), S. 161, 168 u. 174.

59 Weyrauch, *Die japanischen Fischer* (wie Anm. 56), S. 172.

und sie übersetzen die radioaktive Verstrahlung ins Akustisch-Wahrnehmbare. Doch die implizite – fast schon explizite – Poetik und Medienästhetik von Weyrauchs Hörspiel lässt etwas anderes vernehmen. Sie identifiziert das Radio, aus dem das Hörspiel kommt, als eine Art Impfung mit Radioaktivität. Durch das Radio wird sie an den Hörer vermittelt, und zugleich wird er durch das Radio davor gewarnt.

Ob diese Synchronizität nicht wieder, wie in Eichs Gedicht *Betrachtet die Fingerspitzen*⁶⁰, zu spät kommt, steht dahin. Das Hörspiel endet mit dem Eich'schen Appell „Seid wachsam, ihr!“.⁶¹ Der, der ihn spricht, ist Susushi, ein einsamer Fischer, der letzte Überlebende, der sich dem kollektiven Opfertod im Wald entzogen hat und nun in den Äther spricht, was er erlebt und gelernt und zu lehren hat. Er spricht, während er empfindet, dass der Tod durch Verstrahlung ihm näherrückt, und er repräsentiert in diesem Sprechen das Radio selbst: die Präsenz der Stimme, deren Persistenz, ihre ältere, zähere, größere Reichweite, ihren größeren Radius über das Mittel der Schrift hinaus, schließlich die beiderseitige Anonymität der Kommunikation zwischen Sender und Zuhörerschaft. Susushi sagt: „Sie hören die Schritte von Leuten, die tot sind. Ich höre sie gehn, als ob sie um das Grab herumgingen, das ich aus der Erde kratze. [...]“ – eine Demonstration der indikativischen Wendung des Konjunktivischen, aber auch der Präsentierung des Präteritalen („ich höre sie, als sie [...] herumgingen“), der Vergegenwärtigen des Vergangenen, auch der Verlebendigung der Toten durch das Radio. Er betont die unsichtbare Apersonalität der radiofon mediatisierten Verbindung zwischen ihm, dem fremden unbekanntem Sprecher, dessen einzelne Stimme ein ganzes Volk repräsentiert, und der ihm fernen, unbekanntem vor den Geräten verstreuten Publikum vor den Radiogeräten: „Ich weiß gar nicht, wer Sie sind, mit dem ich rede. Ich weiß nicht einmal, ob ich überhaupt mit jemandem rede.“⁶² Doch auch wenn er nicht mehr schreiben kann, reicht seine kommunikative Mobilität gerade noch zur gesprochenen, also fürs Live-Radio geeigneten Botschaft: „[...] Ich wollte mich retten, aber es ist mir nicht gelungen. Ich kann kaum noch meine Hände bewegen. Ich kann fast nicht mehr sprechen.“⁶³ Und Susushi betont, dass er als Sterbender spricht. Sein Reden gibt seinen Tod an die Allgemeinheit der Hörer

60 Ein Gedicht, das Weyrauch spätestens 1965 kennengelernt und geschätzt hat, als er es in einem poetologischen Essay *in extenso* zitierte; s. Weyrauch, Wolfgang: *Dialog über neue deutsche Lyrik* (Vorspann, I), Itzehoe-Voßkate 1965, S. 20f.

61 Weyrauch, *Die japanischen Fischer* (wie Anm. 56), S. 178.

62 Weyrauch, *Die japanischen Fischer* (wie Anm. 56), S. 157. Der Satz erinnert an den letzten, um phatische Respondenz bemühten Sprechakt des Radioreporters in Orson Welles' Hörspiel *The War of Worlds* (1938): „Isn't there anyone on the air?“ („Sound Transcript ‚The War of the Worlds‘ von Howard Koch und Orson Welles“, in: ‚*The War of the Worlds*‘/‚*Der Krieg der Welten*‘. Vier Hörspiele. Transcripte von Werner Faulstich, Tübingen 1981, S. 11-32, hier S. 26). Es ist die Frage nach den Ohrenzeugen der Apokalypse – d.h. danach, ob sie schon stattgefunden und niemand mehr, dem von ihr berichtet werden könnte, übrig gelassen hat.

63 Weyrauch, *Die japanischen Fischer* (wie Anm. 56), S. 157.

weiter, als Mahnung, gewiss, aber eben auch als akustische Kontamination mit Radioaktivität vermittelt der Radiowellen:

Mein Grab ist bald fertig. Bald kann ich mich hineinlegen. Dann werfe ich die Erde über mich und bin verschwunden. Dann kann ich niemanden mehr anstecken. Auch Sie nicht, mit dem ich mich unterhalte. Jetzt kann ich Sie noch anstecken. Nehmen Sie sich in acht vor mir. Ich bin verseucht.⁶⁴

64 Weyrauch, *Die japanischen Fischer* (wie Anm. 56), S. 157.

FOKUS MEDIENUMBRÜCHE

MEDIENINNOVATIONEN UND MEDIENKONZEPTE

NAVIGATIONEN

BEGRIFFSEROSIONEN – AM BEISPIEL ÖFFENTLICHKEIT

VON ANDREAS KÄUSER

Dass Öffentlichkeit medienabhängig und insofern den durch Medienumbrüche verursachten Veränderungen unterworfen ist, dürfte spätestens seit den Untersuchungen von Jürgen Habermas zum *Strukturwandel der Öffentlichkeit* oder von Richard Sennett zu *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens* bekannt sein.¹ Veränderung als Umbruch ist Leitidee beider Texte, die den Anteil der Medien (wie Zeitung oder Theater) an diesen Veränderungen sowie Spezifik und Exklusivität dieser Medien für die bürgerliche Öffentlichkeit hervorheben; beide Abhandlungen vertreten dabei die These, dass Öffentlichkeit durch massenmediale Ein- und Umbrüche degenerieren kann, so dass zwischen Öffentlichkeit und Massenmedien ein spannungsvolles Verhältnis mit tendenzieller Ausschlussgefahr besteht. Ist so die „Selektivität des Mediums“² entscheidende Bedingung dafür, dass die Unterscheidung von öffentlich und privat gelingt, dann ermöglicht erst die Kulturtechnik der Einsamkeit oder der Privatheit des Hauses die erfolgreiche Ausbreitung des Mediums Schrift und des Lesens, welche Basis der Unterscheidung von privat und öffentlich sind: „Insofern kann man sagen, dass es keine Verschriftlichung der Gesellschaft ohne ihre Verhäuslichung gibt, und wird dem sofort hinzufügen müssen, dass dieser Verhäuslichung die Entwicklung einer Öffentlichkeit korrespondiert, die ihrerseits kritisch beobachten, aber auch ermutigen und begrüßen kann, was die Individuen sich in ihren Häusern, gebeugt über ihre Schriften, Urkunden, Briefe und Geldscheine, ausdenken.“³

1 Vgl. Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1962; Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* [1974] Frankfurt a.M. 1983.

2 Baecker, Dirk: *Form und Formen der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 2005, S. 178-183.

3 Baecker (wie Anm. 2), S. 195. Diese Koppelung von Öffentlichkeit an Printmedien und deren Trennung von Massenmedien hat sich wissenschaftsinstitutionell und -historisch in der Abkoppelung von Zeitungswissenschaft und Publizistik von Medien- und Kommunikationswissenschaft niedergeschlagen, vgl. Pöttker, Horst: „Journalistik als Kulturwissenschaft? Episoden einer Annäherung“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik: Konzeptionen der Medienwissenschaften II*, Jg. 34, Nr. 133, 2004, S. 66-90 zur Überwindung dieser Trennung durch Annäherung der Journalistik an die Kulturwissenschaft, um dem „Gelingen von öffentlicher Kommunikation“ (S. 67) besser gerecht zu werden. Aus anderer Richtung wird dies bestätigt durch die Gattung des Romans, dessen Verschriftlichung von Intimität im 18. Jahrhundert dem Öffentlichkeitsmedium Zeitung mit seiner Verpflichtung auf Neuheit korrespondiert, vgl. Werber, Niels: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*, München 2003. Die Koppelung der Begriffe Öffentlichkeit und öffentliche Meinung an die Medien Schrift und Buchdruck/Presse betont auch Hörisch, Jochen: *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet*, Frankfurt a.M. 2004.

Insofern scheint die Kategorie der Öffentlichkeit an die Ausbreitung und Durchsetzung von Buchdruck und Printmedien gekoppelt zu sein, denen der Begriff die zentrale Unterscheidung von privat und öffentlich verdankt. Folgerichtig müsste eine Erosion dieser Koppelung von Öffentlichkeit an das Leitmedium des Buchdrucks durch andere und neue Medien oder Vorgänge wie die kulturelle Zurückdrängung des Textes und das Vordringen von Bildern in öffentlichkeitsrelevanten publizistischen Medien⁴ auch den Begriff selbst in Mitleidenschaft ziehen. Allerdings lässt sich das kritische Verhältnis von Massenmedien und Öffentlichkeit bereits bei Habermas und Sennett beobachten: als zunächst formale Opposition durchzieht es die Untersuchungen, die noch vor inhaltlichen Bestimmungen feststellen, dass Öffentlichkeit und Massenmedien ein schwieriges oder sogar inkompatibles Verhältnis unterhalten, so dass von zwei Öffentlichkeitsbegriffen auszugehen ist. Während der eine Öffentlichkeitsbegriff als idealer, normativer und allgemeiner definiert wird, obwohl diese Öffentlichkeit durchaus medienspezifisch und historisch der an Printmedien und Buchdruck gekoppelten Medieninnovation entstammt, wird der andere Öffentlichkeitsbegriff empirisch auf mediale Teilöffentlichkeiten eingeschränkt und bezogen, obwohl (Massen-)medien immer stärker dasjenige bestimmen, was überhaupt Öffentlichkeit sein kann und ausmacht: „Ausgehen ist also von einem doppelten Öffentlichkeitsbegriff, der einerseits den tradierten Begriff einer universellen ‚Öffentlichkeit‘ als einer umfassenden Kategorie (als Ideal) einschließt, andererseits die Existenz einzelner, vornehmlich medial definierter (empirisch darstellbarer) ‚Öffentlichkeiten‘ erkennt.“⁵

Um seinen ‚paradoxalen‘ Öffentlichkeitsbegriff diskursiv operationalisierbar zu halten und vor Zirkelhaftigkeit zu bewahren, insistiert Niklas Luhmann auf der Unterscheidung von Massenmedien und Öffentlichkeit:

Diese zunächst paradoxe [...] These läßt sich weiterbehandeln, wenn man zwischen dem System der Massenmedien und der Öffentlichkeit unterscheidet. Dazu muß zunächst ein Begriff der ‚Öffentlichkeit‘ vorgestellt werden, der sich deutlich genug vom System der

4 Ein Vorgang, der als *pictorial* oder *iconic turn* bekannt geworden ist und dessen öffentlichkeitsverändernde Konsequenzen Bredekamp, Horst: „Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn“ hervorhebt, in: Maar, Christa/Burda, Herbert (Hrsg.): *Akademie zum dritten Jahrtausend: Iconic turn*, Köln 2004, S. 15-25. Institutionen der bürgerlichen Öffentlichkeit wie *Le Monde* oder die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* „als letzte jener wort- und wertfixierten Zeitungen“ hätten sich den Bildern geöffnet. Auch Bredekamp sieht die epistemologischen und kategorialen Folgen, die eine sprachanalytisch sanktionierte Theorie gleichsam kontrafaktisch gegen die „kulturellen Verschiebungen vom Text zum Bild“ (S. 15) etablierte.

5 Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart 2003, S. 207.

Massenmedien und auch vom Begriff der ‚Öffentlichen Meinung‘ unterscheidet.⁶

Diese Unterscheidung kommt medienhistorisch auch deswegen zustande, weil trotz einer ihm unterstellten Allgemeinheit und Idealität die Kategorie genetisch an die „Druckpresse“⁷ gebunden ist, so dass Öffentlichkeit und Schriftlichkeit eine enge definitionsnotwendige Koppelung eingehen, umgekehrt aber die fortschreitende Medialisierung dieser Öffentlichkeit⁸ durch (digitale) Medienumbrüche mit (begrifflicher) Irritation zur Kenntnis genommen wird, wonach eben Öffentlichkeit und Massenmedien ein schwieriges Verhältnis unterhalten. Wenn Theorien des digitalen Medienumbruchs den Begriff der Performanz exponiert haben⁹, dann dient der Gegenbegriff der Repräsentation Luhmann zur Definition von Öffentlichkeit: die Unterschiedlichkeit der Kategorien indiziert indessen differierende Konzeptionen und Epistemologien „Die Funktion der Massenmedien wäre demnach nicht in der Produktion, sondern in der Repräsentation von Öffentlichkeit zu sehen.“¹⁰

Habermas und Sennett waren von Leitkategorien und deren Differenz wie bürgerliche/repräsentative Öffentlichkeit oder privat/öffentlich ausgegangen, denen in der historischen Rekonstruktion des Wandels vom 18. zum 20. Jahrhundert ein empirisches Substrat entsprach. Insofern ist Gegenstand beider Bücher der Diskurs (etwa bei Kant) über die Öffentlichkeit unter der Annahme, dass dieser Diskurs den Gegenstand Öffentlichkeit sowie deren Leitmedien widerspiegelt

-
- 6 Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen 1996, S. 184. In *Luhmanns Die Politik der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 2000, wird Öffentlichkeit gegenüber der Leitkategorie ‚öffentliche Meinung‘ noch weiter marginalisiert; öffentliche Meinung aber ist an den Akt der verbalen Entäußerung, des sprachlichen Artikulierens und Rationierens gekoppelt, eine Fixierung auf Sprache, die Matthias Vogel (*Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*, Frankfurt a.M. 2001) kritisch – unter Rekurs auf den öffentlichkeitsrelevanten Begriff Aufklärung – rekapituliert hat und durch seinen Vorschlag, Medien stärker durch nonverbale, ästhetisch-mediale Akte bestimmen, überwinden will. Desgleichen sind Medientheorien im Umkreis des digitalen Medienumbruchs massiv von einer Tendenz der Entsprachlichung des Medienbegriffs gekennzeichnet. Medienkommunikation, Performanz und *iconic turn* haben ihr Zentrum auch darin, dass nonverbale Elemente des Medialen wie Visualität oder Körperlichkeit elaboriert werden und damit die ältere sprachlich-kommunikative Fassung des Medienbegriffs überwunden oder zumindest metaphorisch erweitert wird.
- 7 Luhmann (wie Anm. 6), S. 187.
- 8 Fortschreitende Mediatisierung von Kultur und Gesellschaft sind zentraler Begriff und Vorgang bei Krotz, Friedrich: „Metaprozesse sozialen und kulturellen Wandels und die Medien“, in: *MedienJournal*, Jg. 27, Nr. 1, 2003, S. 7-20.
- 9 Vgl. etwa Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität*, München 2004.
- 10 Luhmann (wie Anm. 6), S. 188. Insofern Repräsentation bestimmt werden kann durch Zeichen (Zahlen/Buchstaben) und deren (De-)Codierung, während Performanz körperlich-mediales Handeln und Agieren meint und einer Semantik bedarf, welche Gesten, Blicke, Räume, Atmosphären mit einbezieht und aufwertet, vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.

oder adäquat repräsentiert. Für den digitalen Medienumbuch sind eine ganze Reihe von empirischen Phänomenen der Veränderung von Öffentlichkeit kennzeichnend, wie multimediale Medienkommunikation, welche die Einwegkommunikation vom Sender zum Empfänger ersetzt durch eine interaktive Stärkung des Nutzers, aber auch eine mediale Relativierung der Buch- und Sprachdominanz durch Hybridisierung einer Netz-, Wissens- und Informationsgesellschaft herbeiführt. Dabei sind die Leitbegriffe der medialen Transformationen der Öffentlichkeit um 2000 und ihre Differenz von den Transformationen betroffen, so dass Begriffsklärung oder Begriffsgenerierung den Untersuchungen der Veränderungen vor- oder zwischengeschaltet ist:

Die hergebrachte Opposition von privat und öffentlich schwindet zusehends, Intimität wird – zumal bei prominenten Personen – als besonders pikant für die Öffentlichkeit herausgestellt. ‚Öffentliche Meinung‘ als der empirische Durchschnitt von Einzelmeinungen wird von der kommerziellen Demoskopie unentwegt erhoben, damit künstlich konstruiert und als Legitimation für diese oder jene politische Entscheidung herangezogen [...].¹¹

Wenn dort konstatiert wird, dass durch die „anhaltende Diversifikation der Medien“ Öffentlichkeit fragmentiert und verstreut werde zu Teilöffentlichkeiten einer *audience polarization*¹², dann wird hierdurch die Einheit des Begriffs Öffentlichkeit entdifferenziert. Baeckers Buch enthält ein zweites Inhaltsverzeichnis, den „Index der Formen“¹³, der diese Arbeit am Begriff schematisiert, wie z.B. „Gesellschaft = Interaktion/Organisation/Protest/Gesellschaft“¹⁴. Bereits Luhmann hatte die Definition von Öffentlichkeit als Zugangsoffenheit, Anschließbarkeit oder Inklusion dahingehend problematisiert, dass diese Transparenz „paradoxal“ Intransparenz erzeuge.¹⁵

Zum einen fällt der Kollaps herkömmlicher Differenzen wie öffentlich/privat, Freund/Feind oder die Annäherung bisheriger Begriffskontrahenten wie Journalismus und Public Relations auf. Zum anderen ist die begriffshistorische Selbstverständigung über diese zusammengebrochenen Differenzierungs-codes notwendiger Bestandteil der Analyse. Begriffe und Diskurse sind als Medien der wissenschaftlichen Kommunikation den Untersuchungen sozialer, politischer oder

11 Kübler, Hans Dieter: *Kommunikation und Medien. Eine Einführung*, Münster 2003, S. 118; selbst diese demoskopische Variante einer medialen öffentlichen Meinung behält deren verbales Substrat im Ritual von Frage und Antwort oder den Zahlencodes der statistischen Resultate aufrecht.

12 Vgl. Fohrmann, Jürgen/Orzessek, Arno (Hrsg.): *Zerstreute Öffentlichkeiten. Zur Programmierung des Gemeinns*, München 2002.

13 Baecker (wie Anm. 2), S. 281f.

14 Baecker (wie Anm. 2), S. 281.

15 Luhmann (wie Anm. 6), S. 188.

kultureller Transformationen (etwa von Öffentlichkeit) integriert oder sogar vorausgesetzt, um aufgrund der mangelnden Triftigkeit oder Genauigkeit begrifflicher Oppositionen wie Freund/Feind, öffentlich/privat, Mensch/Medium¹⁶, analog/digital¹⁷, Massenmedium/Öffentlichkeit, neue/alte Medien zu anderen Begriffsoppositionen wie Inklusion/Exklusion¹⁸, Authentizität/Simulation, Original/Kopie¹⁹, Performanz/Medialität, Medien/Körper, Medium/Bild zu gelangen. Ist Öffentlichkeit als Begriff und nicht als mediale Empirie an Buchdruckmedien gekoppelt und ist durch Medienumbrüche des 20. und 21. Jahrhunderts gerade auch diese Koppelung infrage gestellt worden, so zieht dieser Vorgang auch die Konsistenz und Trennschärfe der Begriffe, die für mediale Vorgänge angewendet werden, in Mitleidenschaft.

-
- 16 Die Außerkräftsetzung der Opposition von Mensch und Medium durch den Nachweis der fachwissenschaftlichen Medialisierung des Körpers gelingt Stefan Rieger (*Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2000) deswegen auf der Ebene der Diskurse, der Episteme und der Begriffe (über Medien), wobei die methodische Spannung zwischen Diskurs und Empirie, Begriff und Medium zum Kernbestand des Problems hinzugezählt wird: „Dabei wird deutlich, daß die gängige Rede von einem Körper, der durch Medien zum Verschwinden gebracht wird, sowohl historisch als auch systematisch zu kurz greift. Um Schnittstellen zwischen Mensch und Medium nicht nur zu behaupten oder als Reizwort einzusetzen, sollen – auf der Ebene von Metaphorologie und Rhetorik sowie auf der Ebene von Epistemem und ihrer Epistemologien – solche Berührungspunkte zwischen dem, was Mensch und Medium heißt, rekonstruiert werden.“ (S. 9).
- 17 Vgl. Schröter, Jens: „Analog/Digital- Opposition oder Kontinuum?“, in: ders./Böhnke, Alexander (Hrsg.): *Analog/Digital - Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004, S. 7-30. Schröter fasst das begriffshistorische und -analytische Resultat folgendermaßen zusammen: „So wächst das Bewusstsein dafür, dass die Unterscheidung analog/digital wohl niemals eine Frage reiner Sukzession, aber auch nie nur eine Frage von *Opposition oder Kontinuum* war. Andererseits heißt das gerade nicht, dass die Unterscheidung jetzt einfach bedeutungslos wird – im Gegenteil [...] die Unterscheidung wird vielmehr *neu geordnet*. Die fundamentale Bedeutung der Analog/Digital-Differenz zeigt sich gerade darin, dass sie *umgeordnet werden kann, ohne zu verschwinden*. Dadurch wird deutlich, dass der *Umbruch* von analog zu digital nicht die Form eines reinen Einschnitts, sondern die einer ‚autochthonen Transformation‘ besitzt, in der [...] Differenzen und Kontinuitäten gleichermaßen irreduzibel sind. Medienumbrüche sind keine absoluten Einschnitte und Risse, sondern Umordnungen komplexer Konstellationen.“ (S. 29)
- 18 Vgl. Epping-Jäger, Cornelia u.a. (Hrsg.): *Freund, Feind & Verrat. Das politische Feld der Medien* (Mediologie Bd. 12), Köln 2004, S. 7-13 gehen von der Behauptung aus, dass die für die politische Öffentlichkeit des 20. Jahrhunderts zentrale Opposition von Freund/Feind angesichts digitalisierter Öffentlichkeit durch die Opposition Inklusion/Exklusion ersetzt werden müsse.
- 19 Fehrmann, Gisela u.a. (Hrsg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären* (Mediologie Bd. 11), Köln 2004.

Der digitale Medienbruch ist so auch ein epistemologischer Umbruch²⁰, der die Kategorien der Analyse und Beschreibung in ihrer Differenzierungsfähigkeit und vor ihrer Anwendbarkeit überprüft und dabei eine begriffshistorisch-analytische Evaluierung dieser Differenzierung oder Entdifferenzierung vornimmt, die dabei das metaphorische Substrat von Kategorien und damit deren Übergängigkeit und Übertragbarkeit aufdeckt. Medialisierung von Kultur und Gesellschaft als zentrales Kennzeichen des digitalen Medienbruchs impliziert damit die gestiegene Notwendigkeit der (Selbst-) Reflexion über Begriffe und Diskurse, die der Analyse und Beschreibung dienen sollen. Hatten Habermas und Sennett den veränderlichen Gegenstand medialisierter Öffentlichkeit mit einem stabilen „typologischen“ Diskurs- und Begriffsschema untersucht (vgl. Habermas' Vorwort zur Methode), so fordern die Veränderungen digitalisierter Öffentlichkeit neue Begriffe ein vor dem Hintergrund von deren instabil gewordenen Identitäten und Unterschieden²¹: anders als bei Habermas und Sennett sind Diskurs und Medium (also der Gegenstand Öffentlichkeit) getrennt.

Die derzeit zu konstatierenden Konsequenzen dieser epistemologischen Situation sind zum einen metaphorische (metaphorologische) Wucherungen und zum anderen begriffs- und diskurshistorische Selbstvergewisserungen und -verständigungen. Insofern ist der digitale Medienbruch auch eine von Theorien beschriebene oder vielleicht sogar evozierte Revolution der Begriffe und Diskurse. Parallel zur digitalen Medialisierung von Kultur und Gesellschaft hat stattgefunden eine begriffs- und diskursanalytische oder dekonstruktivistische Entkernung und Entsubstantialisierung von Begriffen und Theorien, eine ‚Metaphorologie des Medialen‘ (Georg Christoph Tholen). Für eine Theorie und Methode von Medienbrüchen ist der theorie- und diskurshistorische Befund von Belang und integraler Bestandteil, dass die fortschreitende Medialisierung begriffskritische

-
- 20 Nach Baecker (wie Anm. 2) sind Theoriebemühungen des 20. Jahrhunderts (Informatik, Kybernetik, Systemtheorie, Semiotik) unterschieden von Theorien des 19. Jahrhunderts, aber Zeitgenossen des Auftretens des Computers; unterstützt von der Neurophysiologie des 19. Jahrhunderts und dem Auftreten bewegter Bilder um 1900 markiert dies eine epistemologische „Zeitenwende [...]“. Die vom Buchdruck gestützte moderne Gesellschaft weicht einer vom Computer gestützten neuen Gesellschaft, die einen Theoriebedarf hat, der sich nicht mehr darin erschöpft, sachlich motivierte Problemstellungen formulieren zu können. Die Zeitordnung und die Sozialordnung der Gesellschaft werden mindestens so prominent wie ihre Sachordnung, ohne dass es möglich ist, das eine auf das andere zu reduzieren. Der Formbegriff ist ein Begriff in einer Abstraktionslage, die möglicherweise geeignet ist, auf die sich gegenseitig durchkreuzenden Problemstellungen zu antworten, die unter dem Gesichtspunkt ökologischer Gefahren (Sachhorizont), kultureller Diversität (Sozialhorizont) und einer unbekanntes Zukunft (Zeithorizont) die Gesellschaft beschäftigen.“ (S. 13f.)
- 21 Giesecke, Michael: *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft. Trendforschungen zur kulturellen Medienökologie*, Frankfurt a.M. 2002, S. 18; ähnlich Castells, Manuel: *Das Informationszeitalter*, Opladen 2001–2003 (2004) oder Krotz (wie Anm. 8); der Sachhorizont ‚Digitalisierung‘ fordert den Begriffshorizont heraus, so dass nicht nur die empirische Beschreibung, sondern auch die analytisch-kritische Evaluierung der Begriffe Gegenstand der Forschungsarbeit sein müssen.

Theorieformen poststrukturalistischer oder systemtheoretischer Art (in der Variante Luhmanns oder Kosellecks) fördert. Die Mediatisierung der Gesellschaft als globaler Prozess des 20./21. Jahrhunderts fordert die Wissenschaften nicht nur in der Weise heraus, dass Mediologie betrieben wird, sondern auch durch Überprüfung des kategorialen und methodischen Repertoires von Kultur-, Geistes-, und Sozialwissenschaften insgesamt.

War der Medienumbruch um 1900 an eine begriffs- und sprachkritische „Krise der Repräsentation“ gebunden, die eine durch die neuen Medien Film und Rundfunk proliferierte Performanz- und Leibkultur etablierte²², so waren diese neuen Medien als Massenmedien an einen Umbruch gekoppelt, der zugleich eine politische und soziale Revolution war.²³ Ebenso hatte sich in der Revolution zur bürgerlichen Öffentlichkeit um 1800 der Medienumbruch von Buchdruck und Printmedien gleichsam politisch vollendet. Insbesondere die medienkünstlerischen Avantgarden hatten dem Medienumbruch seit 1900 diese revolutionäre Attitüde und Praxis hinzugefügt, die der Transformation um 2000 zu fehlen scheint, die deswegen eine Revolution der Medien und der Begriffe und nicht der Politik und des Staates ist, eher Umbruch als Revolution ist. An die Stelle des massenmedialen Strukturwandels der Öffentlichkeit seit 1900 als revolutionärem *Movens* ist deswegen um 2000 eine Medialisierung als Individualisierung getreten, vorangetrieben und manifest werdend im Personalcomputer. Reflexive Erinnerung in Form von Medienarchäologie erhält den revolutionären, avantgardistischen Gestus aufrecht.

Öffentlichkeit als „typologischer“ (Habermas) „Schlüssel-“ und „Substanzbegriff“²⁴ ist gekoppelt an die Ausbreitung von Schrift, Buchdruck und Printmedien, die hierdurch etablierte Trennung von privat und öffentlich sowie die sich ausbreitenden Massenmedien, welche die bürgerlich/antibürgerlichen Revolutionen um 1800 und um 1900 erst ermöglichen, denen die Ästhetisierungsbewegungen der künstlerischen Avantgarden vor- und zuarbeiten.²⁵ Gelingt ein tragfähiger Begriff von Öffentlichkeit nur unter diesen (Minimal-) Bedingungen, dann zersetzt die digitale Revolution nicht nur dessen empirische Basis, sondern zugleich die Einheit und Unterschiedlichkeit des Begriffs, so dass zwischen Sachhorizont und Begriffshorizont eine Komplexitätserhöhung stattfindet. So zerstreuen und durch-

22 Vgl. Fischer-Lichte (wie Anm. 10).

23 Vgl. Schanze, Helmut: „Medienumbrüche im 20. Jahrhundert. Qualitative Perspektiven“, in: *Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte*, Jg. 24, Nr. 4, 1998, S. 221-227.

24 Jaeger, Friedrich u.a. (Hrsg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 1, Weimar 2003, S. 128-137.

25 von Beyme, Klaus: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005 zeigt, wie die Definition von Avantgarde als Kunst mit dem Ziel der Veränderung/Revolutionierung von Gesellschaft und Lebenswelt eine Transformation von Öffentlichkeit implizierte, die auch an die (massen-) medialen Innovationen seit 1900 gekoppelt war, die aber dabei das buchkulturell fundierte Öffentlichkeitsmodell immer wieder erfolgreich durch eine ‚Ästhetik des Performativen‘ attackierten und aushöhlten.

kreuzen sich mit den sachlich-empirischen auch die begrifflich-epistemologischen Differenzen von privat und öffentlich, Journalismus und Public Relations, Werbung und Kunst, Massenmedien und individueller Medialisierung, Öffentlichkeit und Teilöffentlichkeit, Vernetzung und *digital divide*, Performanz und Medialität, Massen- und Medienkommunikation, interaktiver Nutzer– sowie Sender/Empfänger-Einwegkommunikation, Aufmerksamkeits- und Marktökonomie.

AUTOREN

Sabiene Autsch, Vertretungsprofessorin an der Universität Paderborn, DFG-Forschungsprojekt „Expositionen – Ausstellungen und Ausstellungskonzepte“, Universität Kassel. Forschungsschwerpunkte: Kunst- und Mediengeschichte, Museums- und Ausstellungsästhetik (19./20. Jh.), Atelierkonzepte, Positionen der Gegenwartskunst.

Jörg Döring, Juniorprofessor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Medien. Projektleiter des Teilprojekts A7 „Kulturgeographie des Medienumbruchs analog/digital“ im DFG-Forschungskolleg „Medienumbrüche“ der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Mediengeschichte des III. Reiches, Editionsphilologie, Großstadtliteratur, Drehbuch als Textsorte, Medialität des Raumes.

Justus Fetscher, wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Projekt „Archäologie der Moderne. Ästhetische Entwürfe und künstlerische Praktiken im Kontext einer ‚neuen Sinneskultur‘ im frühen 20. Jahrhundert“ und am DFG-Projekt „Der Umbau hinter der Restauration. Eine Mediengeschichte der Nachkriegszeit“ des Zentrums für Literaturforschung Berlin.

Peter Gendolla, Professor für Literatur, Kunst, Medien und Technologie an der Universität Siegen. 2. Sprecher des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ der Universität Siegen und Projektleiter des Teilprojekts B6 „Literatur in Netzen/Netzliteratur“.

Nicola Glaubitz, wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Forschungskolleg „Medienumbrüche“, Teilprojekt „Medienanthropologie und Medienavantgarde“. Literaturwissenschaftlerin (Anglistik), Forschungskolleg Medienumbrüche Universität Siegen; Forschungsschwerpunkt: Kultur- und Mediengeschichte (18. Jahrhundert).

Alban Nikolai Herbst, Verfasser von sieben Romanen und ein paar Erzähl- und Novellenbändchen, sowie zahlloser Kurzgeschichten, Polemiken, Kritiken, Poetologien und poetischer Features.

Andreas Käuser, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt „Medienanthropologie und Medienavantgarde“ und wissenschaftlicher Koordinator am DFG-Forschungskolleg „Medienumbrüche“ der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Medienanthropologie; Körper- und Musikdiskurse; Medien- und Literaturgeschichte.

Inge Münz-Koenen, Projektleiterin des DFG-Projekts „Archäologie der Moderne. Ästhetische Entwürfe und künstlerische Praktiken im Kontext einer ‚neuen Sinneskultur‘ im frühen 20. Jahrhundert“ des Zentrums für Literaturforschung Berlin.

Helmut Schanze, Professor emeritus der Universität Siegen. Projektleiter des Teilprojekts A4 „Mediendynamik. Prinzipien und Strategien der Fusion und Differenzierung von Medien“ im DFG-Forschungskolleg „Medienumbrüche“ der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: deutsche Literaturgeschichte vom 18.-20. Jhd., Rhetorik und Rhetorikgeschichte, Mediengeschichte und -theorie sowie Kulturinformatik.

Jens Schröter, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt B7 „Virtualisierung von Skulptur. Rekonstruktion, Präsentation, Installation“ des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Digitale und virtuelle Bildästhetik.

Erhard Schüttpelz, Professor für Medienwissenschaften an der Universität Siegen. Studium der Germanistik, Anglistik und Ethnologie an den Universitäten Hannover, Exeter, Bonn, Köln und am St. John's College, Oxford. Forschungsschwerpunkte: Neue Deutsche Welle, Sprach- und Literaturtheorie, Historisch-hermeneutische Studien zur Geschichte der Kommunikationstheorie, Weltliteratur.

Jochen Venus, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt B9 „Mediennarrationen und Medienspiele“ des DFG-Forschungskollegs „Medienumbrüche“ der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Medientheorie, Mediengeschichte.